

Двери восприятия



Олдос
ХАКСЛИ

Двери восприятия

КНИГА



НА ВСЕ
ВРЕМЕНА

Олдос ХАКСЛИ



Олдос ХАКСЛИ

Двери восприятия

Рай и Ад



асТ
ИЗДАТЕЛЬСТВО
МОСКВА

УДК 821.111
ББК 84 (4Вел)
Х16

Aldous Huxley
DOORS OF PERCEPTION
HEAVEN AND HELL

Перевод с английского М. Немцова

Печатается с разрешения Aldous and Laura Huxley Literary Trust,
The Estate of Matthew Huxley, Deceased и литературных агентств
Georges Borchardt, Inc. и Andrew Nurnberg.

Хаксли, О.

Х16 Двери восприятия. Рай и Ад : [сб.] / Олдос Хаксли; пер. с англ.
М. Немцова. — М.: АСТ: АСТ МОСКВА, 2009. — 216, [8] с.

ISBN 978-5-17-055919-0 (ООО «Издательство АСТ»)(С.: КнВВ(нов.))

ISBN 978-5-403-00177-9 (ООО Издательство «АСТ МОСКВА»)

Серийное оформление А.А. Кудрявцева

Компьютерный дизайн Ю.М. Мардановой

ISBN 978-5-17-055918-3 (ООО «Издательство АСТ»)(С.: АСТ-Классика)

ISBN 978-5-403-00176-2 (ООО Издательство «АСТ МОСКВА»)

Компьютерный дизайн Н.А. Хафизовой

Самые неоднозначные и популярные произведения знаменитого
Олдоса Хаксли.

Работы, ставшие своеобразным интеллектуальным манифестом для
поклонников психоделической культуры бурных шестидесятых.

Ими восхищались Карлос Кастанеда и Тимоти Лири, Кен Кизи и
Джим Моррисон.

Они повлияли на умы сотен тысяч «сердитых молодых людей»,
искавших новый смысл бытия.

Их смысл и суть — поиски идеальных путей расширения сознания.

УДК 821.111
ББК 84 (4Вел)

© Aldous Huxley, 1954, 1956

© Перевод. М. Немцов, 2009

© ООО Издательство «АСТ МОСКВА», 2009

Двери восприятия

Если бы двери восприятия были
чисты,
все предстало бы человеку таким,
как оно есть — бесконечным.

Уильям Блейк

В 1886 году немецкий фармаколог Людвиг Левин опубликовал первое систематическое исследование кактуса, которому впоследствии было присвоено имя ученого. *Anhalonium Lewinii* оказался для науки новостью. Для первобытной же религии и для индейцев Мексики и американского Юго-Запада он был другом с незапамятных лет. На самом же деле — гораздо больше, чем просто другом. По словам одного из первых испанцев, посетивших Новый Свет, «они едят корень, который называют Пейотль и которому поклоняются, словно божеству».

Почему они поклонялись корню, как божеству, выяснилось, когда видные психологи, такие как Янш, Хэвлок Эллис и Уир Митчелл*, начали проводить свои эксперименты с мескалином — активным элементом пейота. Правда, они не дошли до

* Генри Хэвлок Эллис (1859—1939) — британский психолог и сексолог. Сайлас Уир Митчелл (1829—1914) — американский врач и писатель. — *Здесь и далее примеч. пер., кроме оговоренных особо.*

оголтелого идолопоклонства, однако единодушно отвели мескалину уникальное место среди остальных наркотиков. Если вводить его в соответствующих дозах, он глубже изменяет качество сознания и в то же время менее токсичен, нежели любые другие вещества в фармакологическом арсенале.

Исследования мескалина проводились sporadически, начиная со времен Левина и Хэблока Эллиса. Химики не просто выделили алкалоид — они научились синтезировать его, чтобы запасы вещества больше не зависели от скудных и непостоянных запасов пустынного кактуса. Психиатры-алиенисты принимали мескалин, надеясь лучше и непосредственнее понять ментальные процессы своих пациентов. Работая, к сожалению, со слишком немногочисленными темами в слишком узком спектре обстоятельств, психологи наблюдали и каталогизировали некоторые наиболее поразительные эффекты, производимые этим наркотиком. Невропатологи и физиологи обнаружили кое-что касательно механизма его воздействия на центральную нервную систему. И по меньшей мере один профессиональный философ принимал мескалин, дабы пролить свет на такие древние неразгаданные тайны, как место разума в природе и отношения между мозгом и сознанием.

Этих тем никто не касался, пока два или три года назад внимание не привлек новый и, возможно, весьма значительный факт*. На самом деле этот факт лежал у всех на виду несколько десятков лет; но так случилось, что никто его не замечал, пока одного молодого английского психиатра, в настоящее время работающего в Канаде, не поразило близкое сходство химического состава мескалина и адреналина. Дальнейшие исследования показали, что и лизергиновая кислота — крайне мощный галлюциноген, получаемый из спорыньи, — связана с ними по биохимической структуре. Позже было открыто, что адренохром — продукт распада адреналина — может вызывать многие симптомы, наблюдаемые при отравлении мескалином. Только адренохром, вероятно, возникает в человеческом

* См. следующие работы: Хамфри Осмонд и Джон Смайтиз. Шизофрения: новый подход. *The Journal of Mental Science*, том ХСVIII, апрель 1952 г. Хамфри Осмонд. Касательно безумия. *Saskatchewsn Psychiatric Services Journal*, том 1, № 2, сентябрь 1952 г. Джон Смайтиз. Мескалиновые явления. *British Journal for the Philosophy of Science*, том III, февраль 1953 г. Абрам Хоффер, Хамфри Осмонд и Джон Смайтиз. Шизофрения: новый подход. *The Journal of Mental Science*, том С, № 418, январь 1954 г. Сейчас готовится множество других работ по биохимии, фармакологии, психологии и неврофизиологии шизофрении и по мескалиновым феноменам. — Примеч. авт.

теле спонтанно. Другими словами, каждый из нас способен производить химическое вещество, микроскопические дозы которого, как стало известно, приводят к глубоким изменениям в сознании. Некоторые из таких изменений сходны с теми, что имеют место при самом характерном заболевании двадцатого века, подлинной чуме — шизофрении. Умственное расстройство происходит вследствие расстройства химического? А химическое, в свою очередь, — вследствие психологических расстройств, влияющих на надпочечники? Не слишком ли необдуманно и преждевременно такое утверждать? Мы можем сказать лишь, что этот случай был выделен из прочих за отсутствием доказательств в пользу обратного. Тем временем по этим наметкам продолжают систематические работы, а изыскатели — биохимики, психиатры, физиологи — идут по следу.

После целого ряда крайне удачных для меня обстоятельств, весной 1953 года я обнаружил, что вышел как раз на их дорогу. Один из этих изыскателей приехал по своим делам в Калифорнию. Несмотря на семьдесят лет исследований мескалина, психологических данных в его распоряжении по-прежнему было до смешного мало, и ему очень хотелось пополнить материал. Я оказался рядом

и желал — даже стремился — стать подопытным кроликом. Вот так и произошло: однажды ясным майским утром я проглотил четыре десятых грамма мескалина, растворенных в половине стакана воды, и сел ожидать результатов.

Мы живем вместе, мы совершаем поступки и реагируем друг на друга; но всегда и во всех обстоятельствах мы — сами по себе. На арену мученики выходят рука об руку; распинают же их поодиночке. Обнявшись, влюбленные отчаянно пытаются сплавить свои изолированные экстазы в единую самотрансценденцию; тщетно. По самой своей природе каждый воплощенный дух обречен страдать и наслаждаться в одиночестве. Ощущения, чувства, прозрения, капризы — все они личны и никак не передаваемы, если не считать посредства символов и вторых рук. Мы можем собирать информацию об опыте, но никогда не сам опыт. От семьи до нации, каждая группа людей — это общество островных вселенных.

Большинство островных вселенных достаточно похожи друг на друга, чтобы можно было сконструировать понимание или даже взаимную эмпатию, или «вчувствование». Таким образом, вспоминая собственные горести и унижения, мы можем сочувствовать тем, кто попадает в аналогичные

ситуации, можем ставить себя на их место (всегда, разумеется, в несколько пиквиковском смысле). Но в определенных случаях коммуникация между вселенными не полна или ее не существует вовсе. Разум находится на своем месте, а места, населенные безумными или исключительно одаренными, отличаются от мест, где живут обыкновенные люди, и общей памяти у них очень мало или же нет совершенно ничего, что способно стать основой для понимания или дружественного чувства. Слова произносятся, но не просветляют. Вещи и события, обозначаемые символами, принадлежат ко взаимоисключаемым царствам опыта.

Видеть себя так, как другие видят нас, — самый благотворный дар. Едва ли менее важна способность видеть других так, как они сами себя видят. Но что, если эти другие принадлежат к иному виду и населяют совершенно чуждую вселенную? Например, как может человек в здравом уме узнать, каково быть безумным? Или же, не имея возможности родиться заново провидцем, медиумом или музыкальным гением, как мы можем посетить миры, которые для Блейка, для Сведенборга, для Иоганна Себастьяна Баха* были родным домом. И

* Уильям Блейк (1757—1827) — английский поэт и художник, мистик. Эмануэль Сведенборг (1688—1772) —

как человеку, достигшему крайних пределов эктоморфии и церебротонии, поставить себя на место человека на пределах эндоморфии и висцеротонии или, если не считать определенных строго очерченных границ, разделить чувства того, кто стоит на пределах мезоморфии и соматотонии? Для ревностного бихевиориста такие вопросы, я полагаю, лишены всякого смысла. Но для тех, кто верит теоретически в то, что на практике, насколько им известно, истинно, — а именно, что у опыта есть как наружная, так и внутренняя сторона, — для таких людей поставленные проблемы реальны и тем более суровы, что какие-то неразрешимы абсолютно, а некоторые разрешимы только в исключительных обстоятельствах и методами, недоступными любому и каждому. Таким образом, бесспорно одно: я никогда не узнаю, каково быть сэром Джоном Фальстафом или Джо Луисом*. С другой стороны, мне всегда казалось, что, возможно, к примеру, с помощью гипноза или самогипноза, посредством систематической медитации или же приняв соответствующий наркотик, я мог бы изменить свой нормальный режим сознания таким

шведский философ-мистик. Иоганн Себастьян Бах (1685—1750) — немецкий композитор.

* Джо Луис (1914—1981) — американский боксер-тяжеловес.

образом, чтобы иметь шанс узнать изнутри, о чем говорили и провидец, и медиум, и даже мистик.

Я кое-что читал о мескалиновом опыте и заранее пришел к убеждению: этот наркотик позволит мне по крайней мере на несколько часов сойти в тот внутренний мир, что был описан Блейком и остальными. Но ожидаемого не произошло. Я думал, что буду лежать с закрытыми глазами, а ко мне придут видения многоцветных геометрий, ожившей архитектуры, богато украшенной драгоценностями и неизъяснимо прекрасной, пейзажей с героическими фигурами, символических драм, неустанно подрагивающих на грани абсолютного и окончательного откровения. Но я, совершенно очевидно, не учел идиосинкразии собственного ментального строения, факты своего темперамента, подготовки и привычек.

Насколько я себя помню, всегда (как и сейчас) мне плохо удавалось строить визуальный образ. Слова — даже богатые смыслом слова поэтов — не вызывают образов у меня в мозгу. Никакие гипногические видения не встречают меня на пороге сна. Когда я что-то вспоминаю, память не представляет мне это ярко зримым событием или объектом. Усилием воли я могу вызвать не очень отчетливое изображение того, что произошло вчера днем, как

выглядел Лунгарно до того, как уничтожили мосты, или Бэйсуотер-роуд, когда единственные автобусы были зелеными, крошечными и влеклись старыми лошадьми со скоростью три с половиной мили в час. Но в таких образах мало субстанции и совершенно нет собственной независимой жизни. Они соотносятся с настоящими воспринимаемыми объектами так же, как гомеровские тени — с людьми из плоти и крови, пришедшими к теням этим в гости. Лишь когда у меня сильно поднимается температура, мои ментальные образы по-настоящему оживают. Тем, у кого свойство визуализации сильно, мой внутренний мир может показаться до странности тусклым, ограниченным и неинтересным. Таков мир — убогий, но мой, — который, как я ожидал, трансформируется в нечто совершенно на него не похожее.

Та перемена в этом мире, которая имела место в действительности, не была революционной ни в каком смысле. Через полчаса после того, как я проглотил наркотик, я обратил внимание на медленный танец золотых огней. Немного погодя возникли роскошные красные поверхности, которые набухали и расширялись из ярких узлов энергии, вибрировавших соответственно своему изменчивому узору. В другой раз, закрыв глаза, я увидел комп-

лекс серых структур, внутри которых возникали бледно-голубоватые сферы, напряженно твердели и, появившись, бесшумно скользили вверх, прочь из виду. Но ни разу там не возникало ни лиц, ни форм, ни людей, ни животных. Я не видел никаких пейзажей, никаких громадных пространств, никакого волшебного роста и метаморфоз зданий, ничего, даже отдаленно напоминавшего драму или притчу. Тот иной мир, куда впустил меня мескалин, не был миром видений; он существовал в том, что я мог видеть открытыми глазами. Великая перемена произошла в царстве объективного факта. То, что случилось с моей объективной вселенной, было относительно незначимым.

Я принял таблетку в одиннадцать. Полтора часа спустя я сидел у себя в кабинете, пристально глядя на небольшую стеклянную вазу. В вазе было всего три цветка: полностью расцветшая роза «Красавица Португалии», жемчужно-розовая, лишь с легким намеком на более горячий, пламенный оттенок у основания каждого лепестка; крупная пурпурно-кремовая гвоздика и бледно-лиловый у основания сломанного стебля дерзкий геральдический цветок ириса. Случайный и преходящий, этот букетик нарушал все правила традиционного хорошего вкуса. В то утро за завтраком меня поразила живой диссонанс его красок. Но это больше не

имело значения. Сейчас я смотрел не на причудливое сочетание цветов. Я видел то, что видел Адам в утро творения — миг за мигом, чудо обнаженного существования.

— Приятно? — спросил кто-то. (В этой части эксперимента все разговоры записывались на диктовальную машину, и я мог впоследствии освежить память.)

— Ни приятно, ни неприятно, — отвечал я. — Это просто *есть*.

Istigkeit — кажется, это слово любил употреблять Майстер Экхарт*? «Есть-ность». Бытие философии Платона** — если не считать того, что Платон, по-видимому, совершил огромную абсурдную ошибку, отделив Бытие от становления и идентифицировав его с математической абстракцией Идеи. Бедняга, он так и не смог увидеть букет цветов, сияющих своим внутренним светом и едва не трепещущих под напором значимости того, чем заряжены; так и не смог воспринять следующего: то, что роза, ирис и гвоздика так интенсивно обозначали, — ровно то, что они есть, мимолетность,

* Иоганн Экхарт (ок. 1260 — ок. 1327) — немецкий теолог, считавшийся родоначальником немецкого мистицизма.

** Платон (ок. 427 — ок. 347 до н.э.) — греческий философ.

которая одновременно — вечная жизнь, непрерывная гибель, которая в то же время — чистое Бытие, связка крошечных уникальных частных, где по какому-то невыразимому и все-таки самоочевидному парадоксу должен видеться божественный источник всего существования.

Я смотрел на цветы, и в их живом свете я, казалось, различил качественный эквивалент дыхания — но дыхания без возвращений к начальной точке, без повторяющихся приливов, одного лишь неостановимого потока от красоты к еще более возвышенной красоте, от глубокого к еще более глубокому значению. На ум пришли такие слова, как Милость и Преображение — именно милость и преобразование они, помимо прочего, обозначали. Мой взор блуждал от розы к гвоздике и от их легкого пушистого накала — к гладким свиткам чувствующего аметиста, которым оказался ирис. Совершенное видение, *Sat Chit Ananda*, Вечность-Знание-Блаженство — впервые я понял — не на вербальном уровне, не зачаточными намеками или издали, но точно и полно, — к чему относились эти изумительные слоги. А потом я вспомнил фрагмент, который прочитал в одном эссе Судзуки*.

* Дайсэцу Тэйтаро Судзуки (1870—1966) — японо-американский исследователь и пропагандист буддизма.

— Что такое Вселенская Форма Будды? — («Вселенская Форма Будды» — это еще один способ обозначить «Разум», «Таковость»*, «Пустоту», «Бога»**.) — Вопрос задает в дзэнском монастыре искренний и сбитый с толку неофит. И с моментальной неуместностью братьев Маркс*** Учитель отвечает:

— Ограда в дальнем конце сада.

— А человек, который осознает эту истину? — с сомнением вопрошает неофит. — Позвольте спросить, кто он?

Граучо вытягивает его своим посохом по лопаткам и отвечает:

— Златогривый лев.

Когда я это читал, оно было для меня какой-то смутно осмысленной чепухой. Теперь же все стало ясно как день и очевидно как Евклид****. Конечно же. Вселенская Форма Будды — это ограда в дальнем конце сада. В то же время — и не менее очевидно, — она — эти цветы, всё, на что я — или,

* Т.е. безоценочное восприятие вещи.

** Т.е. Бога как безличный абсолют.

*** Семейная труппа американских комедийных актеров: Джулиус («Граучо», 1890—1977), Леонард («Чико», 1891—1961), Артур («Харпо», 1893—1964) и Герберт («Зеппо», 1901—1979) Марксы.

**** Евклид (III в. до н.э.) — греческий математик.

скорее, благословенное Не-Я, освобожденное на мгновение из моих удушающих объятий, — побеспокоюсь взглянуть. Книги, например, которыми уставлены полки по стенам моего кабинета. Как и цветы, они сияли более яркими красками, более глубоким значением, когда я смотрел на них. Красные книги — как рубины; изумрудные книги; книги, переплетенные в белый нефрит; книги из агата, аквамарина, желтого топаза; ляпис-лазурные книги, чей цвет был так интенсивен, так по самой сути своей значим, что они, казалось, вот-вот покинут полки, чтобы настойчивее предложить себя моему вниманию.

— А пространственные отношения? — спросил исследователь, пока я смотрел на книги.

Трудно было ответить. Да, перспектива выглядела довольно странно, и стены комнаты, казалось, уже не смыкались под прямыми углами. Но эти факты были на самом деле не важны. В действительности, важнее всего сейчас было то, что перестали иметь значение пространственные отношения, и мой ум воспринимал мир в иных категориях, нежели пространственные. В обычное время глаз занимает себя такими проблемами, как: *Где?* — *Как далеко?* — *Как и относительно чего располагается?* Под воздействием мескалина

подразумеваемые вопросы, на которые отвечает глаз, — иного порядка. Место и расстояние больше не интересны. Разум воспринимает всё в понятиях интенсивности существования, глубины значения, отношений внутри узора. Я видел книги, но мне не было никакого дела до их расположения в пространстве. Вот что я заметил, вот что отпечталось у меня в уме — они сияли живым светом, и в некоторых сияние казалось более проявленным, чем в других. В этом контексте положение и три измерения не имели смысла. Разумеется, не то чтобы категория пространства уничтожилась. Встав и пройдясь, я обнаружил, что делать это могу достаточно нормально, не путаясь в расположении предметов. Пространство оставалось тем же; но оно лишилось господства. Ум был в первую очередь занят не мерами и местоположениями, а бытием и значением.

И вместе с безразличием к пространству пришло еще более совершенное безразличие ко времени.

— Мне кажется, его очень много, — вот все, что я мог ответить, когда исследователь спросил меня, как я ощущаю время.

Много, но сколько именно — совершенно не важно. Я, конечно, мог бы посмотреть на часы; но

я знал, что часы мои находятся в другой вселенной. В действительности и до того, и в тот момент я воспринимал или неопределенную длительность, или нескончаемое настоящее, сделанные из одного непрерывно меняющегося апокалипсиса.

От книг исследователь переключил мое внимание на мебель. Столик для печатной машинки стоял в центре комнаты; за ним, так, что мне было видно, находился плетеный стул, а за стулом — письменный стол. Три эти предмета образовывали причудливый орнамент горизонталей, вертикалей и диагоналей — узор тем более интересный, что его нельзя было передать терминами пространственных отношений. Столик и письменный стол объединялись в композицию, напоминавшую что-то из Брака или Хуана Гриса*, — натюрморт, узнаваемо соотносимый с объективным миром, но переданный без глубины, без какой бы то ни было претензии на фотографический реализм. Я смотрел на свою мебель не как пользователь, который должен сидеть на стульях, писать за столами и столиками, и не как фотограф или научный регистратор, а как чистый эстет, чья единственная забота —

* Жорж Брак (1882—1963) — французский художник-кубист. Хосе Викторико Гонзалес («Хуан») Грис (1887—1927) — испанский художник-кубист.

формы и их взаимоотношения внутри поля зрения в пространстве картины. Но пока я смотрел, на смену этому чисто эстетическому взгляду кубиста пришло то, что я могу описать лишь как сакраментальное видение реальности. Я вновь был там, где я был, когда смотрел на цветы, — снова в мире, где все сияло Внутренним Светом и было бесконечным в своей значимости. Например, ножки этого стула — как чудесна их цилиндричность, как сверхъестественна их отполированная гладкость! Я потратил несколько минут — или несколько столетий? — не только пристально вглядываясь в эти бамбуковые ножки стула, но в действительности *будучи* ими — или, скорее, *будучи* собой в них; или, точнее (ибо «Я» сюда не вовлекалось — так же, как, в определенном смысле, и «они»), *будучи* своим Не-Я в том Не-Я, которое было стулом.

Размышляя о своем опыте, я обнаруживаю, что согласен с видным кембриджским философом д-ром К. А. Бродом в том, «что нам следует хорошо постараться и намного серьезнее, чем до сего времени мы были склонны, рассмотреть тот тип теории, который выдвинул Бергсон* в связи

* Анри-Луи Бергсон (1859—1941) — французский философ, лауреат Нобелевской премии по литературе (1927).

с памятью и чувственным восприятием. Предположение заключается в том, что функция мозга, нервной системы и органов чувств в основном избирательна, а не продуктивна. Каждая личность в каждый момент способна помнить все, что когда-либо с нею происходило, и воспринимать все, что происходит везде во вселенной. Функция мозга и нервной системы заключается в том, чтобы защитить нас от этой массы в основном бесполезного и бессмысленного знания, ошеломляющего и повергающего нас в смятение, исключая большую часть того, что иначе мы бы воспринимали и помнили в любой момент, и оставляя лишь очень маленькую и специальную выборку того, что, с большой вероятностью, окажется практически полезным». В соответствии с такой теорией, каждый из нас потенциально — Весь Разум. Однако, поскольку мы — животные, наша задача — во что бы то ни стало выжить. Для того, чтобы биологическое выживание стало возможным, поток Всего Разума должен быть направлен через редуцирующий клапан мозга и нервной системы. То, что выходит с другого конца, — жалкий ручеек сознания, которое поможет нам остаться в живых на поверхности этой планеты. Для того, чтобы формулировать и выражать содержание этого урезанного осознания, человек

изобретал и бесконечно разрабатывал системы символов и основанные на них философии, которые называл языками. Каждая личность — одновременно и бенефициарий, и жертва лингвистической традиции, в которой эта личность родилась: бенефициарий — потому, что язык дает доступ к накопленным записям опыта других людей, жертва — поскольку язык укрепляет в личности веру в то, что это урезанное сознание — единственное, и искажает ее ощущение реальности настолько, что эта личность только рада принять свои представления за данные, свои слова — за действительные вещи. То, что на языке религии называется «этим миром», — вселенная урезанного осознания, раз и навсегда выраженная и окаменевшая в языке. Различные «иные миры», с которыми человеческие существа вступают в беспорядочные контакты, — это множество элементов всеобщности осознания, принадлежащего Всему Разуму. Большинство людей почти все время знает только то, что проходит через редуцирующий клапан и освящено местным языком как подлинно реальное. Тем не менее определенные лица, по-видимому, рождаются с каким-то встроенным объездом, позволяющим огибать этот редуцирующий клапан. У иных людей такие временные объезды достигаются либо спон-

танно, либо в результате намеренных «духовных упражнений», либо посредством гипноза, либо посредством наркотиков. Через эти постоянные или временные объезды протекает, может быть, и не совсем восприятие «всего, что происходит везде во вселенной» (поскольку объезд не уничтожает редуцирующий клапан, по-прежнему исключаящий всеобщее содержание Всего Разума), но все же нечто большее и превыше всего нечто отличное от скрупулезно отобранного утилитарного материала, который наш суженный индивидуальный разум считает полной или по меньшей мере достаточной картиной реальности.

Мозг снабжен некоторым количеством энзимных систем, которые служат для координации его работы. Некоторые из этих энзимов регулируют поступление глюкозы в клетки мозга. Мескалин подавляет выработку этих энзимов и, таким образом, снижает количество глюкозы, поступающей в орган, которому постоянно требуется сахар. Стоит мескалину сократить нормальный сахарный рацион мозга — что происходит тогда? Наблюдалось слишком мало случаев, и, следовательно, исчерпывающего ответа пока дать нельзя. Но произошедшее с большинством тех немногих, кто принимал мескалин под наблюдением, можно подытожить вот так:

(1) Способность помнить и «мыслить прямолинейно» слаба, если вообще не редуцирована. (Слушая записи своих бесед под воздействием наркотика, я, правда, не могу сказать, что был тогда глупее, чем обычно.)

(2) Визуальные впечатления крайне обострены, а глаз вновь приобретает что-то от перцептивной невинности детства, когда сенсум не подчиняется концепту немедленно и автоматически. Интерес к пространству снижен, а интерес ко времени падает почти до нуля.

(3) Хотя интеллект остается незатронутым, а через восприятие в огромной степени улучшается, воля подвергается глубоким переменам к худшему. Тот, кто принимает мескалин, не видит причины делать что-либо в частности и обнаруживает, что большинство причин, по которым он обычно готов был действовать и страдать, глубоко неинтересны. Его нельзя ими беспокоить, поскольку думать можно и о чем-нибудь более приятном.

(4) Это нечто более приятное можно испытать (как я это испытал) или «снаружи», или «внутри», или в обоих мирах — внешнем и внутреннем, — одновременно или последовательно. То, что эти вещи — действительно лучше, кажется самоочевидным всем принимавшим мескалин, тем, кто

приходит к наркотику со здоровым телом и неотягощенным разумом.

Такое воздействие мескалина — тот вид действия, какого можно ожидать после введения наркотика, обладающего силой, чтобы ослабить эффективность мозгового редуцирующего клапана. Когда в мозгу заканчивается сахар, недопитанное эго слабеет, его нельзя беспокоить, требуя от него выполнения каких-то необходимых заданий, оно теряет всякий интерес к тем временным и пространственным отношениям, что так много значат для организма, решившего существовать в мире и дальше. Когда Весь Разум просачивается через этот, уже негерметичный, клапан, начинают происходить разные биологически бесполезные вещи. В некоторых случаях появляется сверхчувственное восприятие. Другие открывают мир красоты видений. Иным являются слава, бесконечная ценность и значимость чистого существования, данного, неконцептуализированного события. На последней стадии отсутствия эго появляется «смутное знание» того, что Всё — во всем; что Всё — это в действительности каждое. Я понимаю, ближе конечный ум, «воспринимая все, что происходит везде во вселенной», подойти уже не способен.

Как же усиливается в этом контексте восприятие цвета под воздействием мескалина! Для определенных животных биологически очень важна способность различать определенные оттенки. Но за пределами утилитарного спектра большинство существ совершенно не различают цвета. Пчелы, к примеру, проводят бóльшую часть времени за «дефлорированием свежих девственниц весны»; но, как показал фон Фриш*, различают они всего лишь несколько цветов. Высокоразвитое цветоощущение человека — биологическая роскошь, неоценимо драгоценная для него как для интеллектуального и духовного существа, но не обязательная для его выживания как животного. Если судить по прилагательным, которые Гомер вкладывает в уста героев Троянской войны, они в своей способности различать цвета едва превосходили пчел. В этом отношении по крайней мере прогресс человечества был изумителен.

Мескалин увеличивает интенсивность всех цветов и заставляет воспринимающего ощутить бесчисленное количество оттенков, к которым он обычно совершенно слеп. Может показаться, что для Всего Разума так называемые вторичные ха-

* Карл фон Фриш (1886—1982) — австро-немецкий зоолог, в 1973 г. удостоен Нобелевской премии за работы по изучению поведения пчел.

рактические вещи являются первостепенными. В отличие от Локка* он, видимо, чувствует, что цвета важнее, достойнее внимания, нежели массы, положения и размеры. Как и те, кто принимает мескалин, многие мистики воспринимают сверхъестественно яркие цвета не только внутренним взором, но и в объективном мире вокруг себя. Сходные данные сообщают психики и сензитивы. Есть и некоторые медиумы, для которых краткое откровение принимающего мескалин — дело ежедневного и ежечасного опыта в течение длительных периодов.

Из этого долгого, но необходимого экскурса в царство теории мы можем теперь возвратиться к чудесным фактам — четырем бамбуковым ножкам стула посреди комнаты. Подобно нарциссам Вордсворта**, они несли с собой всевозможные богатства — дар превыше всяких цен, дар нового непосредственного видения самой Природы Вещей, а также — более скромное сокровище непосредственного понимания, в особенности — понимания искусств.

* Джон Локк (1632—1704) — английский философ и политолог.

** Уильям Вордсворт (1770—1850) — английский поэт-романтик.

Роза это роза это роза. Но эти ножки стула были ножками стула были Св. Михаилом и всеми ангелами. Спустя четыре-пять часов после события, когда воздействие недостатка мозгового сахара уже исчезало, меня взяли на прогулку по городу, которая, уже ближе к закату, привела нас в то место, которое скромно утверждало, что оно — «Самая Большая В Мире Аптека». В задней комнате «Аптеки» среди игрушек, открыток и комиксов стояло, к моему удивлению, несколько книг по искусству. Я взял первый попавшийся том. Это был Ван-Гог*, а картина, на которой открылась книга, оказалась «Стулом». Этим ошеломляющим портретом «*Ding an Sich'a*»**, который безумный художник видел с каким-то полным обожания ужасом и пытался выразить на холсте. Но то была задача, для выполнения которой даже силы гения оказалось совершенно недостаточно. Стул, который видел Ван-Гог, очевидно, был по сути своей тем же стулом, что видел и я. Но, будучи несравнимо более реальным, чем стул обычного восприятия, стул на этой картине оставался просто необычайно выразительным символом факта. Факт — проявленная

* Винсент Ван-Гог (1853—1890) — голландский художник-постимпрессионист.

** Вещи в себе (нем.).

Таковость; а тут всего лишь эмблема. Такие эмблемы — источники подлинного знания о Природе Вещей, и это подлинное знание может служить для подготовки ума, который сам по себе принимает знание это как следствие немедленных прозрений. Но на этом и всё. Сколь бы выразительными ни были символы, они никогда не смогут стать тем, что они замещают.

В этом контексте было бы интересно исследовать произведения искусства, доступные великим знатокам Таковости. На какие картины смотрел Экхарт? Какие скульптуры и картины играли роль в религиозном опыте Св. Иоанна Крестителя, Хакуина, Хуэйньэна*, Уильяма Лоу? Ответить на эти вопросы выше моих сил; но я очень сильно подозреваю, что большинство великих знатоков Таковости обращали очень мало внимания на искусство — некоторые вообще отказываются иметь с ним дело, другие довольствуются тем, что критический глаз расценит как второсортную или даже десятисортную работу. (Для личности, чей преображенный и преображающий ум может видеть Всё в каждом этом, первосортность или де-

* Хакуин (1686—1769) — японский мыслитель, художник и каллиграф, монах школы дзэн-буддизма Риндзай. Хуэйньэн (638—713) — Шестой патриарх секты Чань.

сятисортность даже религиозной картины будет вопросом надменнейшего безразличия.) Искусство, я полагаю, — только для начинающих или же для тех преисполненных решимости упертых людей, которые твердо решили удовольствоваться эрзац-Таковостью — символами, а не тем, что они значат, элегантно составленным рецептом вместо настоящего обеда.

Я поставил Ван-Гога обратно на полку и взял соседний том. Это была книга по творчеству Боттичелли*. Я переворачивал листы. «Рождение Венеры» никогда не была среди моих любимых. «Венера и Марс», это очарование, так страстно осуждавшееся бедным Раскиным** на вершине его собственной затянувшейся сексуальной трагедии. Великолепно богатая и замысловатая «Клевета Апеллеса». А потом — картина, которую я знал хуже, и не очень хорошая, «Юдифь». Что-то привлекло мое внимание, и я зачарованно глядел — но не на бледную невротическую героиню или ее прислужницу, не на волосатую голову жертвы или весенний пейзаж, а на лиловатый шелк плиссиро-

* Сандро Боттичелли (Алессандро ди Мариано деи Филипепи, ок. 1444 — 1510) — итальянский художник флорентийской школы.

** Джон Раскин (1819—1900) — английский писатель и художественный критик.

ванного лифа Юдифи и длинные юбки, которые развевал ветер.

Это я видел и раньше — тем же утром, между цветами и мебелью, когда случайно опустил взгляд, а потом продолжал страстно и пристально смотреть туда по своей воле — на собственные скрещенные ноги. Эти складки на брюках — что за лабиринт бесконечно значимой сложности! А текстура серой фланели — как богата, глубока, таинственно роскошна! И вот они опять здесь, в картине Боттичелли.

Цивилизованные человеческие существа носят одежду, поэтому не может быть ни портретной живописи, ни мифологического или исторического сюжетоизложения без показа складчатых тканей. Но хотя простое портняжное искусство может служить объяснением происхождения, оно никогда не объяснит самого роскошного развития драпировки как основной темы всех пластических искусств. Художники — это очевидно — всегда любили драпировку ради нее самой — или, скорее, ради самих себя. Когда вы пишете или режете драпировку, вы пишете или режете формы, непрезентативные во всех практических целях, — тот вид необусловленных форм, на которых художникам даже в самой натуралистической традиции

нравится самовыражаться. В обычной Мадонне или Апостоле строго человеческий, полностью репрезентативный элемент отвечает лишь примерно за десять процентов целого. Всё остальное состоит из множества раскрашенных вариаций неистощимой темы мятой шерсти или полотна. И эти нерепрезентативные девять десятых Мадонны или Апостола могут быть точно так же важны качественно, как и в количестве. Очень часто именно драпировки задают тон всему произведению искусства, устанавливают ключ, в котором излагается тема, они выражают настроение, темперамент, отношение художника к жизни. Стоическое спокойствие являет себя в гладких поверхностях, в широких неизмученных складках драпировок Пьеро. Раздираемый между фактом и желанием, между цинизмом и идеализмом, Бернини* умеряет все, кроме карикатурного правдоподобия своих лиц с огромными портняжными абстракциями, которые суть воплощение — в камне или бронзе — непреходящих общих мест риторики: героизма, святости, возвышенности, к которой человечество вечно стремится, и по большей части, —

* Джованни Лоренцо (Джанлоренцо) Бернини (1598—1680) — итальянский скульптор, художник и архитектор.

тщетно. А вот вам юбки и накидки Эль Греко*, так тревожно напоминающие внутренности; вот острые, перекрученные, пламеобразные складки, в которые облачает свои фигуры Козимо Тура** : у первого традиционная духовность проваливается в безымянное физиологическое влечение; у второго — корчится в агонии ощущение чужого и враждебного по сути мира. Или давайте рассмотрим Ватто***: его мужчины и женщины играют на лютях, готовятся к балам и арлекинадам, на бархатных лужайках и под благородными деревьями отплывают к Цитере, о которой мечтает каждый влюбленный; всеобъемлющая меланхолия персонажей и освеженная мучительная чувственность их создателя выражаются не в изображаемых действиях, не в жестах и лицах, но в рельефе и текстуре их тафтяных юбок, атласных колпаков и дублетов. Здесь — ни дюйма гладкой поверхности, ни мгновения мира или уверенности, — только шелковая глушь бесчисленных крохотных

* Эль Греко (Доменикос Теотокопулос, 1541—1614) — испанский религиозный художник греческого происхождения.

** Козимо Тура (1430—1495) — итальянский художник.

*** Жан-Антуан Ватто (1684—1721) — французский художник. «Отплытие на остров Цитера» (1717) — одно из самых знаменитых его «куртуазных» полотен.

складок и морщинок с непрестанной модуляцией — внутренней неуверенностью, переданной с абсолютной убежденностью руки мастера, из тона в тон, из одного неопределенного цвета в другой. В жизни человек предполагает, Бог располагает. В пластических искусствах предположение совершается субъективной материей; а то, что располагает, — это, в конечной степени, темперамент художника, непосредственно же — по крайней мере в портретной, исторической или жанровой живописи — вырезанная или написанная драпировка. Между собой эти двое могут постановить, что *fête galante** должно трогать до слез, распятие — быть умиротворенным вплоть до веселья, стигматизация — быть невыносимо соблазнительной, подобие чуда женской безмозглости (я думаю сейчас о несравненной Мадемуазель Муатессье Энгра**) — выражать суровейшую, бескомпромисснейшую интеллектуальность.

Но это еще не все. Драпировки, как я теперь открыл, — гораздо больше, чем средства для введения нерепрезентативных форм в натурали-

* Галантное веселье, празднество (фр.).

** Жан Огюст Доминик Энгр (1780—1867) — французский живописец. Существует несколько его портретов Инес Муатессье.

стические картины и скульптуры. То, что прочие видят только под воздействием мескалина, художник врожденно способен видеть все время. Его восприятие не ограничено тем, что полезно биологически или социально. Немногое из знания, принадлежащего Всему Разуму, просачивается мимо редуцирующего клапана мозга и эго в сознание. Это понимание истинного значения всего существующего. Для художника, как и для принимающего мескалин, драпировки — живые иероглифы, которые каким-то странным образом выразительно замещают невообразимую тайну чистого бытия. Складки моих серых фланелевых брюк были заряжены «есть-ностью» даже более, чем стул, хотя, возможно, менее, чем те совершенно сверхъестественные цветы. Чему складки эти были обязаны этим привилегированным статусом, я сказать не могу. Возможно, потому, что складчатые формы драпировки так странны и драматичны, они захватывают взгляд и таким способом привлекают внимание к чудесному факту просто существования? Кто знает? Причина опыта менее важна, чем сам опыт. Раздумывая над юбками Юдифи там, в «Самой Большой В Мире Аптеке», я знал, что Боттичелли — и не один Боттичелли, но и многие другие — смотрел на драпировки теми же самыми

преображенными и преображающими глазами, какими были в то утро и мои. Они видели *Istigkeit*, Всеобщность и Бесконечность сложенной материи, и сделали все, что могли, дабы передать ее в краске или в камне. И конечно же, непременно — без успеха. Ибо слава и чудо чистого существования принадлежат другому порядку, они выше силы выражения даже высочайшим из искусств. Но в юбке Юдифи я мог ясно видеть, что, будь я гениальным художником, я мог бы сделать из своих старых фланелевых штанов. Нет, немного, видит Бог, по сравнению с реальностью; но достаточно, чтобы восхищать созерцателей, одно поколение за другим, достаточно, чтобы заставить их понять по крайней мере хоть немногое из подлинного значения того, что мы в своей прискорбной имбецильности называем «просто вещами» и чем мы пренебрегаем в пользу телевидения.

— Вот как следует видеть, — повторял я, глядя на свои брюки или бросая взгляд на драгоценные книги на полках, на ножки бесконечно более чем ван-гоговского стула. — Вот как следует видеть, каковы вещи на самом деле.

И все же у меня оставались кое-какие сомнения. Потому что, коль скоро всегда видишь вот так, никогда не захочешь делать ничего другого.

Просто смотреть, просто быть божественным Не-Я цветка, книги, стула, фланели. Этого будет достаточно. Но как в таком случае насчет других людей? Как насчет человеческих отношений? В записи разговоров того утра я нахожу постоянно повторяемый вопрос: «Как насчет человеческих отношений?» Как можно примирить это лишенное времени блаженство видения «как должно» с временными обязанностями делания того, что должен делать, и чувствования того, что должен чувствовать?

— Следует уметь видеть эти брюки, — говорил я, — как бесконечно важные, а человеческие существа — как еще более бесконечно важные.

«Следует» — на практике же это казалось невозможным. Такое участие в явленной славе вещей, так сказать, не оставляло места для обычных необходимых задач человеческого существования, а превыше всего — для задач личности. Ибо личность — это «Я», а я по крайней мере в одном отношении был теперь Не-Я, одновременно воспринимаемая и являясь Не-Я вещей вокруг меня. Для этого вновьрожденного Не-Я поведение, внешний вид, сама мысль о «Я», которым оно в одно мгновение перестало быть, и о других «Я», некогда

своих приятелях, казались не то чтобы в самом деле противными (ибо как раз о противности я вовсе не помышлял), но в огромной мере безразличными. Понуждаемый исследователем анализировать и сообщать все, что я делал (а как я хотел быть оставленным наедине с Вечностью в цветке, с Бесконечностью в четырех ножках стула и с Абсолютом в складках пары фланелевых штанов!), я осознал, что намеренно избегаю глаз тех, кто был со мною в комнате, намеренно воздерживаюсь слишком сильно ощущать их присутствие. Одним из этих людей была моя жена, другим — человек, которого я уважал и который мне очень нравился; но оба принадлежали к миру, от которого в тот момент мескалин освободил меня, — к миру «Я», ко времени моральных суждений и утилитарных соображений, к миру (и именно этот аспект человеческой жизни я превыше всего прочего желал бы забыть) самоутверждения, самоуверенности, чрезмерно ценимых слов и идолопоклоннически обожествляемых представлений.

На этой стадии развития событий мне дали большую цветную репродукцию хорошо известного автопортрета Сезанна* — плечи и голова чело-

* Поль Сезанн (1839—1906) — французский художник-постимпрессионист.

века в большой соломенной шляпе, краснощекого, краснотубого, с густыми черными бакенбардами и темным неприветливым взглядом. Это великолепная картина; но не как картину я ее видел теперь. Ибо голова быстро приобрела третье измерение и ожила — маленький человечек, похожий на гоблина, выглядывал из окна в странице передо мной. Я засмеялся. А когда меня спросили, почему, я всё повторял:

— Какие претензии! Да кто он вообще такой? — Вопрос был адресован не конкретно Сезанну, но всем людям вообще. Кто, они считают, они такие?

— Это как Арнолд Беннетт* в Долomiteх, — сказал я, внезапно вспомнив сцену, к счастью, увековеченную в моментальном снимке, где А.Б. примерно за четыре или пять лет до своей кончины гулял по зимней дороге в Кортина-д'Ампеццо. Вокруг него лежали нетронутые снега; на заднем плане — более чем готические уступы красных скал. А тут — милый, добрый, несчастный А.Б., сознательно переигрывающий в роли своего любимого литературного персонажа — самого себя, «лично Карточки». Он медленно прогуливался в

* Энох Арнолд Беннетт (1867—1931) — английский романист и драматург.

этом ярком альпийском солнечном свете, заложив большие пальцы в проймы желтого жилета, который немного ниже выпирал изящным изгибом брайтонского эркера времен Регентства, — голова откинута назад, словно гаубица каким-то застрявшим афоризмом целится в голубой купол небес. Что он произнес тогда на самом деле, я забыл; но то, что явно кричала вся его манера, вид и осанка, было: «Я ничем не хуже этих чертовых гор». И в некоторых отношениях, конечно, он был бесконечно лучше; но не так — и он об этом очень хорошо знал, — как хотел бы представлять себе его любимый литературный персонаж.

Успешно (что бы это ни значило) или безуспешно, но мы все переигрываем в роли своих любимых литературных персонажей. И факт, почти бесконечно невероятный факт, что кто-то — в действительности и есть Сезанн, не составляет никакой разницы. Ибо превосходный художник со своей маленькой трубкой, подсоединенной ко Все-му Разуму и обходящей клапан мозга и фильтр эго стороной, точно в такой же степени — и столь же подлинно — был этим гоблином с бакенбардами и неприветливым взглядом.

Ради облегчения я снова обратился к складкам брюк.

— Вот как следует видеть, — еще раз повторил я. И мог бы добавить: «Вот те вещи, на которые следует смотреть». Вещи без претензий, удовлетворенные тем, что они — они сами и есть, достаточные в своей таковости, не играющие роль, не пытающиеся — безумно — быть в одиночку, в изоляции от Вселенской Формы, в люциферовом презрении к милости Божьей.

— Ближайшим подступом к этому, — сказал я, — был бы Вермеер*.

Да, Вермеер. Поскольку этот таинственный художник был одарен втройне — видением, постигавшим Вселенскую Форму как изгородь в дальнем конце сада, талантом передачи такой части видения, которую позволяли только ограниченность человеческих возможностей и благоразумие сдерживать себя в своих картинах более управляемыми аспектами реальности; ибо, хотя Вермеер и был представителем рода человеческого, писал он всегда натюрморты. Сезанн, говоривший своим моделям, чтобы они старались походять на яблоки, пытался писать портреты в том же духе. Но его женщины, похожие на яблочки-пепинки, более сродни Идеям Платона, нежели Вселенской Фор-

* Ян Вермеер (1632—1675) — голландский художник.

ме в изгороди. Они — Вечность и Бесконечность, видимые не в песке или в цветке, но в абстракциях какого-то более высокого уровня геометрии; Вермеер никогда не просил своих девушек походить на яблоки. Отнюдь, он настаивал, чтобы они оставались девушками до самого предела, — но всегда с оговоркой, что не будут по-девчачьи себя вести. Они могли сидеть или спокойно стоять, но никак не хихикать, никак не смущаться, не читать молитв, не томиться по возлюбленным, не сплетничать, не смотреть завистливо на детишек других женщин, не флиртовать, не любить, не ненавидеть и не работать. При совершении любого из этих действий они, без сомнения, интенсивнее стали бы самими собой, но по той же причине перестали бы проявлять свои божественные сущностные Не-Я. По выражению Блейка, двери восприятия Вермеера только отчасти были чисты. Одна панель стала почти совершенно прозрачной; остальная же дверь все еще была грязна. Сущностное Не-Я могло очень ясно восприниматься в вещах и живых существах по эту сторону добра и зла. В человеческих существах оно было видимо лишь когда те находились в покое — их умы не потревожены, их тела неподвижны. В этих обстоятельствах Вер-

меер мог видеть Таковость во всей ее небесной красоте — мог видеть и в какой-то малой мере мог передать ее в тонком и пышном натюрморте. Вермеер, бесспорно, — величайший художник человеческих натюрмортов. Но были и другие — например, французские современники Вермеера, братья Ленэ. Они, я полагаю, собирались быть жанровыми живописцами; в действительности же они производили серию человеческих натюрмортов, где их очищенное восприятие бесконечной значимости всех вещей передано не как у Вермеера — тонким обогащением цвета и текстуры, а усиленной ясностью, граничащей с наваждением отчетливостью формы внутри суровой, почти монохроматической тональности. Уже в наше время у нас был Вуйяр* — художник, в своем лучшем качестве создавший незабываемо великолепные картины Вселенской Формы, явленной в буржуазной спальне, Абсолюта, сияющего посреди семьи какого-нибудь биржевого маклера в пригородном саду за чаем.

*Ce qui fait que l'ancien bandagiste renie
Le comptour dont le faste alleichait les passant,*

* Жан Эдуард Вуйяр (1868—1940) — французский художник-постимпрессионист.

*C'est son jardin d'Auteuil, où, veufs de tout encens,
Les Zinnias ont l'air d' tre en t le vernie*.*

Для Лорана Тайада зрелище было просто непристойным. Но если бы ушедший на пенсию торговец резиновыми товарами сидел достаточно спокойно, Вуйяр увидел бы в нем только Вселенскую Форму и в цинниях, в пруду с золотыми рыбками, в мавританской башне и китайских фонариках виллы написал бы уголок Рая перед Грехопадением.

Мой же вопрос тем временем оставался без ответа. Как примирить это очищенное восприятие с должной заботой о человеческих отношениях, с необходимыми задачами и обязанностями, не говоря уже о благотворительности и практическом сострадании? Вековой спор между активистами и созерцателями был возобновлен — и, по-моему, с беспрецедентной остротой. Ибо до этого утра я знал созерцание только в его более скромных, более обыденных формах — как дискурсивное мышление; как восторженную увлеченность по-

* Витрину, что прохожих привлекала,
Старик отверг и в сад Отейль поплелся снова.
Там циннии, всех ароматов вдовы,
Как будто сделаны из пестрого металла.

(Строфа из стихотворения французского поэта-символиста Лорана Тайада, 1854—1919, пер. Элины Войцеховской).

эзией, живописью или музыкой; как терпеливое ожидание тех вдохновений, без которых даже прозаичнейший из писателей не может надеяться что-либо совершить; как случайные проблески в природе вордсвортовского «чего-то, смешанного гораздо глубже»; как систематическое молчание, иногда приводящее к намекам на «тайное знание». Но теперь я понял созерцание в его высшем проявлении. В высшем проявлении — но еще не в его полноте. Ибо в своей полноте путь Марии включает в себя путь Марты и возвышает его, так сказать, до своей собственной высшей силы. Мескалин открывает путь Марии, но захлопывает дверь Марты. Он дает доступ к созерцанию — но к созерцанию, несопоставимому с действием и даже с волей к действию, с самой мыслью о действии. В промежутках между своими откровениями принимающий мескалин склонен чувствовать, что, хотя, с одной стороны, всё — в высшей степени так, как оно должно быть, с другой стороны — что-то не так. Его проблема, в сущности — та же, что стоит перед квиетистом, архатом и — на другом уровне — перед пейзажистом и художником человеческих натюрмортов. Мескалин никак не может решить эту проблему: он может лишь поставить ее апокалиптически — тем, кому она до сих пор

никогда не представлялась. Полное и окончательное решение может быть найдено только теми, кто готов осуществить правильное *Weltanschauung** посредством правильного поведения и правильной, постоянной и ничем не сдерживаемой бдительности. Квиетисту противостоит активный созерцатель, святой, человек, который, по выражению Экхарта, готов спуститься с седьмого неба, чтобы принести чашку воды своему больному брату. Архату, отступающему от видимостей в полностью трансцендентную Нирвану, противостоит Бодхисаттва, для которого Таковость и мир случайностей едины и для чьего безграничного сострадания каждая из этих случайностей — повод не только для преобразования глубинного понимания, но еще и для самой практической благотворительности. А в мире искусства Вермееру и другим художникам человеческих натюрмортов, мастерам китайских и японских пейзажей, Констеблю и Тёрнеру, Сислею, Сера** и Сезанну противостоит всеобъемлю-

* Мировоззрение (нем.).

** Джон Констебль (1776—1837) — английский художник-пейзажист. Джозеф Мэллорд Уильям Тёрнер (1775—1851) — английский художник. Альфред Сислей (1839—1899) — французский художник-импрессионист английского происхождения. Жорж-Пьер Сера (1859—1891) — французский художник-неоимпрессионист.

щее искусство Рембрандта*. Эти имена огромны, их превосходство недостижимо. Что же касается меня в то памятное майское утро, то я мог быть только благодарен за опыт, показавший мне яснее, чем я видел прежде, истинную природу вызова и абсолютно освобождающей реакции на него.

Прежде чем мы оставим эту тему, разрешите добавить, что не существует такого вида созерцания, даже самого квинтистского, которое было бы лишено своих этических ценностей. По меньшей мере половина всей морали негативна и сводится к тому, как уберечься от зла. «Отче наш» насчитывает меньше пятидесяти слов, и шесть из них — просьба к Богу не вводить нас в соблазн. Односторонний созерцатель оставляет несделанным многое из того, что ему следует сделать; но чтобы компенсировать, он удерживается от делания многого из того, что ему делать не следует. «Сумма зла, — заметил Паскаль**, — была бы намного меньше, если бы только люди смогли научиться тихо сидеть в своих комнатах». Созерцатель, чье восприятие очищено, не обязательно должен оставаться в комнате. Он мо-

* Рембрандт Харменс ван Рейн (1606—1669) — голландский художник.

** Блез Паскаль (1623—1662) — французский философ и математик.

жет заниматься своим делом, настолько полностью удовлетворенный тем, что видит, и тем, что сам является частью божественного Порядка Вещей, что никогда не испытает даже соблазна вовлечься в то, что Трахерн* называл «грязными уловками мира». Когда мы ощущаем себя единственными наследниками вселенной, когда «море течет в наших венах... и звезды — наши алмазы», когда все вещи воспринимаются как беспредельные и святы, какой мотив может у нас быть для алчности и самоутверждения, для погони за властью или для еще более ужасных форм удовольствия? Созерцатели вряд ли станут игроками, сводниками или пьяницами; как правило, они не проповедают нетерпимость, не развязывают войн; не считают необходимым грабить, мошенничать или унижать бедных. К этим огромным отрицательным достоинствам мы можем прибавить и еще одно, которое, хоть и трудноопределимо, но и положительно, и важно. Архат и квиетист могут не практиковать созерцания в его полноте; но если они его практикуют вообще, то могут воспроизводить просвещающие обзоры иной, трансцендентной, страны ума; а если они практикуют его во всей его высоте, то

* Томас Трахерн (1637—1674) — английский поэт и священник.

становятся проводниками, сквозь которые из этой, иной, страны может истекать некое благотворное влияние в мир затемненных «Я», постоянно умирающих от его нехватки.

Тем временем я, по просьбе исследователя, обратился от портрета Сезанна к тому, что происходило у меня в голове, когда я закрывал глаза. На этот раз внутренний пейзаж любопытным образом ничего в себе не нес. Поле видения заполняли ярко окрашенные, постоянно изменявшиеся структуры, сделанные, казалось, из пластика или эмалированной жести.

— Дешево, — прокомментировал я. — Тривиально. Как вещи в «центовке».

И вся эта дешевка существовала в закрытой, тесной вселенной.

— Как будто находишься под палубой судна, — сказал я. — Грошового судна.

Пока я смотрел, стало очень ясно, что это грошовое судно было каким-то образом связано с человеческими претензиями. Этот удушливый интерьер мелочной лавки был моим собственным личным «Я»; эти мишурные мобыли из жести и пластика были моим личным вкладом во вселенную.

Я чувствовал, что урок полезен, но тем не менее мне было жаль, что он преподается в такой

момент и в такой форме. Как правило, тот, кто принимает мескалин, открывает внутренний мир на столь явном исходном уровне, столь очевидно бесконечным и святым, сколь и тот преображенный внешний мир, который я видел открытыми глазами. С самого начала мой же собственный случай был иным. Мескалин временно наделил меня силой видеть с закрытыми глазами; но он не мог вообще — или по крайней мере именно в этом случае — явить мне внутренний пейзаж, даже отдаленно сравнимый с моими цветами, стулом или брюками «там, снаружи». То, что он позволил мне воспринять внутри, было не Вселенской Формой в образах, а моим собственным умом; не архетипической Таковостью, а набором символов — иными словами, самодельной подменой Таковости.

Большинство наблюдателей образов преобразуются мескалином в духовидцев. Некоторые из них — а они, возможно, более многочисленны, чем общепризнано, — не требуют никакой трансформации: они — духовидцы постоянно. Умственный тип, к которому принадлежал Блейк, довольно широко распространен даже в урбанистически-индустриальных обществах сегодняшнего дня. Уникальность поэта-художника не заключается

в том факте, что (цитируя из его «Описательного Каталога») Блейк действительно *видел* «тех дивных типов, называемых в Священном Писании "Херувим"». Она не заключается в том факте, что «некоторые из этих дивных типов, увиденных в моих видениях, были ста футов в высоту... и все содержали в себе мифологическое и непостижимое значение». Она заключается единственно в его способности выражать словами или (до некоторой степени менее успешно) линией и цветом какой-то намек по меньшей мере на не слишком необычный опыт. Бесталанный духовидец может воспринимать внутреннюю реальность, не менее огромную, прекрасную и значимую, чем тот мир, что созерцал Блейк; но он совершенно лишен способности выражать в литературных или пластических символах то, что увидел.

Из религиозных записей и сохранившихся памятников поэзии и пластических искусств совершенно ясно, что почти всегда и везде люди придавали большее значение внутреннему пейзажу, нежели объективным существующим вещам. Они чувствовали: то, что они видят закрытыми глазами, обладает духовно большей значимостью, нежели то, что они видят открытыми. Причина? Слишком близкое знакомство порождает презре-

ние, а как выжить — проблема, варьирующаяся в диапазоне от хронически нудной до мучительной. Внешний мир — то место, где мы просыпаемся каждое утро нашей жизни, то место, где волей-неволей мы должны пытаться прожить. Во внутреннем мире нет ни работы, ни монотонности. Мы посещаем его только во сне и размышлениях, и его странность такова, что мы никогда не сможем отыскать одного и того же мира в двух случаях подряд. Что удивляться, следовательно, если человеческие существа в своем поиске божественного предпочитали в общем и целом смотреть внутрь! В общем и целом, но не всегда. В своем искусстве не менее, чем в своей религии, даосы и дзэн-буддисты смотрели за пределы видений, в Пустоту, и сквозь Пустоту — на «десять тысяч вещей» объективной реальности. Из-за своей доктрины воплощенного Слова христиане могли бы с самого начала принять сходное отношение ко вселенной вокруг. Но из-за доктрины Грехопадения им это было очень трудно сделать. Всего триста лет назад выражение тщательного отрицания мира и даже проклятия мира было и ортодоксальным, и понятным. «Нам не следует изумляться ничему в Природе, кроме одного лишь Воплощения Христа». В XVII веке

фраза Лаллемана* казалась разумной. Сегодня в ней звенит безумие.

В Китае расцвет пейзажной живописи до положения главной художественной формы произошел около тысячи, в Японии — около шестисот, а в Европе — около трехсот лет назад. Приравнение Вселенской Формы к изгороди было сделано теми Учителями Дзэна, которые обвенчали даосский натурализм с буддистским трансцендентализмом. Следовательно, только на Дальнем Востоке пейзажисты сознательно расценивали свое искусство как религиозное. На Западе религиозная живопись была делом изображения святых персонажей, иллюстрирования священных текстов. Пейзажисты считали себя мирянами. Сегодня мы признаем в Сера одного из величайших мастеров того, что может быть названо мистической пейзажной живописью. И все же этот человек, способный эффективнее прочих выражать Одно во многом, впадал в негодование, когда кто-нибудь хвалил его за «поэзию» его работ. «Я просто применяю Систему», — протестовал он. Иными словами, он был просто *пуантилистом* и в своих собственных глазах никем больше. Похожий анекдот рассказыва-

* Луи Лаллеман (1588—1635) — французский теолог-иезуит.

ют о Джоне Констебле. Однажды, ближе к концу своей жизни, Блейк встретил Констебля в Хэмпстеде, и ему показали несколько набросков молодого художника. Несмотря на свое презрение к натуралистическому искусству, старый духовидец мог отличить хорошее от плохого — если, конечно, это был не Рубенс*. «Это не рисунок! — вскричал он. — Это вдохновение!» «Я хотел, чтобы это было рисунком», — таков был характерный ответ Констебля. Правы были оба. То был *рисунок*, точный и достоверный, и в то же время это было *вдохновение* — вдохновение по крайней мере столь же высокого порядка, что и у Блейка. Сосны Хита в действительности виделись в такой же степени идентичными Вселенской Форме. Набросок был необходимо несовершенной, но все же глубоко впечатляющей передачей того, что очищенное восприятие явило открытым глазам великого художника. От созерцания, в традиции Вордсворта и Уитмена**, Вселенского Тела как изгороди и от видений, как у Блейка, «дивных типов» внутри ума современные поэты отступили в исследование личного, противопоставленного более чем личному,

* Петер Пауль Рубенс (1577—1640) — фламандский художник.

** Уолт Уитмен (1819—1892) — американский поэт.

подсознательного, и в передачу в высокоабстрактных понятиях не данного, объективного факта, а просто научных и теологических представлений. Нечто подобное произошло и в области живописи. Здесь мы стали свидетелями общего отступления от пейзажа, доминирующей художественной формы девятнадцатого столетия. Это отступление от пейзажа не было отступлением в ту, иную, внутреннюю божественную Данность, которой касалось большинство традиционных школ прошлого, в тот Архетипический Мир, где люди всегда находили сырье для строительства своего мира и религии. Нет, это было отступление от внешней Данности в личное подсознательное, в ментальный мир, более убогий и плотнее закрытый, чем даже мир сознательной личности. Эти хитрые приспособления из жести и ярко раскрашенного пластика — где я их видел раньше? В каждой картинной галерее, которая выставляет новейшие работы нерепрезентативного искусства.

А теперь кто-то внес фонограф и поставил пластинку. Я слушал с удовольствием, но не испытывал ничего, что могло бы сравниться с моими видимыми апокалипсисами цветов и фланели. Неужели от природы одаренный музыкант *слышит* те откровения, что для меня были исключительно

визуальными? Было бы интересно провести такой эксперимент. Тем временем музыка, хоть и не преображенная, хоть и сохраняющая свои нормальные качество и интенсивность, немало прибавляла к моему пониманию и того, что со мной произошло, и более широких проблем, которые это происходившее поднимало.

Инструментальная музыка, что достаточно странно, оставила меня довольно холодным. Моцартовский* концерт до-минор для фортепиано был прерван после первой части, и его место заняла запись каких-то мадригалов Джезуальдо**.

— Эти голоса, — оценил я, — эти голоса — они вроде моста обратно к миру людей.

И мостом они оставались, даже когда пели самые хроматически неожиданные композиции безумного князя. Сквозь неровные фразы мадригалов музыка следовала своим курсом, никогда не оставаясь в какой-то одной тональности на протяжении двух тактов. В Джезуальдо, этом фантастическом персонаже из уэбберовской мелодрамы, психологический распад преувеличивал, толкал

* Вольфганг Амадей Моцарт (1756—1791) — австрийский композитор.

** Дон Карло Джезуальдо (ок. 1560—1613) — князь г. Венозы, итальянский композитор.

к самому крайнему пределу тенденцию, внутренне присущую модальной (как антитезе полностью тональной) музыке. Получавшиеся в результате работы звучали так, словно были написаны поздним Шёнбергом*.

— И все же, — я чувствовал, что должен сказать, слушая эти странные продукты контр-Реформационного психоза, применявшегося к художественной форме Позднего Средневековья, — и все же не важно, что он весь раздроблен на куски. Целое дезорганизовано. Но каждый индивидуальный фрагмент — упорядочен, он представляет Высший Порядок. Высший Порядок превалирует даже в распаде. Тотальность представлена даже в сломанных частях. И даже, может быть, более явно, чем в полностью осмысленной работе. По крайней мере вас не убаюкивает чувство ложной безопасности от какого-то просто человеческого, просто сфабрикованного порядка. Вам нужно полагаться на свое непосредственное восприятие окончательного порядка. Поэтому в некотором смысле распад может обладать своими преимуществами. Но конечно, это опасно, страшно опасно. Предположим, вы не сможете вернуться, выбраться из хаоса...

* Арнольд Шёнберг (1874—1951) — австрийский композитор, один из родоначальников атональной музыки.

От мадригалов Джезуальдо мы перепрыгнули через трехвековую пропасть к Альбану Бергу* и его «Лирической сюите».

— А это, — объявил я заранее, — будет адом.

Но оказалось, что я не прав. На самом деле музыка звучала довольно смешно. Вычерпанная из личного подсознательного, одна двенадцатитоновая агония сменяла другую; но поразило меня только внутреннее несоответствие между психологической дезинтеграцией, более полной, чем даже у Джезуальдо, и громадными ресурсами таланта и мастерства в ее выражении.

— Неужели ему не жалко себя? — прокомментировал я с ироничным отсутствием сострадания. И затем: — *Katzenmusik* — ученая *Katzenmusik*** — И наконец, еще несколько мучительных минут спустя: — Кому какое дело до того, что он чувствует? Почему он не обратит внимание на что-нибудь другое?

В порядке критики того, что, без сомнения, является замечательной работой, это было несправедливо и неадекватно, — но, я думаю, небеспристрастно. Я привожу это здесь так, как оно было,

* Альбан Берг (1885—1935) — австрийский композитор, ученик Шёнберга.

** Кошачья музыка (нем.).

и поскольку именно так я реагировал на «Лирическую сюиту» в состоянии чистого созерцания.

Когда она закончилась, исследователь предложил пройти по саду. Я желал этого; и хотя мое тело, казалось, было полностью отсоединено от разума — или, если точнее, хотя мое осознание преобразованного внешнего мира более не сопровождалось осознанием моего физического организма, — я обнаружил, что способен подняться, открыть стеклянную дверь в сад и выйти наружу почти без колебаний. Конечно, странно было ощущать, что «Я» не является тем же самым, что эти руки и ноги «там, снаружи», что и целиком объективные шея, туловище и даже голова. Это было странно; но к этому вскоре привыкаешь. И в любом случае тело, казалось, идеально могло само о себе позаботиться. На самом деле, конечно, оно всегда и так само о себе заботится. Сознательное эго может лишь формулировать желания, которые затем выполняются силами, слабо контролируемыми им и совершенно им не понимаемыми. Когда оно делает что-либо сверх этого — слишком сильно старается, например, беспокоится, переживает насчет будущего, — оно снижает эффективность тех сил и может даже повлечь болезнь девитализованного тела. В моем нынешнем состоянии осознанность

не относилась к эго; она была, так сказать, сама по себе. Это означало, что физиологическая разумность, контролирующая тело, также существует сама по себе. На какое-то мгновение тот постоянно вмешивающийся невротик, что в часы бодрствования пытается взять управление в свои руки, слава Богу, не стоял на пути.

Из стеклянной двери я шагнул под что-то вроде перголы, частично увитой розами, частично — покрытой рейками в дюйм шириной с просветами по поддьюма. Сияло солнце, и тени от реек образовывали зеброподобный рисунок на земле, на сиденье и спинке садового стула, стоявшего в конце перголы. Этот стул — забуду ли я его когда-нибудь? Там, где тени падали на полотняную обшивку, полосы глубокого, но сияющего цвета индиго чередовались со сверканием столь интенсивно ярким, что трудно было поверить, будто эти полосы не сделаны из чистого голубого огня. В течение, казалось, невообразимо долгого времени я глядел, не зная и даже не желая знать, с чем это я встретился. В любое другое время я бы увидел стул, исполосованный попеременно светом и тенью. Сегодня же перцепция поглотила концепцию. Меня это зрелище поглотило так полно и поразило настолько, что я не мог более ничего

воспринимать. Садовая мебель, рейки, солнечный свет, тень — все они были не больше, чем имена и понятия, простые вербализации в утилитарных или научных целях уже после события. Самим же событием было это чередование лазурных печных топок, разделенных зарослями невообразимой горечавки. Это было несказанно чудесно, чудесно до такой степени, что почти ужасало. И внезапно у меня возникло ощущение, что я могу понять, каково быть безумным. У шизофрении есть свои небеса так же, как и свои преисподние и чистилища; я помню, что мне рассказывал один мой старый друг, уже много лет покойный, о своей безумной жене. Однажды, на ранней стадии заболевания, когда у нее еще были интервалы ясности, он приехал к ней в больницу поговорить о детях. Она немного послушала его, а затем прервала. Как мог он тратить свое время на пару отсутствующих детей, когда здесь и сейчас имеет значение лишь невыразимая красота узоров, которые он производит своим коричневым твидовым пиджаком, всякий раз двигая руками? Увы, этот рай очищенного восприятия, чистого, одностороннего созерцания, был не вечен. Блаженные паузы становились все реже, короче, пока, наконец, их вовсе не осталось — только ужас.

Большинство тех, кто принимает мескалин, испытывает лишь небесную часть шизофрении. Наркотик приносит ад и чистилище только тем, у кого незадолго до этого была желтуха, кто страдает от периодических депрессий или хронического беспокойства. Если бы — подобно другим наркотикам приблизительно сравнимой мощности — мескалин был знаменит своей токсичностью, сам по себе прием его был бы источником беспокойства. Но приемлемо здоровый человек знает заранее, что для него мескалин совершенно безвреден, воздействие средства прекратится через восемь — десять часов, не оставив ни похмелья, ни, следовательно, желания возобновить прием. Укрепленный этим знанием, он пускается в эксперимент без страха — иными словами, без предрасположенности к преобразению беспрецедентно странного и нечеловеческого опыта в нечто отвратительное, нечто поистине дьявольское.

Встретившись со стулом, который походил на Страшный Суд, — или, если точнее, со Страшным Судом, в котором я после длительной паузы и со значительными трудностями признал стул, — я сразу оказался на кромке паники. Все это, внезапно почувствовал я, зашло слишком далеко. Слишком далеко, несмотря даже на то, что уходило во

все более интенсивную красоту, в более глубокое значение. Страх, каким я анализирую его в ретроспекции, возник перед ошеломлением, перед распадом под давлением реальности, большей, нежели способен перенести разум, привыкший почти всегда жить в уютном мирке символов. Литература религиозного опыта изобилует ссылками на боли и ужасы, ошеломляющие тех, кто слишком внезапно лицом к лицу столкнулся с каким-то проявлением *Mysterium tremendum**. Говоря языком теологии, этот страх возникает из несопоставимости человеческого эгоизма и божественной чистоты, человеческой самоусугубленной отдельности и бесконечности Бога. Вслед за Бёме** и Уильямом Лоу мы можем сказать, что невозрожденными душами божественный Свет во всем его сиянии может восприниматься лишь как пылающий огонь очищения. Почти идентичную доктрину можно найти в «Тибетской Книге Мертвых», где отошедшая душа описывается усыхающей в агонии от Ясного Света Пустоты и даже от меньших, приглашенных Огней, — чтобы стремительно броситься в успокаивающую тьму самости уже как перерожденное

* Великая тайна (лат.).

** Якоб Бёме (1575—1624) — немецкий теософ и мистик.

человеческое существо или же зверь, несчастный призрак, обитатель преисподней. Все что угодно, только не обжигающая яркость ничем не смягченной Реальности — все что угодно!

Шизофреник — это душа не только невозрожденная, но в придачу еще и безнадежно больная. Его болезнь состоит в неспособности бежать от внутренней и внешней реальности (что привычным образом совершает человек в здравом уме) в самодельную вселенную здравого смысла, в строго человеческий мир полезных представлений, разделяемых символов и социально приемлемых условностей. Шизофреник подобен человеку, постоянно находящемуся под действием мескалина и, следовательно, неспособному отторгнуть опыт реальности, для сосуществования с которой он недостаточно свят, которую он не может раз и навсегда объяснить, ибо она — самый упрямый из первичных фактов, и которая, поскольку никогда не позволяет такому человеку взглянуть на мир просто человеческими глазами, пугает его до такой степени, что он интерпретирует ее неослабную странность, ее пылающую интенсивность значения как проявления человеческой или даже космической злой воли, зовущие его принимать отчаяннейшие контрмеры — от насилия убийцы на одном

конце шкалы до кататонии (или психологического самоубийства) на другом. И раз отправившись по инфернальной дороге вниз, он никогда не сможет остановиться. Теперь подобное стало слишком уж очевидным.

— Если начать неверно, — сказал я в ответ на вопросы исследователя, — все, что случилось, будет доказательством заговора против вас. Все будет служить самооправданием. Вы не сможете набрать в грудь воздуха, не сознавая, что это — часть заговора.

— Значит, вы думаете, что знаете, в чем корень безумия?

Мой ответ был убежденным и шел из души:

— Да.

— И вы не могли бы его контролировать?

— Нет, не мог бы. Если начинать со страха и ненависти как основной предпосылки, придется подходить и к заключениям.

— Мог бы ты, — спросила меня жена, — задержать внимание на том, что «Тибетская Книга Мертвых» называет Чистым Светом?

Я сомневался.

— Может, это не впустит зло, если ты сможешь удерживать внимание? Или все-таки не сможешь?

Некоторое время я раздумывал над вопросом.

— Возможно, — наконец ответил я, — возможно, смог бы, если бы кто-то рассказал мне о Чистом Свете. Одному это сделать невозможно. Полагаю, именно в этом — смысл тибетского ритуала: кто-то сидит все время и рассказывает тебе, что есть что.

Прослушав запись этой части эксперимента, я взял свое издание «Тибетской Книги Мертвых» Эванса-Вентца* и раскрыл наугад. «О, благороднорожденный, пусть не отвлечется твой ум». Вот в чем была проблема — оставаться неотвлеченным. Не отвлеченным памятью о прошлых грехах, воображаемым удовольствием, горьким осадком старых обид и унижений, всеми страхами, ненавистями и страстями, которые обычно затмевают Свет. То, что делали буддистские монахи для умирающих и мертвых, не может ли и современный психиатр совершить для безумных? Пусть будет голос, который успокоит их днем, и даже когда они спят, расскажет им, что, несмотря на весь ужас, на все ошеломление и смятение, окон-

* Уолтер Илинг Эванс-Вентц (1878—1965) — американский антрополог и культуролог, опубликовал свой перевод тибетских религиозных текстов, получивших название «Тибетской Книги Мертвых», в 1927 г.

чательная Реальность непоколебимо остается сама собой и состоит из той же самой субстанции, что и внутренний свет даже наиболее жестоко мучимого ума. Посредством таких приспособлений, как записывающие устройства, переключатели, контролируемые часами, системы публичного вещания и подушечные динамики, должно быть совсем несложно постоянно напоминать об этом первородном факте пациентам заведения даже с самой большой нехваткой персонала. Возможно, нескольким заблудшим душам и удастся помочь таким образом завоевать некоторую долю контроля над вселенной — одновременно прекрасной и отталкивающей, но всегда иной, нечеловеческой, всегда абсолютно непостижимой — в которой, как выясняется, они обречены жить.

Наконец меня увели от тревожных великолепий моего садового стула. Спускаясь с изгороди зелеными параболами, ветви плюща выпускали какое-то стеклянное, нефритовое сияние. В следующее мгновение в поле моего зрения ворвался куст огненно-красных цветов. Настолько страстно живые, что, казалось, вот-вот заговорят, цветы тянулись вверх, в синеву. Подобно стулу в тени рек, они чересчур много укрывали. Я взглянул на листья и обнаружил пещеристый лабиринт нежней-

ших цветов и оттенков зеленого, пульсирующий непостижимой загадкой.

Розы:

Цветы легко нарисовать —

Листья трудно.

Хайку Сики* выражает (не называя прямо) как раз то, что я тогда почувствовал — чрезмерное, слишком очевидное торжество цветов, контрастирующее с более нежным чудом их листвы.

Мы вышли на улицу. У обочины стоял большой голубой автомобиль. При виде его меня внезапно охватило всепоглощающее веселье. Каким самодовольством, какой абсурдной самоудовлетворенностью сверкали те выпирающие наружу поверхности лоснящейся эмали! Человек создал эту вещь по своему подобию — или, скорее, по подобию своего любимого литературного персонажа. Я смеялся, пока по щекам у меня не покатались слезы.

Мы снова вошли в дом. Была приготовлена еда. Кто-то, кто еще не был идентичен мне, набросился на нее с волчьим аппетитом. Я смотрел на это со значительного расстояния и без особого интереса.

* Масаока Сики (1867—1902) — японский поэт, реформатор форм хайку и танка.

Когда все было съедено, мы сели в автомобиль и отправились на прогулку. Воздействие мескалина уже клонилось к упадку; но цветы в садах по-прежнему трепетали на кромке сверхъестественного, перечные и рожковые деревья вдоль боковых улиц по-прежнему явно принадлежали какой-то священной роще. Рай чередовался с Додоной, Иггдрасиль — с мистической Розой. А потом мы внезапно оказались на перекрестке — в ожидании возможности пересечь бульвар Сансет. Перед нами непрерывным потоком катились машины — тысячи машин, ярких и сверкающих, как мечта рекламодателя, и каждая — нелепее предыдущей. Я снова забился в пароксизмах хохота.

Наконец Красное Море дорожного движения расступилось, и мы пересекли его и въехали в еще один оазис деревьев, лужаек и роз. Через несколько минут поднялись на обзорную площадку в холмах, и под нами раскинулся город. Я был довольно-таки разочарован — он выглядел совершенно как город, который я видел всегда. По мне, преобразование было пропорционально расстоянию: чем оно ближе, тем более божественно иное. Эта огромная туманная панорама едва ли отличалась от себя самой.

Мы двинулись дальше, и, пока оставались среди холмов, и один дальний вид сменял другой, значимость присутствовала на своем повседневном уровне, намного ниже точки преобразования. Магия снова начала работать, когда мы свернули в новый пригород и заскользили между двумя рядами домов. Здесь, несмотря на отвратительную причудливость архитектуры, возобновилась трансцендентная инаковость, появились намеки на утренние небеса. Кирпичные трубы и зеленые латунные крыши пылали в свете солнца как осколки Нового Иерусалима. И внезапно я увидел то, что видел Гуарди* и что (с таким несравненным мастерством!) так часто выражалось в его картинах: оштукатуренную стену с пересекающей ее тенью, голую, но незабываемо прекрасную, пустую, заряженную всем значением и всей загадкой существования. Откровение приблизилось и вновь исчезло за какую-то долю секунды. Автомобиль проехал дальше; время приоткрывало еще одно явление вечной Таковости. «Внутри одинаковости есть различие. Но в намерение всех Будд никак не входит то, чтобы это различие отличалось от одинаковости. Их намерение — и общность, и раз-

* Франческо Гуарди (1712—1793) — итальянский художник.

личие». Вот эта клумба красной и белой герани, например, — она совершенно отличалась от этой оштукатуренной стены в сотне ярдов вверх по дороге. Но «есть-ность» обеих была одной и той же, вечное свойство их мимолетности — одним и тем же.

Час спустя, после еще десятка миль и посещения «Самой Большой В Мире Аптеки», мы наконец были дома, и я вернулся к этому успокаивающему, но глубоко неудовлетворительному состоянию, известному как «пребывание в своем уме».

Маловероятно, что человечество вообще сможет когда-либо избавиться от Искусственных Раев. Большинство людей ведет жизнь, в своем худшем виде настолько мучительную, а в лучшем — настолько монотонную, бедную и ограниченную, что позыв бежать ее, стремление превзойти себя хотя бы на несколько мгновений есть один из основных appetitов души и всегда им было. Искусство и религия, карнавалы и сатурналии, танцы и слушание ораторов — все это служило, по выражению Г. Дж. Уэллса*, Дверями В Стене. А для частного, повседневного пользования всегда существовали

* Герберт Джордж Уэллс (1866—1946) — английский писатель.

химические интоксиканты. Все успокоительные средства и наркотики, низводящие человека до состояния овоща, все эйфорики, произрастающие на деревьях, галлюциногены, созревающие в ягодах или выжимаемые из корней, — все без исключения были известны и систематически использовались человеческими существами с незапамятных времен. И к этим естественным преобразователям сознания наука прибавила свою долю синтетических веществ — хлорал, например, бензедрин, бромиды и барбитураты.

Большинство этих преобразователей сознания сейчас не могут применяться кроме как по предписанию врача или же нелегально и со значительным риском. Для неограниченного употребления Запад позволил только алкоголь и табак. Все остальные Двери В Стене обозваны Наркотой, а те, кто неавторизованно их употребляет, — наркоманами. Мы сейчас гораздо больше тратим на напитки и табак, чем на образование. Это, конечно, неудивительно. Стремление бежать своей самости и окружения присутствует почти в каждом почти постоянно. Позыв сделать что-то для молодых силен только в родителях, да и у них — лишь те несколько лет, пока дети ходят в школу. В равной степени неудивительно сегодняшнее отношение к спиртному и

табаку. Несмотря на растущую армию безнадежных алкоголиков, несмотря на сотни тысяч людей, которых ежегодно увечат или убивают пьяные водители, популярные комики по-прежнему острят по поводу алкоголя и ему приверженных. И несмотря на свидетельства, связывающие сигареты с раком легких, практически все расценивают курение табака как явление едва ли менее нормальное и естественное, чем прием пищи. Рациональному утилитаристу это может показаться странным. Историк же именно этого и следовало ожидать. Твердое убеждение в материальной реальности Ада никогда не отвращало средневековых христиан от того, к чему побуждали их амбиции, похоть или алчность. Рак легких, дорожные происшествия и миллионы несчастных и плодящих несчастье алкоголиков — факты, еще более бесспорные, нежели факт существования Инферно во времена Данте*. Но все эти факты далеки и несущественны по сравнению с близким, ощущаемым фактом стремления — здесь и сейчас — к освобождению или успокоению, к тому, чтобы выпить и покурить.

Наш век — это век, среди прочего, автомобиля и стремительно растущего населения. Алкоголь не-

* Данте Алигьери (1265—1321) — итальянский поэт.

совместим с безопасностью на дорогах, а его производство, как и производство табака, обрекает на практически полную стерильность многие миллионы акров самой плодородной земли. Проблемы, поднимаемые алкоголем и табаком, само собой, не могут быть решены запретом. Универсальное и постоянно присутствующее стремление к самотрансценденции не должно быть упразднено захлопыванием ныне популярных Дверей В Стене. Единственная разумная политика — это открыть другие, лучшие двери в надежде склонить людей сменить свои старые плохие привычки на новые и менее вредоносные. Некоторые из этих других, лучших дверей будут по природе своей общественными, технологическими, другие — религиозными или психологическими, еще какие-то — диетическими, образовательными, атлетическими. Но нужда в частых химических каникулах, дающих отдых от невыносимой самости и отвратительной среды окружения, совершенно бесспорно, останется прежней. Необходим прежде всего новый наркотик, который облегчит и утешит наш страдающий биологический вид без нанесения вреда, в конечном итоге большего, чем то добро, которое он принесет сразу. Такой наркотик должен обладать

эффективным действием в минимальных дозах и производиться синтетически. Если он не будет обладать этими свойствами, его производство, подобно производству вина, пива, спирта и табака, будет мешать выработке пищи и тканей — продуктов первой необходимости. Он должен быть менее токсичным, чем опиум или кокаин, менее вероятно производить нежелательные социальные последствия, чем алкоголь или барбитураты, быть менее неблагоприятным для сердца и легких, чем смолы и никотин. А с положительной стороны он должен вызывать изменения в сознании более интересные, более ценные по сути, чем просто успокоение или навевание сна, просто иллюзии всемогущества или освобождение от подавления.

Для большинства людей мескалин почти совершенно безвреден. В отличие от алкоголя он не ведет принимающего его ни к каким неконтролируемым действиям, которые оканчиваются драками, насилием и дорожными происшествиями. Человек под воздействием мескалина тихо занимается своим делом. Более того, это «его дело» — опыт наиболее просветляющего вида, за который не нужно платить (и это, конечно же, важно) компенсацию в виде похмелья. О долговременных последствиях регулярного употребления мескалина мы знаем очень мало, индейцы, которые потребляют бутоны

пейота, не кажутся физически или морально деградировавшими вследствие этой привычки. Тем не менее имеющиеся свидетельства по-прежнему редки и отрывочны*.

* В своей монографии «Пейотизм Меномини», опубликованной в декабре 1952 г. в Протоколах Американского Философского Общества, профессор Дж. С. Слоткин писал, что «постоянное употребление Пейота, по-видимому, не приводит ни к какому возрастанию толерантности или зависимости. Я знаю многих людей, которые были пейотистами по сорок — пятьдесят лет. Количество Пейота, употребляемое ими, зависит от торжественности случая; в общем и целом они сейчас употребляют Пейота не больше, чем много лет назад. К тому же между ритуалами бывают иногда интервалы по месяцу и более, и в эти периоды они обходятся без Пейота, не чувствуя никакого стремления к нему. Лично я, даже после серии ритуалов, имевших место четыре уик-энда один за другим, не увеличил количество принимаемого Пейота, не почувствовал никакой продолжающейся нужды принимать его». Очевидно, что имелись веские причины, чтобы «легально объявить Пейот наркотиком или запретить его использование решением федерального правительства». Но тем не менее «в течение долгой истории контакта индейцев с белыми бюрократы последних обычно пытались подавить употребление Пейота, поскольку он представлял собой нарушение их собственных нравов. Но такие попытки обычно проваливались». В примечании д-р Слоткин добавляет, что «удивительно слышать фантастические истории о воздействии Пейота и о природе ритуала, которые рассказывают официальные лица из белых или индейцев-католиков в Резервации Меномини. Ни у одного из них не было непосредственного опыта,

Очевидно превосходя кокаин, опиум, алкоголь и табак, мескалин все же не идеальный наркотик. Рядом со счастливо преобразованным большинством принимающих его есть еще и меньшинство, которое находит наркотик этот лишь адом или чистилищем. Более того, для наркотика, который следует запускать подобно алкоголю в массовое употребление, его воздействие длится неудобно длительное время. Но химия и физиология сегодня способны совершить практически всё. Если физиологи и социологи определяют идеал, можно будет надеяться, что неврологи и фармакологи откроют средства, которыми этот идеал может быть реализован или по меньшей мере (ибо, возможно, именно такой вид идеала не может быть полностью реализован никогда по самой природе вещей) больше приближен, чем в винно-пьяном прошлом и пьющем виски, курящем марихуану и глотающим барбитураты настоящим.

Позыв превзойти самосознающую самость — это, как я уже сказал, основной аппетит души. Когда по какой бы то ни было причине у людей не получается превзойти себя посредством религиозающегося этого растения или религии, но все же некоторые считают себя авторитетами и пишут об этом официальные доклады». — *Примеч. авт.*

озного поклонения, хорошей работы и духовных упражнений, они склонны обращаться к химическим суррогатам религии — к «колесам» на Западе, к алкоголю и опиуму на Востоке, к гашишу в мусульманском мире, к алкоголю и марихуане в Центральной Америке, к алкоголю и коке в Андах, к алкоголю и барбитуратам в более современных районах Южной Америки. В «Poisons Sacrés, Ivresses Divines»* Филипп де Фелис пространно и документально обоснованно писал о незапамятной связи религии с приемом наркотиков. Вот его заключения в кратком изложении или в непосредственных цитатах. Применение токсичных веществ в религиозных целях «чрезвычайно широко распространено... Практики, исследуемые в этом томе, могут наблюдаться в любом регионе земли в не меньшей степени среди первобытных народов, чем среди тех, кто достиг высокого уровня цивилизации. Мы, следовательно, имеем дело не с исключительными фактами, которыми оправданно можно пренебречь, но с общим и, в самом широком смысле этого слова, человеческим явлением, которое не может быть отброшено в сторону кем бы то ни было, кто пытается обнаружить, что такое

* Святые яды, божественные опьянения (фр.).

религия и каковы те глубинные нужды, которые она призвана удовлетворить».

В идеале каждый должен быть способен достичь самотрансценденции в какой-либо форме чистой или прикладной религии. На практике представляется весьма маловероятным, что этот желаемый конец будет когда-либо достигнут. Есть — и, без сомнения, всегда будут — хорошие прихожане и прихожанки, для которых, к сожалению, одного благочестия недостаточно. Покойный Г. К. Честертон*, который писал по крайней мере так же лирично о напитках, как и о преданности Богу, может служить их красноречивым рупором.

Современные Церкви, за некоторыми исключениями в среде протестантских вероисповеданий, терпимы к алкоголю; но даже самые терпимые не совершали никаких попыток обратить наркотик в христианство или сакрализовать его употребление. Благочестивый пьяница вынужден помещать свою религию в одно отделение, а заменитель религии — в другое. И вероятно, это неизбежно. Питие не может быть освящено, если не считать тех религий, которые не придавали большого зна-

* Гилберт Кит Честертон (1874—1936) — английский писатель, критик и теолог.

чения благопристойности. Поклонение Дионису или кельтскому богу пива было делом громким и безобразным. Обряды христианства несовместимы даже с религиозным опьянением. Это не приносит вреда производителям крепких напитков, но очень плохо для христианства. Несть числа тем личностям, которые желают самотрансценденции и желали бы обрести ее в церкви. Но увы — «голодная паства глядит вверх и некормлена». Они принимают участие в обрядах, они слушают проповеди, они повторяют молитвы; но их жажда остается неутоленной. Разочарованные, они обращаются к бутылке. По крайней мере ненадолго это каким-то образом срабатывает. Церковь по-прежнему может посещаться; но это — не больше, чем Музыкальный Банк из батлеровского «Егдин»*. Бог по-прежнему может признаваться; но Он — Бог только на вербальном уровне, только в строго пиквиковском смысле. Действительный объект поклонения — бутылка, а единственный религиозный опыт — то состояние ничем не сдерживаемой и воинственной эйфории, которое следует за потреблением третьего коктейля.

* Сэмюэл Батлер (1835—1902) — английский писатель. Его утопический роман «Егдин» опубликован в 1872 г.

Мы, следовательно, видим, что христианство и алкоголь не смешиваются и не могут смешиваться. Христианство и мескалин представляются более совместимыми. Это было продемонстрировано многими индейскими племенами от Техаса на север до самого Висконсина. Среди этих племен есть группы, связанные с Чистой Американской Церковью — сектой, чьим основным обрядом является что-то вроде Вечери Любви ранних христиан, где ломтики пейота заменяют святые хлеб и вино. Эти «чистые американцы» считают кактус особым даром Бога индейцам и приравнивают его действие к воздействию божественного Духа.

Профессор Дж. С. Слоткин — один из очень немногих белых людей, когда-либо участвовавших в конгрегации пейотистов, — говорит о своих собратьях по вере, что они «определенно не одурманены и не пьяны... Они никогда не выходят из ритма и не путают слов, как это делал бы пьяный или одурманенный человек... Они все спокойны, вежливы и предупредительны друг к другу. Я никогда не был ни в одном культовом здании белого человека, где наблюдалось бы столько религиозного чувства или благопристойности». А что, можем спросить мы, эти ревностные и примерные пейотисты испытывают? Не мягкое ощущение добродетели, которое

поддерживает среднего прихожанина в течение девяноста минут скуки. Ни даже те высокие чувства, вдохновленные мыслями о Создателе и Искупителе, Судье и Утешителе, которые воодушевляют набожного. Для этих «чистых американцев» религиозный опыт — нечто более непосредственное и просветляющее, более спонтанное, в меньшей степени самодельный продукт поверхностного, застенчивого ума. Иногда (согласно свидетельствам, собранным доктором Слоткиным) их посещают видения, которые могут быть видениями Самого Христа. Иногда они слышат голос Великого Духа. Иногда ощущают присутствие Бога и тех личных недостатков, которые должны быть исправлены, если они хотят выполнить Его волю. Практические последствия этих химических открываний дверей в Иной Мир представляются целиком полезными. Доктор Слоткин сообщает, что пейотисты в целом трудолюбивее, сдержаннее (многие из них вообще воздерживаются от алкоголя), миролюбивее не-пейотистов. Дерево с такими удовлетворительными плодами нельзя сразу отвергать как дурное.

В освящении употребления пейота индейцы Чистой Американской Церкви сделали то, что одновременно является психологически здоровым и исторически заслуживающим уважения. В ран-

ние века христианства многие языческие обряды и празднества были, так сказать, окрещены и поставлены на службу Церкви. Эти увеселения не были особенно назидательными; но они утоляли определенный психологический голод, и вместо того чтобы пытаться их подавлять, первые миссионеры были достаточно разумны, чтобы принять их такими, какими они были, — удовлетворяющими душу выражениями фундаментальных стремлений, — и ввести их в ткань новой религии. «Чистые американцы» совершили, в сущности, то же самое. Взяли языческий обычай (обычай, по случайности, более возвышающий и просветляющий, чем бóльшая часть довольно грубых попоек и спектаклей, воспринятых от европейского язычества) и придали ему христианскую значимость.

Хоть и недавно введенные в практику северных Соединенных Штатов, пейотоедение и религия, основанная на нем, стали важными символами права краснокожих на духовную независимость. Некоторые индейцы реагировали на господство белых, американизируясь сами, другие — отступая в традиционный индеизм. Но некоторые попытались взять лучшее от обоих миров — лучшее от индеизма, лучшее от христианства и лучшее от тех Иных Миров трансцендентного опыта, где

душа познает себя не скованной условиями — она обладает природой, сходной с божественной. Отсюда и Чистая Американская Церковь. В ней два великих аппетита души — стремление к независимости и самоопределению и стремление к самотрансценденции — сплелись воедино и были интерпретированы в свете третьего — стремления к поклонению, к оправданию действия Бога перед человеком, к объяснению вселенной посредством внятной теологии.

Вот бедный индеец, чей девственный разум
Перёд прикрывает, а зад брошен наземь.

На самом же деле это мы, богатые и высокообразованные белые, брошены задами наземь. Мы прикрываем нашу переднюю наготу какой-то философией — христианской, марксистской, фрейд-физикалистской, — но сзади остаемся неприкрытыми и брошенными на милость всех ветров обстоятельств. Бедный индеец, с другой стороны, обладал достаточной смекалкой, чтобы прикрыть свою заднюю часть, добавив к фиговому листку теологии набедренную повязку трансцендентного опыта.

Я не настолько глуп, чтобы приравнивать то, что происходит под воздействием мескалина или

любого другого наркотика, приготовленного уже или возможного в будущем, к реализации конца и конечной цели человеческой жизни: Просветлению, Прекраснейшему Видению. Я лишь предполагаю, что мескалиновый опыт есть то, что католические теологи называли «безвозмездной милостью», не обязательно ведущей к спасению, но способной потенциально помочь, и ее, если она возможна, следует благодарно принимать. Чтобы стряхнуть рутину привычного восприятия, чтобы узреть на несколько безвременных часов внешний и внутренний миры не такими, какими они кажутся животному, одержимому выживанием, или человеку, одержимому словами и понятиями, а какими они постигаются непосредственно и безусловно Всем Разумом, — этот опыт неоценимо драгоценен для всех и в особенности — для интеллектуалов. Ибо интеллектуал есть человек, для которого, по словам Гёте*, «слово в сущности приносит плоды». Это человек, который чувствует: «то, что мы воспринимаем глазом, чуждо нам как таковое и не должно глубоко впечатлять нас». И все же, сам будучи интеллектуалом и одним из величайших мастеров языка, Гёте не всегда согла-

* Иоганн Вольфганг фон Гёте (1749—1832) — немецкий писатель и ученый.

шался со своей собственной оценкой слова. «Мы говорим, — писал он в середине жизни, — чересчур много. Мы должны говорить меньше, а рисовать — больше. Лично я хотел бы вовсе отказаться от речи и, подобно органической Природе, сообщать все, что мне нужно сказать, набросками. Вон то фиговое дерево, эта маленькая змейка, кокон на моем подоконнике, тихо ожидающий своего будущего, — все это моментальные росчерки. Человек, способный расшифровать их значение так, как нужно, вскоре сможет вовсе обходиться без написанного или произнесенного слова. Чем больше я думаю об этом, тем больше мне кажется: в речи есть что-то тщетное, посредственное, даже (я поддаюсь соблазну сказать) фатоватое. Напротив, суровость Природы и ее молчание поражают вас, когда вы стоите лицом к лицу с ней, не отвлекаясь, перед нагим хребтом или среди заустения древних холмов». Мы никогда не обойдемся без языка и других знаковых систем; ибо именно посредством их, и только посредством их, мы подняли себя над дикарями до уровня человеческих существ. Мы легко можем стать жертвами, а равно и бенефициариями этих систем. Мы должны научиться эффективно обращаться со словами; но в то же время мы должны сохранять и, если не-

обходимо, развивать свою способность смотреть на мир непосредственно, а не сквозь эту полупрозрачную среду представлений, которая искажает каждый данный факт, превращая его в слишком уж хорошо знакомое подобие какой-то родовой этикетки или объяснительной абстракции.

Литературное или научное, либеральное или специальное, все наше образование преимущественно вербально и, следовательно, не может выполнить то, что от него ожидается. Вместо преобразования детей в полностью развитых взрослых, оно выпускает студентов-естественников, которые совершенно не сознают Природу как первоначальный факт опыта, а миру навязывает студентов-гуманитариев, которые ничего не знают о гуманности, своей ли собственной или чьей-либо еще.

Гештальт-психологи, такие как Сэмюэл Реншоу, разработали методы для расширения диапазона и увеличения остроты человеческого восприятия. Но применяют ли их наши педагоги? Ответ: нет.

Учителя в каждой области психо-физических навыков — от зрения до тенниса, от хождения по канату до молитвы — методом проб и ошибок обнаружили условия оптимального функционирования

ния в границах своих областей. Но финансировали какой-нибудь из наших великих Фондов проект по координации этих эмпирических изысканий и объединению их в общую теорию и практику повышенной креативности? Снова, насколько я знаю, ответ: нет.

Всякого рода культисты и проходимцы учат всевозможным методикам достижения здоровья, довольства, спокойствия духа; и на многих их слушателей некоторые методики явно возымели действие. Но видим ли мы, как уважаемые психологи, философы и священнослужители смело спускаются в те странные и зачастую дурно пахнущие колодцы, на дне которых несчастная Истина столь часто принуждена сидеть? И снова ответ: нет.

А теперь взгляните на историю исследователей мескалина. Семьдесят лет назад весьма талантливые люди описывали трансцендентные переживания, приходящие к тем, кто в добром здравии, при должных условиях и в правильном состоянии духа принимал наркотик. Сколько философов, сколько теологов, сколько профессиональных педагогов проявили любопытство и открыли эту Дверь В Стене? Ответ очевиден: ни одного.

В мире, где образование преимущественно вербально, высокообразованным людям почти не-

возможно обращать внимание на что-либо, кроме слов и представлений. Всегда есть деньги на докторские диссертации, на ученое надувательство по исследованиям того, что для ученых является невероятно важной проблемой: кто на кого повлиял в произнесении чего именно и когда? Даже в наш технологический век вербальные гуманитарные науки в почете. Невербальные гуманитарные науки, искусства непосредственного осознания данных фактов нашего опыта почти совершенно игнорируются. Каталог, библиография, определительное издание *ipsissima verba** третьесортного рифмоплета, колоссальный указатель в целях упразднения всех указателей — любой подлинно александрийский проект обязательно получит одобрение и финансовую поддержку. Но когда доходит до вопроса, как вам и мне, нашим детям и внукам стать восприимчивее, научиться интенсивнее осознавать внутреннюю и внешнюю реальности, быть более открытыми навстречу духу, менее подверженными физическим болезням вследствие психологических злоупотреблений, более способными контролировать собственную автономную нервную систему, — когда доходит до любой формы не-вербального образования глубже

* Наиподлиннейшие слова (лат.).

(и практически полезнее) шведской гимнастики, ни одна действительно уважаемая личность ни одного действительно уважаемого университета или церкви не станет этим озадачиваться. Вербалисты с подозрением относятся к не-вербалистам; рационалисты страшатся данного, не-рационального факта; точка зрения интеллектуалов: «то, что мы воспринимаем глазом (или любым другим способом), чуждо нам как таковое и не должно впечатлять нас глубоко». Помимо этого, вопрос образования в сфере невербальных гуманитарных наук не попадает ни в одну из принятых ячеек. Это не религия, не неврология, не гимнастика, не этика или основы гражданственности, не даже экспериментальная психология. Поэтому с точки зрения академической и богословской вопроса не существует и его можно запросто проигнорировать совсем или с покровительственной улыбкой оставить тем, кого фарисеи вербальной ортодоксии называют чудиками, знахарями, шарлатанами или неквалифицированными дилетантами.

«Я всегда обнаруживал, — с горечью писал Блейк, — что Ангелы имели тщеславие говорить о себе как о единственно мудрых. Это они делали с уверенной надменностью, проистекающей из систематического рассуждения».

Систематическое рассуждение — вот без чего мы как биологический вид или как личности никак не можем обойтись. Но мы, если хотим остаться в здравом уме, не сможем обойтись и без непосредственного восприятия, чем более несистематического, тем лучше, — восприятия и внутреннего, и внешнего миров, в которых мы рождены. Эта данная реальность — бесконечность, превосходящая всякое понимание, и все же допускающая непосредственное и в каком-то смысле тотальное постижение себя. Это трансценденция, принадлежащая к иному, не-человеческому порядку; и все-таки она может представляться нам как чувствуемая имманентность, как переживаемое участие. Быть просветленным — значит всегда осознавать тотальную реальность во внутренне присущей ей инаковости — осознавать ее и все же оставаться в состоянии выживать как животное, думать и чувствовать как человек, при необходимости прибегать к систематическому рассуждению. Наша цель — обнаружить, что мы всегда находились там, где нам следовало находиться. К несчастью, мы чрезвычайно осложняем себе эту задачу. Тем временем, однако, существуют безвозмездные милости в виде частичных и быстротечных осознаний. При более реалистической, менее исключительно

вербальной системе образования, чем наша, каждому Ангелу (в блейковском смысле этого слова) будет позволено в качестве праздничного удовольствия, посоветовано и даже, если необходимо, приказано совершать отдельные путешествия сквозь какую-нибудь химическую Дверь В Стене в мир трансцендентного опыта. Если это ужаснет его, опыт окажется несчастливым, но, возможно, целительным. Если это принесет ему краткое, но безвременное просветление — тем лучше. В любом случае Ангел может утратить какую-то часть своей уверенной надменности, проистекающей из систематического рассуждения и сознания того, что все книги уже прочитаны.

Ближе к концу жизни Аквинский* испытал Внутреннее Созерцание. После этого он отказался возвращаться к работе над неоконченной книгой. По сравнению с *этим* все, что он читал, о чем спорил и что писал — Аристотель** и Сентенции, Вопросы, Предложения, величественные Суммы — все было не лучше мякины или соломы. Для большинства интеллектуалов такая сидячая забастовка была

* Св. Фома Аквинский (1225—1274) — итальянский монах-доминиканец, теолог, философ.

** Аристотель (384—322 до н.э.) — греческий философ.

бы нежелательна и даже морально неверна. Но Ангельский Доктор проделал больше систематических рассуждений, чем двенадцать обыкновенных Ангелов, и уже созрел для смерти. В последние месяцы своей брэнной жизни он заслужил право отвернуться от просто символической соломы и мякины к хлебу действительного и сущностного факта. Для Ангелов более низкого порядка с лучшими видами на долгожительство должно состояться возвращение к соломе. Но человек, который возвращается сквозь Дверь В Стене, никогда не будет точно таким же, как человек, который в нее входил. Он будет более мудрым и менее самоуверенным, более счастливым, но менее самоудовлетворенным, он будет скромнее в признании своего невежества, но и лучше вооружен для понимания отношений слов к вещам, систематического рассуждения к непостижимой Тайне, которую он пытается — всегда тщетно — постичь.

Рай и Ад

Предисловие

Эта небольшая книга — продолжение «Дверей Восприятия». Человека, в котором «свеча мудрости» никогда не возгорается спонтанно, мескалиновый опыт просветляет вдвойне. Он бросает свет на доселе неизвестные области человеческого разума; и одновременно непрямо высвечивает другие умы, богаче одаренные в отношении видения, нежели его собственный. Размышляя о своем опыте, он приходит к новому и лучшему пониманию того, как воспринимают, чувствуют и думают другие умы, к пониманию космологических представлений, которые им кажутся самоочевидными, и произведений искусства, посредством которых им приходится выражать себя. В том, что следует ниже, я пытался более или менее систематически зафиксировать результаты этого нового понимания.

О.Х.

В истории науки собиратель образцов предшествовал зоологу и следовал за толкователями натуральной теологии и магии. Он перестал изучать животных в духе авторов Бестиариев, для которых муравей был воплощенным прилежанием, пантера — эмблемой, что довольно удивительно, Христа, хорек — шокирующим примером безудержного сладострастия. Но этот собиратель, если не считать каких-то зачатков, еще не был физиологом, экологом или этологом. Его первоочередной заботой было составить перепись, поймать, убить, набить чучела и описать столько зверей, на сколько у него хватит рук.

Подобно земле столетие назад, в нашем уме до сих пор есть свои темные Африки, не нанесенные на карту Борнео и бассейны Амазонок. Что касается фауны этих регионов, то мы пока не зоологи, мы — простые натуралисты и собиратели образцов. Этот факт прискорбен; но мы вынуж-

дены принять его и воспользоваться им наилучшим образом. Какой бы черной ни была работа собирателя, она должна быть выполнена прежде, чем мы приступим к более возвышенным научным задачам классификации, анализа, эксперимента и разработки теории.

Подобно жирафу и утконосу, существа, населяющие эти отдаленные районы ума, в высшей степени невероятны. Тем не менее они существуют, являются фактами наблюдений; и как таковых их нельзя игнорировать никому, кто честно пытается понять мир, в котором живет.

Трудно, почти невозможно говорить о ментальных событиях без помощи сравнений с более знакомой вселенной материальных вещей. Если я начал пользоваться географическими и зоологическими метафорами, то это — неспроста, не из обычного пристрастия к выразительному языку. Это — потому, что такие метафоры очень хорошо выражают сущностную инаковость дальних континентов ума, полную автономию и самодостаточность их обитателей. Человек состоит из того, что можно назвать Старым Миром личного сознания, заморской цепью Новых Миров — не слишком отдаленными Вирджиниями и Каролинами личного подсознательного и вегетативной души; Дальним

Западом коллективного бессознательного с его флорой символов, с его племенами архетипов-аборигенов; а еще за одним, более обширным океаном лежат антиподы повседневного сознания, мир Духовидческого Опыта.

Если вы поедете в Новый Южный Уэльс, то увидите скачущих по окрестностям сумчатых. А если отправитесь к антиподам осознающего себя разума, то встретите всяких существ по меньшей мере столь же странных, что и кенгуру. Сами вы их не изобретаете — так же, как сами не придумываете сумчатых. Они живут собственной жизнью вне всякой зависимости от вас. Человек не может их контролировать. Он может только приехать в ментальный эквивалент Австралии и поискать их.

Некоторые люди никогда сознательно не находят своих антиподов. Другие высаживаются на берег случайно. А третьи (но их немного) приходят и уходят по своему желанию очень легко. Натуралисту ума, собирателю психологических образцов в первую очередь нужен некий безопасный, легкий и надежный способ транспортировки себя и других из Старого Мира в Новый, от континента хорошо знакомых коров и лошадей к континенту кенгуру и утконосов.

Существует два таких способа. Ни один из них не совершенен; но оба достаточно надежны, достаточно легки и достаточно безопасны, чтобы оправдать их применение теми, кто знает, что делает. В первом случае душа переносится к своему отдаленному месту назначения с помощью химического вещества — либо мескалина, либо лизергиновой кислоты. Во втором случае транспортное средство по природе своей — психологическое, а переход к антиподам ума осуществляется гипнозом. Два аппарата транспортируют сознание в один и тот же район; но у наркотика больше радиус действия, и он доставляет пассажиров глубже в *terra incognita**.

Как и почему гипноз производит свое наблюдаемое действие? Этого мы не знаем. Для настоящих целей тем не менее нам этого и не надо знать. В данном контексте нам необходимо только зарегистрировать факт: некоторые субъекты гипноза переносятся в состоянии транса в регион антиподов ума, где обнаруживают эквивалент сумчатых — странных психологических созданий, ведущих автономное существование по законам их собственного бытия.

* См. Приложение I. — Примеч. авт.

О физиологическом воздействии мескалина мы знаем немного. Вероятно (ибо мы пока в этом не уверены), он вмешивается в энзимную систему, которая регулирует церебральные функции. Тем самым он снижает эффективность мозга как инструмента для фокусирования ума на проблемах жизни на поверхности нашей планеты. Подобное снижение того, что можно назвать биологической эффективностью мозга, кажется, позволяет ввести в сознание определенные классы ментальных событий, которые обычно исключаются, поскольку не обладают ценностью для выживания. Сходные вторжения биологически бесполезного, но ценного эстетически и иногда духовно материала порой случаются в результате болезни или усталости; или же они могут быть вызваны постом или периодом уединения в темном месте и в полной тишине*.

Человек, находящийся под воздействием лизергиновой кислоты или мескалина, перестает иметь видения, когда ему дают большую дозу никотиновой кислоты. Это помогает объяснить эффективность поста как средства приобретения духовидческого опыта. Сокращением количества сахара пост снижает биологическую эффективность мозга и, таким образом, делает возможным введение

* См. Приложение II. — *Примеч. авт.*

в сознание материала, не обладающего ценностью для выживания. Более того, вызывая недостаток витаминов, он удаляет из крови этот известный ингибитор видений — никотиновую кислоту. Другой ингибитор духовидческого опыта — обычный, повседневный опыт восприятия. Экспериментальные психологи обнаружили, что если заключить человека в «ограниченную среду», где нет света, нет звука, ничем не пахнет, и если опустить его в теплую ванну, где он сможет дотронуться только до какой-нибудь одной, почти неощутимой вещи, жертва очень скоро начнет «видеть», «слышать» и переживать странные телесные ощущения.

Миларепа* в своей гималайской пещере и фиванские анахореты следовали, в сущности, той же самой процедуре и получали те же самые результаты. Тысяча изображений искушений Св. Антония свидетельствует об эффективности ограниченной диеты и ограниченного окружения. Аскетизм, очевидно, обладает двойкой мотивацией. Если люди истязают свои тела, то не только потому, что надеются таким образом искупить свои прошлые грехи и избежать будущих наказаний; еще и потому, что они стремятся посетить антиподы ума и совершить

* Джецун Миларепа (1052—1135) — тибетский мистик и святой.

небольшую визионерскую экскурсию. Эмпирически и по свидетельствам других аскетов, они знают, что пост и ограниченная среда перенесут их туда, куда они стремятся. Их самоназначенное наказание может оказаться дверью в рай. (Также оно может — и этот вопрос будет обсуждаться позднее — стать дверью в inferнальные регионы.)

С точки зрения обитателя Старого Мира, сумчатые чрезвычайно странны. Но странность — это вовсе не то же, что случайность. Кенгуру и утконосам может не хватать правдоподобия; но их невероятность повторяется и подчиняется узнаваемым законам. То же самое истинно и в применении к психологическим существам, населяющим отдаленные регионы нашего ума. Ощущения, испытанные под воздействием мескалина или глубокого гипноза, определенно странны; но они странны с определенной регулярностью, странны по схеме.

Каковы те общие черты, которые налагает эта схема на наши визионерские ощущения? Первое и самое важное — это ощущение света. Все, видимое теми, кто посещает антиподы ума, ярко освещено и, кажется, сияет изнутри. Все краски обострены до степени, намного превосходящей что бы то ни было видимое в нормальном состоянии, и в то же

время способность ума воспринимать слабые различия в тонах и оттенках заметно усиливается.

В этом отношении есть заметная разница между таким духовидческим опытом и обычными снами. Большинство снов не имеют цвета или же только частично или слабо окрашены. С другой стороны, видения, возникающие под действием мескалина или гипноза, всегда интенсивно и, можно сказать, сверхъестественно ярки по гамме. Профессор Калвин Холл*, собравший записи многих тысяч снов, говорит нам, что около двух третей всех снов — черно-белые. «Только один сон из трех окрашен или обладает каким-то цветом». Некоторые люди видят все сны без исключения в цвете; некоторые вообще никогда не ощущают цвета в своих снах; большинство иногда видят сны в цвете, но чаще — нет.

«Мы пришли к заключению, — пишет д-р Холл, — что цвет в снах не сообщает никакой информации о личности сновидца». Я согласен с этим выводом. Цвет в снах и видениях говорит нам о личности сновидца не больше, чем цвет в наружном мире. Июльский сад воспринимается ярко окрашенным. Восприятие говорит нам что-то о

* Калвин С. Холл-мл. (1909—1985) — американский психолог.

солнечном свете, о цветах и бабочках, но мало или вовсе ничего не сообщает о наших собственных «Я». Сходным же образом тот факт, что мы видим яркие краски в своих видениях и в некоторых снах, говорит нам что-то о фауне антиподов ума, но совсем ничего — о личности того, кто населяет этот Старый Мир ума.

Большинство снов касается личных желаний и инстинктивных стремлений сновидца, а также конфликтов, которые возникают, когда эти желания и страсти идут вразрез с осуждающим сознанием или боязнью общественного мнения. История этих порывов и конфликтов раскрывается драматическими символами, и в большинстве снов символы не окрашены. Почему это происходит? Ответ, я полагаю, таков: чтобы быть эффективными, от символов не требуется быть окрашенными. Буквы, которыми мы пишем о розах, не обязательно должны быть красного цвета, и мы можем описать радугу посредством чернильных меток на белой бумаге. Учебники иллюстрируются штриховыми гравюрами и полутоновыми эстампами; и эти неокрашенные изображения и диаграммы эффективно сообщают информацию.

Что достаточно хорошо для бодрствующего сознания, то, очевидно, достаточно хорошо и для

личного подсознательного, которому возможно выражать свои значения посредством неокрашенных символов. Цвет оказывается неким пробным камнем реальности. То, что дается, окрашено; то, что складывают наши символосозидающие интеллект и фантазия, не окрашено. Таким образом, внешний мир воспринимается окрашенным. Сны, которые не даются нам, а фабрикуются личным подсознательным, в общем и целом — черно-белые. (Следует заметить, что, по опыту большинства людей, наиболее ярко окрашенные сны — это сны о пейзажах, где нет драмы, нет символических ссылок на конфликт, а есть просто презентация сознанию данного, не-человеческого факта.)

Образы архетипического мира символичны; но коль скоро мы как индивидуальности не производим их сами, они проявляют по меньшей мере некоторые характеристики данной реальности и окрашены. Не-символические обитатели антиподов ума существуют по своему собственному праву и, подобно данным фактам внешнего мира, окрашены. На самом деле они окрашены гораздо интенсивнее, чем внешние данные. Это можно объяснить — по крайней мере частично — тем фактом, что наше восприятие внешнего мира обычно затуманено вербальными представлениями, которыми

мы оперируем при мышлении. Мы вечно пытаемся обратить вещи в знаки с целью изобретения собственных, более разборчивых абстракций. Но, делая это, мы лишаем эти вещи огромной доли их собственной вещности.

На антиподах ума человек более или менее свободен от языка, находится вне системы концептуального мышления. Следовательно, наше восприятие визионерских объектов обладает всей свежестью, всей обнаженной интенсивностью опыта, который никогда не был вербализован, никогда не был ассимилирован безжизненными абстракциями. Их цвет (этот устойчивый признак данности) сияет со всей яркостью, которая кажется нам сверхъестественной, поскольку на самом деле она совершенно естественна — совершенно естественна в том смысле, что совершенно не усложнена языком или научными, философскими и утилитарными представлениями, посредством которых мы обычно воссоздаем данный мир по нашему собственному безотрадно человеческому образу.

В своей «Свече Видения» ирландский поэт А.Э. (Джордж Расселл)* анализирует собственные духо-

* Джордж Расселл (А.Э., 1867—1935) — ирландский поэт, прозаик, вождь ирландского национального литературного возрождения.

видческие опыты с замечательной остротой. «Когда я медитирую, — пишет он, — я ощущаю в мыслях и образах, теснящихся вокруг меня, отражения личности; но кроме этого есть еще окна в душе, сквозь которые можно увидеть образы, созданные не человеческим, но божественным воображением».

Наши лингвистические навыки приводят к ошибке. Например, мы скорее склонны сказать «Я воображаю», хотя нужно произнести: «Занавес был поднят с тем, чтобы я мог видеть». Видения, будь они спонтанными или вызванными, никогда не являются нашей личной собственностью. Воспоминания, принадлежащие обычному «Я», не имеют в них места. То, что мы видим там, абсолютно незнакомо. «Там нет ссылки или сходства, — по выражению сэра Уильяма Хершеля*, — ни с какими объектами, которые мы недавно видели или даже о которых недавно думали». Появляются лица, но никогда они не принадлежат друзьям или знакомым. Мы — за пределами Старого Мира, мы исследуем антиподы.

Большинству из нас подавляющую часть времени мир повседневного опыта кажется довольноно-

* Сэр Фредерик Уильям Хершель (1738—1822) — английский астроном немецкого происхождения, открыл планету Уран.

таки тусклым и унылым. Но для некоторых людей часто, а для довольно большого числа — иногда какая-то часть этой яркости духовидческого опыта расплескивается и в своем изначальном виде попадает в обыкновенное видение — и повседневная вселенная преобразуется. Будучи по-прежнему узнаваемо самим собой, Старый Мир приобретает свойство антиподов ума. Вот совершенно характерное описание этого преобразования повседневного мира.

«Я сидел на морском берегу, чуть прислушиваясь к голосу друга, который яростно доказывал то, что было мне попросту скучно. Неосознанно для самого себя я взглянул на тонкий слой песка, что нанесло мне на руку, и вдруг увидел исключительную красоту каждой отдельной песчинки; они не были скучны — я видел, что каждая частица сделана по совершенному геометрическому образцу, с острыми гранями, и от каждой отражался яркий пучок света, и каждый крохотный кристалл сиял как радуга. ...Лучи сходились и пересекались, образуя изоощренные орнаменты такой красоты, что у меня захватило дух... Затем внезапно мое сознание поднялось из глубины, и я наглядно увидел, что вселенная целиком состоит из частичек материала, которые, сколь бы скучными и безжизненными ни

казались, наполнены тем не менее этой интенсивной и сущностной красотой. На секунду или две мир явился в сиянии славы. Когда все угасло, во мне осталось нечто, чего я никогда не забывал и что постоянно напоминает мне о красоте, заключенной в каждой крошечной пылинке материала вокруг нас».

Так же Джордж Расселл пишет о видении мира, освещенного «невыносимым блеском света»; о том, как он смотрел на «пейзажи, столь же милые, как и потерянный Рай»; о созерцании мира, где «краски были чище и ярче — и все же образовывали более мягкую гармонию». И снова «ветра были сверкающими и алмазно ясными — и все же были полны цвета, точно опал, они блистали по всей долине; и я знал, что вокруг меня — Золотой Век и что мы сами были к нему слепы, а он никогда и не уходил из этого мира».

Множество подобных описаний можно найти у поэтов и в литературе религиозного мистицизма. Можно вспомнить, например, «Оду к намекам на бессмертие в раннем детстве» Вордсворта; некоторые стихи Джорджа Герберта и Генри Воэна*;

* Джордж Герберт (1593—1633) — английский поэт-метафизик. Генри Воэн («Силурист», 1622—1695) — гэльский поэт-метафизик.

«Века Медитаций» Трахерна; эпизод в его автобиографии, где отец Сурин* описывает чудесную трансформацию закрытого монастырского сада в осколок небес.

Сверхъестественный свет и цвет обычны во всех духовидческих опытах. И вместе со светом и цветом в каждом случае нам является признание высокой значимости. Самосветящиеся объекты, которые мы видим на антиподах ума, обладают значением, и это их значение каким-то образом так же интенсивно, как и их цвет. Значимость здесь идентична бытию; ибо на антиподах ума объекты не представляют ничего, кроме самих себя. Образы, появляющиеся в ближних пределах коллективного подсознательного, обладают значением основных фактов человеческого опыта; но здесь, у пределов визионерского мира, нас встречают факты, которые, подобно фактам внешней природы, независимы от человека, как индивидуально, так и коллективно, и существуют по своему собственному праву. Их значение именно в этом и состоит: они интенсивно являются сами собой и, будучи таковыми, оказываются проявлениями сущностной данности, не-человеческой инаковости вселенной.

* Отец Сурин — иезуитский мистик и экзорцист XVII в.

Свет, цвет и значимость не существуют изолированно. Они определяют объекты или проявляются в них. Существует ли какой-либо особый класс объектов, общий для большинства духовидческих опытов? Ответ: да, существует. Под мескалином и гипнозом — так же, как и в спонтанных видениях — определенные классы перцептивных ощущений возникают снова и снова.

Типичный опыт мескалина или лизергиновой кислоты начинается с восприятия цветных, движущихся, живых геометрических форм. Со временем чистая геометрия становится конкретной, и духовидец принимает не узоры, а узорчатые вещи — ковры, мозаики, резьбу. Они уступают место сложным постройкам среди пейзажей — они постоянно видоизменяются, переходя из одного избыточного состояния в другое, интенсивнее и богаче окрашенное избыточное состояние, из великолепия во все более глубокое великолепие. Могут появиться героические фигуры того вида, который Блейк назвал «Серафим»*, — поодиночке

* В данном случае понятие «Серафим» является видовым наименованием и употребляется собирательно. У Блейка (например, в «Книге Тэль») оно никак не толкуется.

или во множествах. Поле зрения пересекают фантастические животные. Все ново и изумительно. Почти никогда духовидец не наблюдает ничего, что напоминало бы ему о его собственном прошлом. Он не вспоминает сцены, людей или предметы и не изобретает их; он смотрит на новое создание.

Сырье для этого создания поступает из визуального опыта обычной жизни; но заливка материала в формы — работа того, кто совершенно определенно не является «Я», кто с самого начала обладал опытом или позднее вспоминал и размышлял о нем. Это, если процитировать слова д-ра Дж. Р. Смайтиса из его недавней работы в «Американском журнале психиатрии», «работа высококодифференцированного умственного отдела без всякой очевидной связи, эмоциональной или волевой, с целями, интересами или чувствами затронутой личности».

Ниже в прямых цитатах или конденсированном пересказе приводится описание Уиром Митчеллом мира видений, в который его перенесли с помощью пейота — кактуса, являющегося естественным источником мескалина.

При вхождении в этот мир он увидел множество «звездных точек» и нечто, похожее на «осколки цветного стекла». Потом возникли «нежные паря-

щие пленки цвета». На смену им пришел «резкий порыв бессчетных точек белого света», пронесшийся через поле зрения. Затем появились зигзагообразные линии ярких красок, которые как-то превратились в распухающие облака еще более ярких оттенков. Вот возникли строения, затем пейзажи. Там была готическая башня причудливой конструкции с обветшавшими статуями в дверных проемах или на каменных опорах. «Пока я смотрел, каждый выступающий угол, карниз и даже лицевые стороны камней на стыках начинали постепенно покрываться или унижаться гроздьями того, что казалось огромными драгоценными камнями, но камнями необработанными, так что некоторые походили на массы прозрачных плодов... Все, казалось, обладало своим внутренним светом». Готическая башня уступила место горе, утесу невообразимой высоты, колоссальному птичьему когтю, вырезанному из камня и нависающему над бездной, бесконечно разворачивающимся цветным драпировкам и вновь цветению драгоценных камней. И наконец появилась панорама зеленых и пурпурных волн, разбивающихся о пляж «мириадами огней того же оттенка, что и волны».

Каждый мескалиновый опыт, каждое видение, возникающее под гипнозом, уникальны; но все

узнаваемо принадлежат к одному и тому же виду. Пейзажи, архитектура, гроздя драгоценностей, яркие и прихотливые орнаменты — все это в своей атмосфере сверхъестественного света, сверхъестественного цвета и сверхъестественной важности и есть вещество, из которого сделаны антиподы ума. Почему это непременно так, мы не имеем понятия. Это грубый факт опыта, который — нравится нам это или нет — мы должны принять — как мы должны принять факт существования кенгуру.

От этих фактов духовидческого опыта теперь давайте перейдем к описаниям Иных Миров, сохранившимся во всех культурных традициях, — миров, населенных богами, духами умерших, населенных человеком в его изначальном состоянии невинности.

При чтении таких описаний нас немедленно поражает близкое сходство вызванного или спонтанного духовидческого опыта с небесами или сказочными землями фольклора и религии. Сверхъестественный свет, сверхъестественная интенсивность окраски, сверхъестественная значимость — вот характеристики всех Иных Миров и Золотых Веков. И практически в каждом случае этот сверхъестественно значимый свет освещает

или испускается пейзажем настолько невероятной красоты, что слова этого выразить не могут.

Так, например, в греко-римской традиции мы находим прекрасный Сад Гесперид, Елисейские Поля и дивный остров Левку, куда был перемещен Ахилл. Мемнон* отправился на другой сияющий остров где-то на Востоке. Одиссей и Пенелопа путешествовали в противоположном направлении и насладились своим бессмертием с Цирцеей в Италии. Еще дальше к Западу находились Острова Благословенных, впервые упоминавшиеся Гесиодом**, в которые настолько твердо верили, что еще в первом веке до Рождества Христова Серторий*** собирался послать из Испании эскадру, чтобы их обнаружить.

Волшебно прекрасные острова вновь возникают в фольклоре кельтов, а на противоположной стороне мира — у японцев. Между Авалоном на крайнем Западе и Хорайсаном на Дальнем Востоке находится земля Утгаракуру, Иной Мир индусов. «Земля, — читаем мы в «Рамаяне», — орошается

* Мемнон — в греческой мифологии эфиопский царь, убитый Ахиллом и обессмерченный Зевсом.

** Гесиод (VIII в. до н.э.) — греческий поэт.

*** Квинт Серторий (ок. 123—72 до н.э.) — римский генерал, правивший значительной частью Испании в послушание Сената.

озерами с золотыми лотосами. Там тысячи рек, полных листьев цвета сапфира и лазури; и озера, блистающие, как утреннее солнце, украшены золотыми грядами красных лотосов. Все вокруг покрыто драгоценностями и дорогими камнями, веселыми грядами голубых лотосов с золотыми лепестками. Не песок, а жемчуг, драгоценности и золото образуют берега рек, над которыми нависают ветви деревьев из золота, яркого, как огонь. Эти деревья беспрестанно цветут и плодоносят, испуская сладкий аромат и полнясь птицами».

Уттаракуру, как мы видим, своим богатством драгоценными камнями напоминает пейзажи мексалинового опыта. И эта черта — общая практически для всех Иных Миров религиозной традиции. Каждый рай полон драгоценностей или по крайней мере предметов, похожих на драгоценности, которые напоминают, как определил Уир Митчелл, «прозрачные плоды». Вот, например, как, по версии Иезекииля*, выглядит Райский Сад: «Ты находился в Едеме, в саду Божием; твои одежды были украшены всякими драгоценными камнями; рубин, топаз и алмаз, хризолит, оникс, яспис, сапфир, карбункул и изумруд и золото... Ты был пома-

* Иезекииль (ок. 622 — ок. 570 до н.э.) — пророк народа израильского.

занным херувимом, чтобы осенять... ходил среди огнистых камней»*. Буддистские раи украшены похожими «огнистыми камнями». Так, Западный Рай Секты Чистой Земли огорожен серебром, золотом и бериллом; в нем есть озера с драгоценными берегами и обилием пылающих лотосов, внутри которых на тронах сидят Бодхисаттвы.

При описании своих Иных Миров кельты и тевтонцы очень мало говорят о драгоценных камнях, но им есть что сказать о другом, равно чудесном для них веществе — о стекле. У валлийцев была благословенная земля, называемая «Инисветрин», «Стекланный Остров»; а одним из имен германского королевства мертвых было «Гласберг»**. Это напоминает «Стекланное Море» в Апокалипсисе.

Большинство раев украшено зданиями, и, подобно деревьям, водам, холмам и полям, эти здания сверкают драгоценностями. Все мы знакомы с Новым Иерусалимом — «и строительство стен его было из яшмы, и город был из чистого золота, как ясное стекло. И основания стен города украшены были всевозможными драгоценными камнями».

* Иез. 28:13,14.

** От нем. «стеклянная гора».

Сходные описания можно найти в эсхатологической литературе индуизма, буддизма и ислама. Небеса — всегда место драгоценностей. Почему это именно так? Те, кто думает обо всей человеческой деятельности в терминах социальных и экономических точек отсчета, дадут ответ вот в таком духе: драгоценности очень редки на Земле. Мало людей ими обладает. Чтобы компенсировать это, выступающие от лица нищего большинства наполняли свои воображаемые небеса драгоценными камнями. Эта гипотеза «журавля в небе», без сомнения, содержит в себе какой-то элемент истины; но она не может объяснить, почему с самого начала драгоценные камни должны были считаться драгоценными.

Люди тратили уйму времени, энергии и денег на поиск, добычу и огранку цветных камушков. Почему? Человек утилитарного склада не может предложить никакого объяснения столь фантастическому поведению. Но как только мы примем в расчет факты духовидческого опыта, все разъяснится. В видении люди воспринимают изобилие того, что Иезекииль назвал «огнистыми камнями», что Уир Митчелл описывает как «прозрачные плоды». Эти вещи сами испускают свет, проявляют сверхъестественную яркость окраски и обладают

сверхъестественной значимостью. Материальные предметы, ближе всего напоминающие эти источники духовидческого просветления, — драгоценные камни. Обрести такой камень — значит обрести нечто, драгоценность чего гарантируется его существованием в Ином Мире.

Отсюда — иначе необъяснимая страсть человека к драгоценностям, поэтому он приписывает драгоценным камням лекарственные и волшебные свойства. Причинная цепь, я убежден, начинается в психологическом Ином Мире духовидческого опыта, спускается на землю и снова поднимается в теологический Иной Мир небес. В этом контексте слова Сократа* в «Федоне» обретают новое значение. Существует, говорит он нам, идеальный мир над и за миром материи. «Краски, которыми пользуются наши живописцы, могут служить образчиками этих цветов, но там вся Земля играет такими красками, и даже куда более яркими и чистыми. В одном месте она пурпурная и дивно прекрасная, в другом золотистая, в третьем белая — белее снега и алебаstra; и остальные цвета, из которых она складывается, такие же, только там их больше числом и они прекраснее всего, что мы видим здесь. И

* Сократ (ок. 470 — ок. 399 до н.э.) — греческий философ.

даже самые ее впадины, хоть и наполненные водою и воздухом, окрашены по-своему и ярко блещут пестротою красок, так что лик ее представляется единым, целостным и вместе нескончаемо разнообразным. Вот какова она, и, подобные ей самой, вырастают на ней деревья и цветы, созревают плоды, и горы сложены по ее подобию, и камни — они гладкие, прозрачные и красивого цвета. Их обломки — это те самые камешки, которые так ценим мы здесь: наши сердолики, и яшмы, и смарагды, и все прочие подобного рода. А там любой камень такой или еще лучше. Причиною этому то, что тамошние камни чисты, неизъедены и неиспорчены — в отличие от наших, которые разъедает гниль и соль из осадков, стекающих в наши впадины: они приносят уродства и болезни камням и почве, животным и растениям. Всеми этими красотами изукрашена та Земля, а еще — золотом, и серебром, и прочими дорогими металлами».

Иными словами, драгоценные камни драгоценны только потому, что отдаленно напоминают сияющие чудеса, видимые внутренним взором духовидца. «Они лежат на виду, — говорит Платон, — разбросанные повсюду в изобилии, и счастливы те, кому открыто это зрелище»*; ибо видеть

* Пер. С.П. Маркиша.

вещи «такими, каковы они сами по себе», — блаженство, неподдельное и непередаваемое.

Для тех людей, которые не владеют знанием о драгоценных камнях или стекле, небо украшено не минералами, а цветами. Сверхъестественно яркие цветы цветут в большинстве Иных Миров, описанных первобытными эсхатологами, и даже в усыпанных драгоценностями и стеклом раях более развитых религий им отведено свое место. Можно вспомнить лотос индуистской и буддистской традиций, розы и лилии Запада.

«Бог сперва посадил сад». В этом утверждении заключена глубокая психологическая истина, источник садоводства — или по крайней мере один из его источников — лежит в Ином Мире антиподов ума. Когда поклоняющиеся возлагают цветы к алтарю, они возвращают богам те вещи, которые, насколько они знают или (если не являются духовидцами) смутно ощущают, присущи небесам.

И этот возврат к источнику не просто символичен; это к тому же еще и вопрос непосредственного опыта. Ибо движение между Нашим Миром и его антиподами, между Здесь и Запредельем, осуществляется в обоих направлениях. Драгоценности, например, происходят из небес, что являются в

видениях души; но они также ведут душу обратно к тем небесам. Созерцая их, люди обнаруживают, что сами, как говорится, *переносятся* — уносятся далеко к этой Иной Земле из диалога Платона, в волшебное место, где каждый камешек драгоценен. И то же самое воздействие могут производить изделия из стекла и металла, свечи, горящие в темноте, ярко раскрашенные изображения и узоры, цветы, ракушки и перья, пейзажи, видимые так, как Шелли* увидел Венецию с Евангейских Холмов в преображающем свете зари или заката.

И в самом деле, мы рискуем обобщить и сказать: все, что угодно, в природе или произведениях искусства, напоминающее какой-либо из тех интенсивно значимых, внутренне сияющих объектов, встреченных на антиподах ума, способно вызывать — хотя бы в частичной и ослабленной форме — духовидческий опыт. В этом месте гипнотизер напомнит нам, что если пациента убедить пристально смотреть на блестящий предмет, то он войдет в транс; и что если он войдет в транс или хотя бы всего лишь в глубокую задумчивость, то он очень даже сможет увидеть видения внутри и преобразованный мир снаружи.

* Перси Биш Шелли (1792—1822) — английский поэт-романтик.

Но как именно и почему вид блестящего предмета вызывает транс или состояние глубокой задумчивости? Неужели, как утверждали викторианцы, просто напряжение зрения заканчивается общим нервным истощением? Или нам следует объяснять это явление в чисто психологических терминах — как концентрацию, доведенную до степени моноидеизма и ведущую к диссоциации?

Однако есть еще и третий вариант. Блестящие предметы могут напомнить нашему бессознательному то, чем оно наслаждается на антиподах ума, и эти смутные намеки на жизнь в Ином Мире так чарующи, что мы обращаем меньше внимания на *этот* мир и таким образом обретаем способность сознательно испытывать то, что бессознательно всегда с нами.

Мы видим, следовательно, что есть в природе определенные сцены, определенные классы предметов, определенные материалы, имеющие силу переносить ум созерцателя к его антиподам, из повседневного Здесь в сторону Иного Мира Видения. Сходным образом в царстве искусства мы находим определенные работы, даже определенные классы работ, в которых проявляется та же самая транспортирующая сила. Эти вызывающие

видения работы могут быть выполнены в вызывающем видения материале, например, в стекле, металле, драгоценном камне или пигментах, напоминающих драгоценный камень. В других случаях причина их силы заключена в том факте, что они каким-либо странно выразительным образом передают какую-либо сцену или объект транспортиции.

Лучшее искусство, вызывающее видения, создается людьми, которые сами обладают духовидческим опытом; но и для любого достаточно хорошего художника возможно, просто следуя испытанному рецепту, создать произведения, которые будут иметь по крайней мере хоть какую-то силу транспортиции.

Из всех искусств, вызывающих видения, самым зависимым от сырья, конечно, является искусство ювелира. Полированные металлы и драгоценные камни настолько, в сущности своей, транспортирующие, что даже викторианская драгоценность, даже ювелирное изделие «нового искусства» суть предмет, обладающий такой силой. И когда к этой естественной магии блестящего металла и самосветящегося камня прибавляется иная магия благородных форм и цветов, смешанных искусно, мы оказываемся перед подлинным талисманом.

Религиозное искусство всегда и везде использовало эти вызывающие видения материалы. Святилище из золота, статуя из золота и слоновой кости, символ или образ, украшенные драгоценностями, сверкающее убранство алтаря — мы находим подобные вещи в современной Европе так же, как и в Древнем Египте, в Индии и Китае так же, как и среди греков, инков, ацтеков.

Продукты ювелирного искусства божественны по своей сути. Они занимают место в самом сердце каждого Таинства, в каждой святой святых. Эти священные ювелирные изделия всегда ассоциировались со светом лампад и свечей. Для Иезекииля драгоценность была камнем огня. Обратным же образом пламя — это живая драгоценность, наделенная всей силой транспортиции, принадлежащей драгоценному камню и в меньшей степени — полированному металлу. Эта переносящая сила пламени возрастает пропорционально глубине и протяженности окружающей тьмы. Самые впечатляюще величественные храмы — сумеречные пещеры, в которых несколько свечей дают жизнь переносящим в Иной Мир сокровищам алтаря.

Стекло едва ли менее эффективно в качестве средства, вызывающего видения, чем естественные драгоценности. В определенных отношениях

оно на самом деле даже более эффективно по той простой причине, что его больше. Благодаря стеклу целое здание — церковь Сен-Шапель, например, соборы Шартра и Сена — можно превратить в нечто волшебное и транспортирующее. Благодаря стеклу Паоло Уччелло* мог создать свою драгоценность в форме круга тринадцати футов в диаметре — огромное окно Воскрешения, вероятно, самое необычное произведение, вызывающее видения, из всех, когда-либо созданных.

Для людей Средневековья — это очевидно — духовидческий опыт был в высшей степени ценен. Настолько действительно ценен, что они готовы были платить за него трудно заработанными деньгами. В XX веке в церквях были установлены копилки на создание и поддержание цветных витражей. Сугер, аббат Сен-Дени**, сообщает нам, что эти копилки всегда были полны.

Но нельзя ожидать от уважающих себя художников, что они будут продолжать делать то, что уже превосходно сделали их отцы. В XIV веке цвет

* Паоло Уччелло (Паоло ди Доно, 1397—1435) — итальянский художник флорентийской школы.

** Сугер (1081—1151) — последний строитель и настоятель бенедиктинского аббатства Сен-Дени (Иль-де-Франс).

уступил место гризалью, и окна перестали вызывать видения. Когда позднее, в XV веке, цвет снова вошел в моду, художники по стеклу почувствовали желание (и в то же время оказалось, что они технически к этому подготовлены) имитировать живопись Возрождения в ее прозрачности. Результаты часто оказывались интересными; но они никуда не переносили.

Затем наступила Реформация. Протестанты не одобряли духовидческого опыта и наделяли магическими свойствами печатное слово. В церкви с чистыми стеклами поклонявшиеся читали свои Библии и молитвенники и не ощущали соблазна сбежать от службы в Иной Мир. С католической стороны, люди Контр-Реформации обнаружили, что у них есть два мнения на этот счет. Они считали духовидческий опыт штукой хорошей, но также верили и в высшую ценность печати.

В новых церквях редко устанавливали цветные стекла, а во многих старых витражи полностью или частично заменяли простым стеклом. Ничем не затененный свет позволял верным следить за службой по своим книгам и в то же время видеть вызывающие видения работы, созданные новыми поколениями барочных скульпторов и архитекторов. Эти транспортирующие произведения были

выполнены в металле и полированном камне. Куда бы ни повернулся поклоняющийся, он обнаруживал блеск бронзы, роскошное свечение цветного мрамора, неземную белизну скульптуры.

В тех редких случаях, когда контр-реформисты пользовались стеклом, оно служило суррогатом алмазов, а не рубинов или сапфиров. Ограниченные призмы вошли в религиозное искусство в семнадцатом веке, и в католических церквях они до сих пор болтаются на бесчисленных канделябрах. (Эти очаровательные и чуточку смешные украшения — среди немногих вызывающих видения приспособлений, разрешенных Исламом. В мечетях нет изображений или реликвий; но на Ближнем Востоке, во всяком случае, их суровость иногда смягчена транспортирующим поблескиванием кристаллов рококо.)

От стекла, цветного или граненого, мы переходим к мрамору и другим камням, которые могут тонко полироваться и употребляться в своей массе. Очарование, вызываемое такими камнями, может регулироваться количеством потраченного времени и трудностями их добычи. В Баальбеке, например, и в двух-трех сотнях миль дальше вглубь, в Пальмире, мы находим среди руин колонны из розового асуанского гранита. Эти огромные мо-

нолиты добывались в карьерах Верхнего Египта, спускались по Нилу на баржах, переправлялись через Средиземное море в Библос или Триполис, и оттуда их тянули быками, мулами и людьми наверх, в Гомс, а уже из Гомса — на юг, в Баальбек, или на восток, через пустыню, в Пальмиру.

Что за гигантский труд! И, с утилитарной точки зрения, сколь великолепно бесцельный! Но на самом деле цель, конечно, была — цель, существовавшая за пределами простой пользы. Отполированные до визионерского сияния розовые столбы провозглашали свое явленное родство с Иным Миром. Ценой огромных усилий люди переносили эти камни из каменоломен на тропике Рака; и теперь, в порядке компенсации, камни переносили переносивших их людей на половину пути к духовидческим антиподам ума.

Вопрос пользы и тех мотивов, которые лежат за пределами пользы, возникает вновь применительно к керамике. Немногие вещи более полезны, более абсолютно незаменимы, чем горшки, тарелки и кувшины. Но в то же самое время некоторые люди обращают внимание на пользу даже меньше, чем коллекционеры фарфора и глазированной керамики. Сказать, что у таких людей

есть аппетит к прекрасному, — недостаточное объяснение. Обыденное уродство окружающего, в котором так часто выставляется изящная керамика, — достаточное доказательство: то, к чему стремятся ее владельцы, — не прекрасное во всех его проявлениях, а лишь особая его разновидность — красота изогнутых отражений, мягко поблескивающих глазировок, изящных и гладких поверхностей. Одним словом, красота, которая переносит созерцателя, поскольку напоминает ему, смутно или красноречиво, о сверхъестественном свете и красках Иного Мира. В основе своей искусство гончара было мирским искусством — но мирским искусством, к которому его многочисленные любители относились с почти идолопоклонническим почтением. Время от времени тем не менее это мирское искусство отдавалось в услужение религии. Глазированные плитки появились в мечетях и — то тут, то там — в христианских церквях, из Китая пришли сверкающие керамические изображения богов и святых. В Италии Лука дела Роббиа* создавал небеса из голубой глазури для своих сияющих белых мадонн и младенцев Иисусов. Обожженная глина дешевле мрамора,

* Лука дела Роббиа (ок. 1400—1482) — итальянский скульптор.

но, будучи правильно обработанной, почти столь же транспортирующая.

Платон и (во время более позднего расцвета религиозного искусства) Св. Фома Аквинский утверждали, что чистые яркие краски внутренне присущи художественной красоте. Матисс* в таком случае мог бы, в сущности, превосходить Гойю** или Рембрандта. Нужно только перевести абстракции философов в конкретные термины, чтобы увидеть: это уравнивание красоты вообще с яркими чистыми красками абсурдно. Но, несмотря на всю свою несостоятельность, почтенная доктрина все же не вполне лишена истины.

Яркие чистые краски характерны для Иного Мира. Следовательно, произведение искусства, написанное яркими чистыми красками, в соответствующих обстоятельствах способно переносить ум созерцающего в направлении антиподов. Яркие чистые цвета принадлежат сущности, а не красоте в общем — только лишь особому роду красоты, духовидческой красоте. Готические церкви и греческие храмы, статуи тринадцатого века после

* Анри Эмиль Бенуа Матисс (1869—1954) — французский художник.

** Франсиско Гойя (1746—1828) — испанский художник.

Рождества Христова и пятого века до Рождества Христова — все они ярко окрашены.

Для греков и людей Средневековья это искусство каруселей и восковых статуй было очевидно транспортирующим. Нам оно представляется достойным сожаления. Мы предпочитаем, чтобы наши Праксителы были просты, наш мрамор и известняк — *au naturel**. С чего бы наш вкус в этом отношении так сильно отличался от вкуса наших предков? Причина, я полагаю, заключается в том, что мы слишком привыкли к чистым ярким пигментам, чтобы они нас глубоко трогали. Мы, конечно, восхищаемся, когда видим их в какой-нибудь великой или малой композиции; но сами по себе и как таковые они нас никуда не переносят.

Сентиментальные любители прошлого жалуются на унылость нашего века и невыгодно противопоставляют его веселой яркости прежних времен. В действительности, конечно, в современном мире гораздо больше изобилия цвета, нежели в древнем. Ляпис-лазурь и тирский пурпур были дорогостоящими редкостями; богатые бархаты и парчи княжеских одеяний, тканые или расписные занавеси домов Средневековья и раннего мо-

* Естественен (фр.).

дерна принадлежали привилегированному меньшинству.

Даже величайшие люди на Земле владели очень немногими из этих сокровищ, вызывающих видения. Еще в семнадцатом веке у монархов имелось настолько мало мебели, что они вынуждены были путешествовать из одного дворца в другой с целыми возами блюд и покрывал, ковров и гобеленов. Для огромной массы людей единственно возможными оставались домотканые материалы и несколько растительных красителей; а для внутренних украшений в лучшем случае были доступны земляные краски, а в худшем (и в большинстве случаев) — «пол из штукатурки и стены из навоза».

На антиподах всякого ума лежит Иной Мир сверхъестественного света и сверхъестественного цвета идеальных драгоценностей и визионерского золота. Но перед каждой парой глаз была лишь темная нищета семейной берлоги, пыль или болото деревенской улицы, грязно-белые, мышинные или поносно-зеленоватые цвета ветхой одежды. Отсюда — страстная, почти отчаянная жажда ярких чистых цветов; и отсюда ошеломляющее воздействие, производимое такими цветами где угодно — в церкви ли, при дворе — везде, где они являются.

Сегодня химическая промышленность выпускает краски, чернила и красители в бесконечном разнообразии и огромных количествах. В нашем современном мире ярких красок достаточно, чтобы гарантировать производство миллиардов флажков и комиксов, миллионов стоп-сигналов и хвостовых огней, пожарных машин и банок для кока-колы — сотнями тысяч, ковров, обоев и нерепрезентативного искусства — квадратными милями.

Чересчур близкое знакомство порождает безразличие. В универмаге «Вулворт» слишком много чистых ярких красок, чтобы внутренне нас куда-то перенести. И здесь можно отметить, что современная технология, давая нам только лучшее, начала несколько девальвировать традиционные материалы, вызывающие видения. Городское освещение, например, было когда-то редким событием, прибегаемым для побед и национальных праздников, канонизаций святых и коронаваний королей. Теперь же оно имеет место еженощно и прославляет достоинства джина, сигарет и зубной пасты.

Пятьдесят лет назад в Лондоне электрические знаки в небе были новинкой настолько редкой, что сияли из туманной мглы «подобно драгоценностям в ожерелье». Через Темзу, на старой башне Шот-Тауэр золотые и рубиновые буквы были волшебно

прекрасны — *une feèerie**. Сегодня китайских фонариков больше нет. Везде неон, и именно потому, что он — везде, он на нас не действует, если не считать, может быть, ностальгической хандры по первобытной ночи.

Только в свете прожекторов можем мы вновь поймать неземное значение, которое раньше, в век масла и воска и даже в век газа и угольных нитей накаливания, сияло своим светом от практически любого островка яркости в безграничной тьме. В свете прожекторов Собор Парижской Богоматери и Римский Форум — визионерские объекты, обладающие силой, чтобы перенести ум созерцателя в Иной Мир**.

Современная технология обладает столь же девальвирующим воздействием на стекло и полированный металл, как и на китайские фонарики и чистые яркие краски. Иоанн из Патмоса*** и его современники могли представить себе стены из стекла только в Новом Иерусалиме. Сегодня же

* Феерия (фр.).

** См. Приложение III. — *Примеч. авт.*

*** Иоанн — сын Зеведея, евангелист, один из двенадцати апостолов, любимый ученик Христа. В правление Домициана (81—96), в период массовых гонений на христиан, был сослан на о. Патмос в Эгейском море, где ему явился Христос.

эти конструкции — черта любого современного конторского здания или частного особняка. И этот переизбыток стекла повторяется переизбытком хрома и никеля, нержавеющей стали и алюминия, целой кучи сплавов, старых и новых. Металлические поверхности подмигивают нам в ванной, сияют из кухонной раковины, с блеском проносятся по стране автомобилями и поездами.

Эти богатые выпуклые отражения, которые настолько восхищали Рембрандта, что он никогда не уставал передавать их в красках, теперь стали общим местом в доме, на улице, на фабрике. Острие редкого удовольствия притупилось. Что когда-то было иглой духовидческого восторга, стало теперь куском опостылевшего линолеума.

Пока я говорил только о материалах, вызывающих видения, и об их психологической девальвации современной технологией. Теперь пора рассмотреть чисто художественные приемы, с помощью которых создавались вызывающие видения работы.

Свет и цвет склонны принимать сверхъестественное свойство, будучи видимыми посреди окружающей их тьмы. Распятие Фра Анжели-

ко* в Лувре имеет черный фон — так же, как и фрески Страстей Господних, написанные Андреа дель Кастаньо** для монахинь Сант-Аполлонии во Флоренции. Отсюда — духовидческая интенсивность, странная транспортирующая сила этих необыкновенных работ. В совершенно ином художественном и психологическом контексте тем же приемом часто пользовался Гойя в своих офортах. Его летающие люди, конь на канате, огромное и отвратительное воплощение Страха — все они выделяются, точно в луче прожектора, на фоне непроницаемой ночи.

С развитием кьяроскуро в XVI и XVII веках ночь вышла из фона, утвердившись в самой картине, которая стала сценой прямо-таки манихейской борьбы между Светом и Тьмой. В то время, когда создавались эти работы, они, должно быть, обладали подлинно транспортирующей силой. Для нас, кто видел чересчур много подобных вещей, большинство их кажется просто театральными. Но некоторые до сих пор сохраняют свою магию.

* Фра Анжелико (Джованни да Фьесоле, ок. 1400—1455) — итальянский монах-доминиканец и художник флорентийской школы.

** Андреа дель Кастаньо (1423—1457) — флорентийский художник.

Вот, например, «Положение во гроб» Караваджо*; дюжина волшебных полотен Жоржа де Латура**; все те духовидческие Рембрандты, где освещение обладает интенсивностью и значимостью света на антиподах ума, где тени полны богатых возможностей, ожидающих своей очереди войти в действительность, сияюще проявиться в нашем сознании.

В большинстве случаев явные сюжеты картин Рембрандта взяты из реальной жизни или же из Библии — мальчик за уроками или купающаяся Вирсавия; женщина, входящая в пруд, или Христос перед своими судьями. Временами, однако, послания из Иного Мира передаются посредством изображаемого сюжета, взятого не из реальной жизни или истории, а из царства архетипических символов. В Лувре висит «*Meiditation du Philosophe*»***, чей символический сюжет — не больше и не меньше, чем человеческий ум с кишасщими в нем тенями, с его мгновениями интеллектуального и духовидческого просветления, с его таинственными лестницами, извивающимися вверх и вниз, в неведо-

* Микеланджело Меристи да Караваджо (1573—1610) — итальянский художник барокко.

** См. Приложение IV. — *Примеч. авт.*

*** Размышление философа (*фр.*).

мое. Размышляющий философ сидит там, на своем островке внутреннего просветления; а на другом конце символического покоя, на другом розовом островке — старая женщина, склонившаяся перед очагом. Свет пламени касается ее лица и преобразует его, и мы видим конкретную иллюстрацию невозможного парадокса и высшей истины: восприятие — то же самое, что и Откровение (или по меньшей мере может им быть, должно быть), что Реальность просвечивает сквозь каждую видимость, что Одно всеобщее, оно бесконечно присутствует во всех частностях.

Вместе со сверхъестественными светом и цветом, драгоценностями и вечно меняющимися узорами посетители антиподов ума обнаруживают мир величественно прекрасных ландшафтов, живой архитектуры и героических фигур. Транспортирующую силу многих произведений искусства можно отнести на счет того, что их создатели писали сцены, лица и предметы, которые напоминают созерцающему: он, сознательно или бессознательно, в глубине своего разума знает об Ином Мире.

Давайте начнем с человеческих или, скорее, с более чем человеческих обитателей этих отдаленных мест. Блейк называл их «Херувим». И

по сути дела, они — как раз то, что есть: психологические оригиналы тех существ, которые в теологии каждой религии служат посредниками между человеком и Чистым Светом. Более чем человеческие персонажи духовидческого опыта никогда ничего не «делают». (Сходным же образом благословенные никогда ничего не «делают» на небесах.) Они удовольствуются тем, что просто существуют.

Под многими именами, облаченные в бесконечно разнообразные одежды, эти героические фигуры человеческого духовидческого опыта появляются в религиозном искусстве каждой культуры. Иногда они показаны на отдыхе, иногда — в историческом или мифологическом действии. Но действие, как мы видели, нелегко дается обитателям антиподов ума. Быть занятыми — это закон нашего бытия. Закон их бытия — ничего не делать. Когда мы заставляем этих безмятежных незнакомцев играть роль в одной из наших, слишком уж человеческих, драм, мы изменяем духовидческой истине. Вот почему самые транспортирующие (хотя не обязательно самые прекрасные) изображения «Херувим» — те, на которых они показаны в своем естественном состоянии: ничего в особенности не делая.

Это недаяние объясняет ошеломляющее, более чем просто эстетическое впечатление, производимое на созерцателя огромными статичными шедеврами религиозного искусства. Скульптурные фигуры египетских богов и богоцарей, Мадонны и Пантократоры византийских мозаик, Бодхисаттвы и Лоханы Китая, сидящие Будды кхмеров, стелы и статуи Копана, деревянные идолы тропической Африки — у всех есть одна общая черта: глубочайшее спокойствие. Именно это придает им божественное свойство, силу переносить созерцателя из Старого Мира его повседневного опыта далеко к духовидческим антиподам человеческой души.

Конечно, ничем выдающимся статичное искусство в сущности своей не отличается от прочего. Будь оно статичным или динамичным, плохое произведение — всегда плохое произведение. Я хочу сказать одно: при равенстве прочих условий героическая фигура, находящаяся в покое, обладает большей транспортирующей силой, нежели фигура, изображенная в действии.

«Херувим» живут в Раю и в Новом Иерусалиме — иными словами, среди выдающихся строений, расположенных в богатых, ярких садах с далекими перспективами, открывающимися на равнины и горы, реки и моря. Это — дело непо-

средственного опыта, психологический факт, зафиксированный в фольклоре и религиозной литературе каждого века и каждой страны. Тем не менее это не было зафиксировано в изобразительном искусстве.

Озирая последовательность человеческих культур, мы обнаруживаем, что пейзажной живописи либо не существовало вообще, либо она была рудиментарной, либо развивалась не очень долго. В Европе полновесное искусство пейзажной живописи существует всего лишь четыре или пять веков, в Китае — не более тысячи лет, а в Индии, по всем видимым признакам, его не существовало никогда.

Это любопытный факт, требующий объяснения. Почему пейзажи нашли свое место в духовидческой литературе данной эпохи и данной культуры, но не в живописи? Так поставленный вопрос сам на себя дает наилучший ответ. Люди могут довольствоваться просто словесным выражением этого аспекта своего духовидческого опыта и не ощущать необходимости его перевода в изобразительный ряд.

Такое часто происходит с отдельными личностями, это очевидно. Блейк, например, созерцал визионерские пейзажи, «выраженные превосход-

нее всего, что может произвести смертная и гибнущая природа», и «бесконечно более совершенные, подробные и организованные, чем все, видимое глазом смертного». Вот описание такого визионерского пейзажа, представленное Блейком на одном из вечеров миссис Адерс: «Однажды вечером, прогуливаясь, я набрел на луг и в дальнем конце его увидел загон с ягнятами. Когда я подошел ближе, земля распустилась цветами, а плетеная изгородь со своими пушистыми обитателями явилась мне в изысканной пасторальной красоте. Но я взглянул еще раз, и отара оказалась не живой, но прекрасной скульптурой».

Переданное в красках, это видение выглядело бы, я полагаю, каким-то невозможно прекрасным смешением одного из самых свежих набросков маслом Констебля с анимализмом в волшебнореалистическом стиле «ягненка с аурой» Зурбарана* — полотном, которое сейчас находится в музее Сан-Диего. Но Блейк никогда не делал ничего отдаленно напоминающего такую картину. Он довольствовался тем, что говорил и писал о своих пейзажных видениях, а в собственной живописи сосредотачивался на «Херувим».

* Франсиско де Зурбаран (1598—1664) — испанский художник-натуралист.

Что является истиной применительно к одному художнику, может быть истинно и для целой школы. Есть множество вещей, которые люди испытывают, но не собираются выражать; или же они могут пытаться выразить то, что испытали, но только в каком-то одном из своих искусств. В иных же случаях они будут выражать себя теми способами, которые сразу нельзя признать связанными с их первоначальным опытом. В этом последнем контексте д-р А.К. Кумарасвами говорил кое-что интересное о мистическом искусстве Дальнего Востока — искусстве, где «нельзя разделить денотацию и коннотацию», где «не чувствуется разницы между тем, чем вещь "является", и тем, что она "означает"».

Наивысший пример такого мистического искусства — пейзажная живопись, вдохновленная дзэном, которая возникла в Китае в период Сунь и четыре века спустя возродилась в Японии. В Индии и на Ближнем Востоке мистической пейзажной живописи нет; но там есть свои эквиваленты — «вайшнавистская живопись, поэзия и музыка в Индии, темой которых является половая любовь; и суфистская поэзия и музыка в Персии, посвященные восхвалению интоксикации»*.

* А.К. Кумарасвами. Трансформация природы в искусстве, стр. 40. — *Примеч. авт.*

«Постель, — как без лишних слов гласит итальянская поговорка, — это опера нищего». Аналогично секс — это Сунь индуистов; вино — персидский импрессионизм. Причина этому, конечно, в том, что опыт полового соития и интоксикации несет в себе ту сущностную инаковость, которая характерна для всех видений, включая видения пейзажей.

Если в какое бы то ни было время люди находили удовлетворение в определенном виде деятельности, следует полагать, что в периоды, когда такая деятельность не проявлялась, для нее должен был существовать некий эквивалент. В Средние века, например, люди были озабочены до наваждения, почти до мании, словами и символами. Всё в природе мгновенно признавалось конкретной иллюстрацией какого-либо представления, сформулированного в одной из книг или легенд, в то время рассматриваемых как священные.

И все же в иные периоды истории люди отыскивали глубокое удовлетворение в признании самостоятельной инаковости природы, включая многие аспекты природы человека. Опыт этой инаковости выражался в понятиях искусства, религии или науки. Каковы были средневековые эквиваленты Констебля и экологии, наблюдений за

птицами и Элевсиса, микроскопии, дионисийских обрядов и японского хайку? Их следовало искать, я подозреваю, в оргиях Сатурналий на одном конце шкалы и в мистическом опыте — на другом. Масленицы, Майские Дни, Карнавалы — они позволяли осуществить непосредственный опыт животной инаковости, лежащий в основе личной и общественной идентичности. Вдохновенное созерцание являло еще более иную инаковость божественного Не-Я. А где-то между двумя этими крайностями располагался опыт духовидцев и вызывающих видения искусств, посредством которых этот опыт мог схватываться и воссоздаваться — искусств ювелира, стеклодува, ткача, художника, поэта и музыканта.

Невзирая на Естественную Историю, являющуюся не чем иным, как набором нудно морализаторских символов, находясь в челюстях теологии, которая, вместо того чтобы расценивать слова как знаки вещей, расценивала вещи и события как знаки библейских или аристотелевых слов, наши предки оставались в относительно здоровом уме. И они достигали этого искусства, периодически ускользя из удушающей тюрьмы своей самоуверенно рационалистичной философии, своей антропоморфной, авторитарной и не-эксперимен-

тальной науки, своей слишком уж красноречивой религии в не-вербальные, не-человеческие миры, населенные инстинктами, визионерской фауной антиподов ума, и за всем этим, но все же внутри всего этого — всерастворенным Духом.

От этого широкомасштабного, но все-таки необходимого отступления давайте вернемся к частному случаю, с которого начали. Пейзажи, как мы увидели, — постоянная черта духовидческого опыта. Описания визионерских пейзажей встречаются в древней фольклорной и религиозной литературе; но живописные полотна с пейзажами не появляются до сравнительно недавнего времени. К тому, что уже было сказано в порядке объяснения психологических эквивалентов, я прибавлю несколько кратких замечаний о природе пейзажной живописи как искусства, вызывающего видения.

Давайте начнем с вопроса. Какие пейзажи — или, более общо, какие изображения естественных объектов — наиболее транспортирующие, наиболее сущностно способны вызвать видения? В свете своего собственного опыта и того, что я слышал от других людей об их реакциях на произведения искусства, могу рискнуть и ответить. При равенстве прочего (ибо ничто не может компенсировать

недостаток таланта) наиболее транспортирующие пейзажи — это, во-первых, те, которые представляют естественные объекты на значительном расстоянии, а во-вторых — те, которые представляют их вблизи.

Расстояние сообщает виду очарование; но то же самое делает и близость. Суньское полотно с изображением далеких гор, облаков и потоков транспортирует; но то же самое делают и приближенные тропические листья в джунглях Таможенника Руссо*. Когда я смотрю на суньский пейзаж, он мне (или одному из моих Не-Я) напоминает о скалах, о безграничных пространствах равнин, о светящихся небесах и морях антиподов ума. И те исчезновения в туман и облака, те внезапные появления каких-то странных, интенсивно определенных форм — старой скалы, например, древней сосны, скрученной годами борьбы с ветром, — они тоже транспортируют. Ибо они напоминают мне, сознательно или бессознательно, о сущностной чуждости и неподотчетности мне Иного Мира.

То же самое — с приближениями. Я смотрю на листья с их архитектурой жилок, с их полосками

* Анри Руссо (1844—1910) — французский художник-примитивист, большую часть жизни работал на таможене.

и крапинками, я вглядываюсь в глубины переплетенной зелени, и что-то во мне вспоминает живые узоры, столь характерные для мира видений, бесконечные рождения и пролиферации геометрических форм, превращающихся в объекты, то, что вечно преобразуется во что-то другое.

Эти живописные приближения джунглей — то, на что в одном из своих аспектов похож Иной Мир, и поэтому они транспортируют меня, заставляют меня видеть глазами, преобразующими произведение искусства в нечто иное, в нечто за пределами искусства.

Я помню — очень отчетливо, хотя это было много лет назад — разговор с Роджером Фраем*. Мы говорили о «Кувшинках» Моне**.

— Они не имеют права, — настаивал Роджер, — быть так возмутительно неорганизованными, так тотально лишенными должного композиционного скелета. Они все неправильны, художественно говоря. И все же, — вынужден был признать он, — и все же...

И все же, как сказал бы я сейчас, они были

* Роджер Элиот Фрай (1866—1934) — английский художник и художественный критик.

** Клод Оскар Моне (1840—1926) — французский художник-импрессионист.

транспортирующими. Художник поразительной виртуозности избрал писать приближения естественных объектов, видимых в их собственном контексте и без ссылок на просто человеческие представления о том, что есть что или что чем должно быть. Человек, как нам нравится говорить, есть мера всех вещей. Для Моне в данном случае кувшинки были мерой кувшинок: такими он их и написал.

Та же самая не-человеческая точка зрения должна быть принята любым художником, пытающимся передать отдаленную сцену. Какие крохотные путешественники на китайской картине — они пробираются вдоль долины! Как хрупка бамбуковая хижина на склоне над ними! А остальной огромный пейзаж — весь пустота и молчание. Это откровение дикой природы, живущей своей собственной жизнью согласно законам своего собственного существования, переносит ум к его антиподам; ибо первобытная Природа странным образом походит на тот внутренний мир, где в расчет не принимаются ни наши личные желания, ни даже постоянные заботы человека вообще.

Только среднее расстояние и то, что можно назвать «отдаленным передним планом», — стро-

го человеческие. Когда мы смотрим очень близко или очень далеко, человек либо совсем пропадает, либо утрачивает свое главенство. Астроном смотрит еще дальше, чем суньский художник, и видит еще меньше человеческой жизни. На другом конце шкалы физик, химик, физиолог следуют приближению — клеточному, молекулярному, атомному и субатомному. От того, что в двадцати футах или даже на расстоянии вытянутой руки выглядело и звучало как человеческое существо, не остается и следа.

Иногда что-то подобное случается с близоруким художником и счастливым влюбленным. В брачных объятиях личность тает; персона (это возобновляющаяся тема стихов и романов Лоуренса*) перестает быть собой и становится частью огромной безличной вселенной.

То же самое — с художником, который предпочитает использовать свои глаза для передачи близких расстояний. В его работе человечество теряет свою важность и даже исчезает полностью. Вместо мужчин и женщин, разыгрывающих свои фантастические трюки перед высшими небесами, есть мы, которых просят рассмотреть кувшинки,

* Дэвид Герберт Лоуренс (1885—1930) — английский прозаик и поэт.

помедитировать на неземной красоте «просто вещей», оторванных от своего утилитарного контекста и переданных как они есть, в себе и для себя. Поочередно с этим (или исключительно на более ранней стадии художественного развития) нечеловеческий мир близости передается узорами. Эти узоры по большей части абстрагируются от листьев и цветов — розы, лотоса, аканта, пальмы, папируса — и с повторениями и вариациями превращаются в нечто транспортирующее и сходное с живыми геометриями Иного Мира.

Относительно недавно стали появляться более свободные и реалистичные изображения Природы с ближней точки — но все же гораздо раньше, чем такие изображения отдаленного плана, которые мы называем пейзажем, — а считать пейзажами только их есть заблуждение. В Риме, например, существовали свои пейзажи в приближении. Фреска с изображением сада, которая некогда украшала комнату на вилле Ливии, — великолепный образец этой формы искусства.

По теологическим причинам Ислам вынужден был довольствоваться по большей части «арабесками» — пышными и (как и в видениях) постоянно изменяющимися орнаментами, основанными на естественных объектах, видимых вблизи. Но даже

в Исламе подлинный пейзаж в приближении не был неизвестен. Ничто не может превзойти по красоте и вызывающей видения силе мозаики с вилами садов и зданий в великой мечети Омейядов* в Дамаске.

В средневековой Европе, несмотря на преобладающую манию обращать всякую данность в концепт, всякий непосредственный опыт — в простой символ чего-то книжного, реалистические приближения листвы и цветов были довольно обычны. Мы находим их на капителях готических колонн, как в капитуле кафедрального собора в Саутвелле. Мы находим их в живописных полотнах, изображающих погоню: эта тема — всегда присутствующий факт средневековой жизни, лес, каким его видит охотник или заблудившийся странник в путанице листвы.

Фрески папского дворца в Авиньоне — почти единственные остатки того, что еще во времена Чосера было широко практикуемой формой светского искусства. Столетие спустя это искусство изображения леса вблизи достигло своего робкого совершенства в таких великолепных и волшебных

* Омейяды — первая династия арабских халифов (661—750).

работах, как «Св. Губерт» Пизанелло* и «Охота в лесу» Уччелло, которые теперь хранятся в Ашмолейском музее в Оксфорде. С настенной живописью, изображающей леса вблизи, было тесно связано искусство гобеленов, которыми богатые люди Северной Европы украшали свои дома. Лучшие из таких гобеленов — это вызывающие видения работы высочайшего порядка. По-своему они столь же небесны, столь же мощно напоминают о том, что происходит на антиподах ума, сколь и великие шедевры пейзажной живописи дальних планов — суньские горы в их невообразимом одиночестве, бесконечно прекрасные миньские реки, голубой субальпийский мир расстояний Тициана, Англия Констебля, Италии Тёрнера и Коро**, Провансы Сезанна и Ван-Гога, Иль-де-Франс Сислея и Иль-де-Франс Вуйяра.

Вуйяр, кстати, был превосходным мастером как транспортирующего приближения, так и транспортирующего дальнего плана. Его буржуазные интерьеры — шедевры вызывающего видения искусства, по сравнению с которыми работы таких

* Пизанелло (ок. 1395 — ок. 1455) — итальянский художник, рисовальщик и чеканщик.

** Жан Батист Эмиль Коро (1796—1875) — французский художник.

сознательных и, так сказать, профессиональных визионеров, как Блейк и Одилон Редон*, кажутся до крайности слабыми. В интерьерах Вуйяра каждая деталь, какой бы тривиальной и даже отвратительной она ни была — узор поздневикторианских обоев, безделушки «нового искусства», брюссельский коврик, — видима и передана им как живая драгоценность; и все эти драгоценности гармонично сочетаются в целом, которое само — драгоценность еще более высокого порядка духовидческой интенсивности. И когда представители верхушки среднего класса, населяющие Новый Иерусалим Вуйяра, выходят на прогулку, они оказываются не в департаменте Сенетуаз, как предполагалось, но в Райском Саду, в Ином Мире, который, по сути своей, — то же самое, что и этот мир, но преобразенный, а значит — транспортирующий**.

До сих пор я говорил только о блаженном духовидческом опыте и о его интерпретации в понятиях теологии, о его переводе на язык искусства. Но духовидческий опыт не всегда блаженен. Иногда он ужасен. Ад там присутствует так же, как и рай.

* Одилон Редон (1840—1916) — французский художник, предтеча сюрреализма.

** См. Приложение V. — *Примеч. авт.*

Как и рай, духовидческий ад обладает своим сверхъестественным светом и своей сверхъестественной значимостью. Но значимость эта внутренне отвратительна, а свет — «дымный свет» «Тибетской Книги Мертвых», «тьма видимая» Мильтона*. В «Дневнике шизофренички»** , автобиографических записях молодой девушки о преодолении безумия, мир шизофреника назван *«le Pays d'Eclairment»* — «страной просветленности». Это имя мог бы использовать мистик для обозначения своих небес.

Но для бедной шизофренички Рене эта освещенность inferнальна: напряженное электрическое сияние без тени, вездесущее и неумолимое. Все, что для здоровых духовидцев — источник блаженства, все это несет Рене только страх и кошмарное ощущение нереальности. Сияние летнего солнца зловеще; блеск полированных поверхностей подразумевает не драгоценности, а машинерию и эмалированную жесть; интенсивность существования, одушевляющая каждый предмет, при ближайшем рассмотрении и вне

* Джон Мильтон (1608—1674) — английский поэт и ученый.

** М.А. Сешейе. Дневник шизофренички. Париж, 1950. — *Примеч. авт.*

утилитарного контекста вещей воспринимается как угроза.

А еще есть ужас бесконечности. Для здорового духовидца ощущение бесконечности в конечной частности — откровение имманентности божественного; для Рене — откровение того, что для нее есть «Система», громадный космический механизм, существующий лишь с одной целью — извергать из себя вину и наказание, одиночество и нереальность*.

Душевное здоровье — вопрос количественный, и существует множество духовидцев, видящих мир так же, как и Рене, но ухитряющихся тем не менее жить за пределами лечебницы. Для них, как и для позитивных визионеров, вселенная преобразена — но к худшему. Всё в ней — от звезд в небесах до пыли под ногами — невыразимо злое или отвратительно; каждое событие заряжено ненавистным значением; каждый объект являет присутствие Всерастворимого Ужаса, бесконечного, всемогущего, вечного.

Этот отрицательно преобразенный мир время от времени находит свое место в литературе и искусствах. Он корчился и угрожал в поздних пейзажах Ван-Гога; он был обстановкой и темой

* См. Приложение VI. — *Примеч. авт.*

всех историй Кафки; он был духовным домом Жерико*; в нем обитал Гойя в годы своей глухоты и одиночества; его подмечал Браунинг**, когда писал «Чайльд-Роланда»; ему было отведено место, противоположное богоявлениям, в романах Чарльза Уильямса***.

Негативный духовидческий опыт часто сопровождается телесными ощущениями особого и характерного вида. Блаженные видения обычно ассоциируются с чувством отделенности от тела, чувством деиндивидуализации. (Без сомнения, именно это чувство деиндивидуализации позволяет индейцам, практикующим культ пейота, пользоваться наркотиком не просто как средством быстрого достижения мира видений, но и как инструментом созидания любви и солидарности внутри группы участников.) Когда духовидческий опыт ужасен, а мир преобразован к худшему, индивидуализация усиливается, и негативный визионер привязывается к телу, которое, похоже, становится все плотнее, туже упакованным, пока

* См. Приложение VII. — *Примеч. авт.*

** Роберт Браунинг (1812—1889) — английский поэт.

*** Чарльз Уолтерс Стэнсби Уильямс (1886—1945) — английский писатель, критик и теолог, входил в литературную группу, возглавлявшуюся Дж.Р.Р. Толкином и К.С. Льюисом.

он наконец не понимает, что сведен к агонизирующему сознанию сконденсированного куска материи, не больше камня, который можно взять в руку.

Следует заметить, что многие из наказаний, описанных в различных рассказах об аде, — наказания давлением и ограничением. Грешников Данте закапывают в грязь, запирают в стволах деревьев, замораживают в блоках льда, сокрушают между камней. Его «*Inferno*» психологически достоверен. Многие из подобных мучений испытывают шизофреники и те, кто принимал мескалин или лизергиновую кислоту при неблагоприятных условиях*.

Какова природа этих неблагоприятных условий? Как и почему рай превращается в ад? В определенных случаях негативный духовидческий опыт — результат преимущественно физических причин. Мескалин после усвоения имеет тенденцию накапливаться в печени. Если печень больна, то связанный с нею ум может очутиться в аду. Но еще важнее для наших настоящих целей тот факт, что отрицательный духовидческий опыт может быть вызван чисто психологическими средствами. Страх и гнев преграждают путь к небесному

* См. Приложение VIII. — *Примеч. авт.*

Иному Миру и погружают принимающего мескалин в ад.

И что истинно для принимающего мескалин, то также истинно и для человека, которому видения являются спонтанно или под воздействием гипноза. На этом психологическом основании была возвращена доктрина спасительной веры — доктрина, встречающаяся во всех великих религиозных традициях мира. Эсхатологам всегда было трудно примирить свою рациональность и моральность с грубыми фактами психологического опыта. Будучи рационалистами и моралистами, они чувствуют, что хорошее поведение должно быть вознаграждено и что добродетельные заслуживают того, чтобы отправиться в рай. Но, будучи психологами, они знают, что добродетель не есть единственное или достаточное условие блаженного духовидческого опыта. Они знают, что одни труды тут бессильны и что именно вера (или любящая уверенность) гарантирует, что духовидческий опыт будет блаженным.

Отрицательные эмоции — страх (отсутствие уверенности), ненависть, гнев или злоба, исключаящие любовь, — вот гарантия того, что духовидческий опыт, если и когда он придет, будет ужасающим. Фарисей — добродетельный человек;

но его добродетель оказывается совместимой с отрицательной эмоцией. Поэтому его духовидческие опыты скорее окажутся инфернальными, нежели блаженными.

Природа ума такова, что грешник, который покался и осуществил акт веры в высшую силу, скорее будет иметь блаженный духовидческий опыт, нежели самоудовлетворенный столп общества со своим праведным негодованием, заботами о владениях и претензиями, со своими укоренившимися привычками обвинять, презирать и проклинать. Отсюда — огромное значение, придаваемое всеми великими религиозными традициями состоянию ума в момент смерти.

Духовидческий опыт не равен опыту мистическому. Мистический опыт располагается за пределами царства противоположностей. Духовидческий опыт — все-таки в пределах этого царства. Рай влечет за собой ад, и «попасть в рай» — не есть большее освобождение, чем сойти в ужас. Рай — просто командная высота, с которой божественную Твердь можно узреть яснее, чем с уровня ординарного индивидуализированного существования.

Если сознание переживает телесную смерть, оно, как подразумевается, выживает на каждом

ментальном уровне — на уровне мистического опыта, на уровне блаженного духовидческого опыта, на уровне инфернального духовидческого опыта и на уровне повседневного индивидуально-го существования.

В жизни даже блаженный духовидческий опыт склонен поменять свой знак — если длится слишком долго. У многих шизофреников были свои мгновения небесного счастья; но тот факт, что они в отличие от тех, кто принимает мескалин, не знают, когда им будет позволено вернуться к успокаивающей банальности повседневного опыта (если вообще будет позволено), заставляет прийти в ужас даже от небес. А для тех, кто по какой бы то ни было причине повергнут в ужас, рай обращается адом, блаженство — кошмаром, Чистый Свет — ненавистным сиянием земли просветленности.

Нечто подобное может произойти и в посмертном состоянии. Когда большинству душ является мимолетное видение невыносимого великолепия окончательной Реальности, после всех своих метаний между адом и раем эти души находят возможным отступить в тот более успокаивающий регион ума, где могут использовать желания, воспомина-

ния и капризы других людей для конструирования мира, очень похожего на тот, в котором они жили на земле.

Из тех, кто умирает, бесконечно малое меньшинство способно на немедленное единение с божественной Твердью, лишь немногие способны поддерживать духовидческое блаженство небес и немногие оказываются в визионерских ужасах ада и неспособны их избежать; огромное большинство заканчивает в том мире, который описан Сведенборгом и медиумами. Представляется весьма сомнительным, что из этого мира возможно перейти, когда выполнены необходимые условия, в миры духовидческого блаженства или окончательного просветления.

Мое собственное предположение заключается в том, что и современный спиритизм, и древняя традиция верны. Действительно существует посмертное состояние того типа, который описан в книге сэра Оливера Лоджа «Раймонд»*; но также существует и рай блаженного духовидческого опыта; существует также и ад того самого вида ужасающего духовидческого опыта, от которого

* Сэр Оливер Джозеф Лодж (1851—1940) — английский физик и писатель-спиритуалист. Книга «Раймонд» была опубликована в 1916 г.

страдают шизофреники и некоторые из принимающих мескалин; и еще существует опыт — за пределами времени — опыт единения с божественной Твердью.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение I

Заслуживают упоминания два других, менее эффективных вспомогательных средства достижения духовидческого опыта — двуокись углерода и стробоскопический фонарь. Смесь (совершенно нетоксичная) семи частей кислорода и трех частей двуокиси углерода производит в тех, кто ее вдыхает, определенные физические и психологические изменения, которые исчерпывающим образом были описаны Медуной*. Среди этих изменений наиболее важным в нашем контексте является заметное усиление способности «видеть вещи» даже с закрытыми глазами. Иногда видны только завихрения цветовых узоров. В других случаях — наглядные картины пережитого. (Отсюда — ценность CO_2 как терапевтического средства.) Бывает же и так, что двуокись углерода переносит субъекта в Иной Мир на антиподах по-

* Ладислас Йозеф Медуна (1896—1964) — венгро-американский психиатр, один из пионеров электросудорожной терапии.

вседневного сознания, и человек наслаждается очень краткими духовидческими ощущениями, не связанными с его собственной личной историей или проблемами человеческой расы вообще.

В свете этих фактов легко понятна рациональная сторона йогических дыхательных упражнений. Практикуемые систематически, эти упражнения через некоторое время приводят к способности надолго задерживать дыхание. Долгие задержки дыхания ведут к высокой концентрации двуокиси углерода в легких и крови, а это возрастание концентрации CO_2 снижает эффективность мозга как редуцирующего клапана и позволяет войти в сознание духовидческим или мистическим ощущениям «оттуда».

Продолжительное или непрерывное пение или крик могут вызвать сходные, но менее выраженные результаты. Если певцы не очень хорошо обучены, они склонны выдохнуть больше воздуха, чем вдохнуть. Поэтому концентрация двуокиси углерода в альвеолярном воздухе и крови возрастает, и при сниженной эффективности церебрального редуцирующего клапана становится возможным духовидческий опыт. Отсюда — бесконечные «тщетные повторения» магии и религии. Монотонное пение *курандеро*, лекаря, шамана; бесконечное пение псалмов и интонирование сутр христианскими и буддистскими монахами; многочасовые крики и завывания «возрожденцев» — при всех расхождениях теологических верований и эсте-

тических условностей, психо-химико-физиологические намерения остаются неизменными. Увеличить концентрацию CO_2 в легких и крови и таким образом снизить эффективность мозгового редуцирующего клапана, пока мозг не впустит в себя биологически бесполезный материал из Всего Разума — вот что во все времена было истинной целью и смыслом магических заклинаний, мантр, литаний, псалмов и сутр, хоть шаутеры, певцы и бормотуны этого и не знали. «У сердца, — сказал Паскаль, — есть свои резоны». Еще более неоспоримы и гораздо более трудны в обнаружении резоны легких, крови и энзимов, нейронов и синапсов. Путь к сверхсознательному пролегает через подсознательное, а путь — или по меньшей мере один из путей — к подсознательному лежит через химию индивидуальных клеток.

С помощью стробоскопического фонаря мы опускаемся от химии в еще более элементарное царство физики. Его ритмически вспыхивающий свет, похоже, действует непосредственно через оптические нервные волокна на электрическую деятельность мозга. (По этой причине в использовании стробоскопического фонаря всегда есть легкая опасность. Некоторые лица страдают от *petit mal**, не сознавая этого факта из-за отсутствия ясно обозначенных и безошибочных симптомов. Помещенные перед стробоскопическим

* Слабая или легкая форма эпилепсии (фр.).

фонарем, такие люди могут впасть в продолжительный эпилептический припадок.)

Сидеть с закрытыми глазами перед стробоскопической лампой — весьма любопытное и чарующее ощущение. Как только фонарь включается, становятся видимыми очень ярко окрашенные узоры. Эти узоры не статичны, они беспрестанно изменяются. Их доминирующий цвет — функция от частоты разрядки стробоскопа. Когда лампа мигает с любой скоростью от 10 до 14—15 раз в секунду, узоры — в основном оранжевого или красного цвета. Зеленые и синие цвета появляются, когда частота превышает 15 вспышек в секунду. После 18 или 19 узоры становятся белыми и серыми. Почему мы видим такие узоры под стробоскопом, неизвестно. Самое очевидное объяснение может быть дано в понятиях интерференции двух или более ритмов — ритма лампы и различных ритмов электрической деятельности мозга. Центром зрения и оптическими нервными окончаниями такие интерференции могут переводиться в то, что мозг начинает осознавать как цветной движущийся узор. Гораздо труднее объяснить тот факт, наблюдавшийся несколькими исследователями независимо друг от друга, что стробоскоп склонен обогащать и усиливать видения, вызываемые мескалином или лизергиновой кислотой. Вот, например, случай, рассказанный мне одним приятелем-медиком. Он принимал лизергиновую кислоту и с закрытыми глазами видел только цветные движущ-

щиеся узоры. Затем он садился перед стробоскопом. Включалась лампа, и абстрактная геометрия немедленно трансформировалась в то, что мой приятель описывал как «японские пейзажи» великолепнейшей красоты. Но как, как могла интерференция двух ритмов организовать электрические импульсы таким образом, чтобы их можно было интерпретировать как живой, изменяющийся сам по себе японский пейзаж, не похожий ни на что, видимое субъектом до тех пор, пропитанный сверхъестественным светом и цветом и заряженный сверхъестественным значением?

Эта тайна — просто частный случай более крупной, более всеобъемлющей тайны: природы отношений между духовидческим опытом и событиями на клеточном, химическом и электрическом уровнях. Дотрагиваясь до определенных участков мозга очень тонким электродом, Пенфилд смог вызвать у пациента длинную цепь воспоминаний, относящихся к некоему прошлому опыту. Эти воспоминания были не просто точны в каждой подробности восприятия; они к тому же сопровождались эмоциями, вызванными теми событиями, при которых первоначально возникли. Пациент под воздействием местного наркоза оказывался одновременно в двух разных временах и местах — в операционной сейчас и в доме своего детства за сотни миль отсюда и в тысячах дней в прошлом. Есть ли, спрашивается, в мозгу какая-то область, из которой электрод экспериментатора мог бы извлечь

«Херувим» Блейка, или самоизменяющуюся готическую башню Уира Митчелла, обрамленную живыми драгоценностями, или невыразимо милые японские пейзажи моего приятеля? И если, как я сам верю, духовидческий опыт входит в наше сознание откуда-то «оттуда», из бесконечности Всего Разума, то какой тип неврологической схемы *ad hoc** создается для них приемопередатчиком мозга? И что происходит с этой схемой *ad hoc*, когда видение окончено? Почему все духовидцы настаивают на невозможности припомнить свои преобразующие ощущения в каком бы то ни было виде, даже весьма слабо напоминающем их первоначальную форму и интенсивность? Столько вопросов — и пока так мало ответов?

* На данный случай (*лат.*).

Приложение II

В Западном мире духовидцы и мистики встречаются гораздо реже, чем раньше. Для такого положения дел есть две основные причины, философская и химическая. В картине вселенной, модной в настоящее время, нет места действенному трансцендентному опыту. Поэтому на испытавших то, что эти люди сами расценивают как действенный трансцендентный опыт, смотрят с подозрением — либо как на сумасшедших, либо как на мошенников. Быть мистиком или духовидцем более не почетно.

Но не только наш ментальный климат неблагоприятен для духовидца и мистика; такова же и наша химическая среда — среда, глубоко отличная от той, в которой проводили свою жизнь наши предки.

Мозг контролируется химически, и опыт показывает, что мозг способен стать проницаемым для, биологически говоря, избыточных аспектов Всего Разума путем модификации, биологически говоря, нормальной химии тела.

В течение почти половины каждого года наши предки не ели фруктов, зелени и свежих овощей, и (поскольку невозможно было прокормить больше, чем несколько быков, коров, свиней и птиц в зимние месяцы) очень мало масла или свежего мяса, очень немного яиц. К началу каждой последующей весны большинство людей страдало в мягкой или острой форме цингой из-за отсутствия витамина С и пеллагрой, вызываемой нехваткой в питании комплекса В. Тревожные физические симптомы этих заболеваний связаны с не менее тревожными психологическими симптомами*.

Нервная система уязвимее других тканей организма; поэтому нехватка витаминов будет скорее влиять на состояние ума, нежели на кожу, кости, слизистые оболочки, мышцы и внутренние органы — по крайней мере любым заметным образом. Первым результатом неподобающей диеты будет снижение эффективности мозга как инструмента биологического выживания. Человек, питающийся недостаточно, склонен испытывать тревогу, депрессию, ипохондрию и ощущения беспокойства. Также он подвержен видениям; ибо когда снижается эффективность церебрального

* См. «Биологию человеческого голодания» А. Кейса (Изд-во Университета Миннесоты, 1950), а также недавние (1955) отчеты о работах по исследованиям роли витаминных дефицитов в умственных заболеваниях, выполненных д-ром Джорджем Уотсоном и его помощниками в Южной Калифорнии. — *Примеч. авт.*

редуцирующего клапана, большое количество бесполезного (говоря биологически) материала втекает в сознание «оттуда», из Всего Разума.

Большая часть того, что испытывали первые духовидцы, была ужасна. Если пользоваться языком христианской теологии, в их видениях и экстазах Дьявол проявлял себя намного чаще, чем Бог. В век, когда витаминов не хватало, а вера в Сатану была всеобщей, это не казалось удивительным. Умственное беспокойство, связанное даже с легкими случаями цинги и пеллагры, углублялось боязнью проклятия и убежденностью, что силы зла вездесущи. Это беспокойство быстро смешивало со своей собственной темной окраской духовидческий материал, допускаемый в сознание через церебральный клапан, чья эффективность была нарушена недостаточным питанием. Но несмотря на свою озабоченность вечным наказанием и несмотря на болезни, вызванные лишениями, духовно настроенные аскеты часто видели рай и иногда могли даже осознавать присутствие того божественно беспристрастного Одного, в котором примиряются полярные противоположности. Никакая цена за мимолетность божественной красоты, за предвкушение объединительного знания не казалась слишком высокой. Умерщвление тела может повлечь за собой множество нежелательных ментальных симптомов; но оно к тому же может еще и открыть двери в трансцендентальный мир Бытия, Знания и Блаженства. Вот

почему, невзирая на очевидное отсутствие выгоды, все искатели духовной жизни регулярно занимались в прошлом упражнениями по умерщвлению плоти.

Что же касается витаминов, то каждую средневековую зиму происходил долгий невольный пост, и за этим невольным постом во время Великого Поста следовало добровольное воздержание. В том, что касалось химии тела, верующие встречали Страстную Неделю великолепно подготовленными к скорби и к радости, к сезонным угрызениям совести и к самотрансцендентной идентификации с воскресшим Христом. В это время года — сезон высшего религиозного возбуждения и наиболее низкого уровня потребления витаминов — экстазы и видения были чуть ли не обыденным явлением. Этого только следовало ожидать.

Для монастырских созерцателей каждый год существовало несколько Великих Постов. И даже между постами их рацион был скуден до крайности. Отсюда эти агонии и депрессии, скрупулезно описанные столькими духовными авторами; отсюда их пугающие искушения отчаяньем и самоубийством. Но отсюда же — и «безвозмездные милости» в виде небесных видений и разговоров, пророческих пониманий, телепатического «различения духов». И отсюда же, наконец, — их «врожденное созерцание», их «смутное знание» *Одного во всем*.

Пост не был единственной формой умерщвления плоти, к которой прибегали первые искатели

духовности. Большинство их регулярно пользовалось кожаным хлыстом с узлами или даже хлыстом из железной проволоки. Такие самобичевания служили эквивалентом довольно продолжительной хирургии без применения наркоза, и их воздействие на химию тела кающегося грешника было значительным. Большие количества гистамина и адреналина высвобождались, когда бич применялся непосредственно; когда же получившиеся в результате раны начинали гноиться (а так было практически всегда до наступления века мыла), различные токсичные вещества, производимые разложением протеина, проникали в кровь. Гистамин производит шоковое воздействие, а шок влияет на ум не менее глубоко, чем на тело. Мало того, большие количества адреналина могут вызывать галлюцинации, а некоторые продукты его разложения, как известно, вызывают симптомы, сходные с симптомами шизофрении. Что же касается токсичных веществ из ран, то они расстраивают энзимную систему, регулирующую деятельность мозга, и снижают его эффективность как инструмента совладания с миром, где выживают самые биологически приспособленные. Это объясняет, почему арский кюре* говорил, что в те времена, когда он мог зани-

* Аббат Жан-Мари-Батист Вьянней (1786—1859) — французский священник, кюре прихода в Арсе, считавший, что прихожан к Богу может обратить лишь его личный пример. Канонизирован в 1925 г.

маться беспощадным самобичеванием, Бог ему ни в чем не отказывал. Другими словами, когда раскаянье, презрение к себе и страх перед адом высвобождают адреналин, когда самостоятельная хирургия высвобождает адреналин и гистамин, и когда зараженные раны выпускают разложившийся протеин в кровь, эффективность мозгового редуцирующего клапана снижается, и незнакомые аспекты Всего Разума (включая психические явления, видения и — если человек философски и этически готов к этому — мистический опыт) войдут в сознание аскета.

Великий Пост, как мы увидели, следовал за долгим периодом невольного поста. Сходным образом воздействие самобичевания вначале дополнялось невольным впитыванием разложившегося протеина. Врачевания зубов не существовало, хирурги были палачами, а безопасных антисептиков тоже еще не изобрели. Большинство людей, следовательно, должно было жить с местными инфекциями; а местные инфекции, хоть и вышедшие из моды как все болезни, кои наследует наша плоть, все же определенно могут снижать эффективность редуцирующего клапана мозга.

А мораль всего этого — какова она? Выразители «Ничего-Кроме»-философии ответят, что поскольку изменения в химии тела могут создавать условия, благоприятные для духовидческого и мистического опыта, этот опыт не может быть тем, на что претенду-

ет, чем для переживших его он самоочевидно являлся. Но это, конечно же, *non sequitur**.

К похожему выводу могут прийти те, чья философия чрезмерно «духовна». Бог, будут настаивать они, есть дух, и в духе ему должно поклоняться. Следовательно, опыт, который обусловлен химически, не может быть опытом божественного. Но так или иначе, все наши ощущения химически обусловлены, и если мы воображаем, что некоторые из них чисто «духовны», чисто «интеллектуальны», чисто «эстетические», то это просто потому, что мы никогда не стремились исследовать внутреннюю химическую среду в тот момент, когда ощущения эти имеют место. Более того, исторически засвидетельствовано, что большинство созерцателей систематически работало над тем, чтобы усовершенствовать химию своего тела — создать внутренние условия, благоприятные для духовного инсайта. Когда они не сажали себя на голодную диету, чтобы снизить содержание сахара в крови и создать дефицит витаминов, не били себя, чтобы вызвать отравление гистамином, адреналином и разложившимися белками, они культивировали бессонницу и молились продолжительное время в неудобных положениях, чтобы вызвать психофизические симптомы стресса. В промежутках они пели нескончаемые псалмы, таким образом увеличивая количество двуокиси углерода в легких и крови, или,

* *Здесь: отсюда вовсе не следует (лат).*

если созерцатели были восточными людьми, совершали дыхательные упражнения, служащие той же самой цели. Сегодня мы знаем, как снизить эффективность мозгового редуцирующего клапана прямым химическим воздействием, без риска нанесения серьезного ущерба психофизическому организму. При настоящем состоянии знания обратиться к длительному посту и жестокому самобичеванию для начинающего мистика столь же бессмысленно, как для начинающего повара — вести себя подобно китайцу Чарлза Лэма*, который спалил дом только для того, чтобы зажарить поросенка. И без того зная (или же по крайней мере желая знать), каковы химические условия трансцендентального опыта, начинающий мистик должен обратиться за технической помощью к специалистам — в фармакологии, биохимии, физиологии, психологии, психиатрии и парапсихологии. А со своей стороны, конечно, специалисты (если кто-то из них стремится стать подлинно человеком науки и совершенным человеческим существом) должны из своих соответствующих узких сфер обратиться к художнику, прорицателю, духовидцу, мистика — ко всем тем, одним словом, кто имел опыт Иного Мира и кто знает — каждый по-своему — что с этим опытом делать.

* Чарлз Лэм («Элиа», 1775—1834) — английский критик и эссеист.

Приложение III

Воздействия, похожие на видения, и приемы, вызывающие видения, сыграли бóльшую роль в народных развлечениях, чем в изящных искусствах. Фейерверки, пышные зрелища, театральные спектакли — все это, в сущности, визионерские искусства. К сожалению, они, помимо этого, искусства еще и эфемерные, и ранние шедевры известны нам только по описаниям. Ничего не осталось от всех римских триумфов, средневековых турниров, театров масок эпохи короля Якова, длинной череды королевских выходов и свадеб, коронаций и торжественных казней, канонизаций и папских похорон. В отношении всего этого великолепия надеяться можно лишь на то, что оно, быть может, «проживет в числах Сеттла одним днем больше».

Интересной чертой этих популярных визионерских искусств является их тесная зависимость от современной им технологии. Фейерверки, например, были когда-то не более чем кострами. (И до се-

годняшнего дня, я могу добавить, хороший костер в темную ночь остается одним из самых волшебных и транспортирующих зрелищ. Глядя на него, можно постичь ход мыслей мексиканского крестьянина, который собирается спалить акр леса, чтобы посадить свой маис, но восхищен, если, по счастливой случайности, пара квадратных миль зарослей занимается ярким апокалиптическим пламенем.) Подлинная пиротехника началась (по крайней мере в Европе, если не в Китае) с использования горючих веществ при осадах и в морских сражениях. Из военной области это должным образом перекочевало в сферу развлечений. Имперский Рим устраивал свои парадные фейерверки, причем некоторые из них даже в период упадка были до крайности сложны. Вот описанное Клавдианом* представление, устроенное Манлием Теодором в 399 г. н. э.:

*Mobile ponderibus descendat pegma reductio
inque chori speciem spargentes ardua flammam
scaena rotet varios, et fingat Mulciber orbis
per tabulas impune vagos pictaeque citato
ludant igne trabes, et non permissa morari
fida per innocuas errant incendia turres.*

* Клавдиан (ок. 370 — ок. 404) — греко-римский поэт. В 399 г. написал «Панегирик на консульство Манлия Теодора» — человека, которого впоследствии высмеял за нерадивое исполнение должности. На английский язык его стихи переводились Морисом Платнауэром.

«Пусть уберут противовесы, — переводит г-н Платнауэр со всей прямою языка, которая меньше чем должным образом отражает синтаксические изыски оригинала, — и пусть подвижная лебедка опустит на возвышенную сцену хор, который, передвигаясь в согласии, будет разбрасывать огонь. Пусть Вулкан выкует шары из огня, которые безвредно будут катиться по доскам. Пусть пламя появится и заиграет по бутафорским балкам сцены, а укрощенный пожар, коему не позволено утихать, пусть гуляет среди нетронутых им башен».

После падения Рима пиротехника снова стала исключительно военным искусством. Ее величайшим триумфом было изобретение около 650 г. н.э. Каллиником* «греческого огня» — секретного оружия, которое позволило приходившей в упадок Византийской Империи так долго держаться в битвах со своими врагами.

В эпоху Возрождения фейерверки снова вступили в мир популярных развлечений. С каждым открытием в науке химии они становились все блистательнее. К середине XIX века пиротехника достигла вершины технического совершенства и стала способна транспортировать огромные множества зрителей к антипо-

* Илиопольский (гелиопольский) архитектор Каллик (христианский беженец из Сирии) впервые применил самовоспламеняющуюся смесь («греческий огонь») при осаде Константинополя в 678 г.

дам даже таких умов, которые сознательно считались уважаемыми методистами, пьюзеитами, утилитарианцами, учениками Милла* или Маркса, Ньюмана, Брэдо или Сэмюэла Смайлза**. На Пьяцца-дель-Поло, в Ранелахе и Хрустальном Дворце каждого 4-го и 14 июля малиновым сиянием стронция, синевой меди, зеленыю бария и желтизной натрия народному подсознательному напоминали о том Ином Мире там, внизу, в психологическом эквиваленте Австралии.

Пышные зрелища — визионерское искусство, которое с незапамятных времен используется в качестве политического инструмента. Роскошные прихотливые одеяния королей, пап и их вассалов, военных и духовных, имеют весьма практическую цель — произвести впечатление на низшие классы созданием достоверного ощущения сверхчеловеческого величия их правителей. Посредством прекрасных одежд и торжественных церемоний господство *de facto**** трансформируется в правление не только *de jure*****, но и *de jure divino******. Короны и тиары, всевозможные украшения, атласы, шелка и бархаты, броские

* Джон Стюарт Милл (1806—1873) — английский философ и экономист.

** Кардинал Джон Ньюман (1801—1890) — английский теолог. Сэмюэл Смайлз (1812—1904) — шотландский писатель.

*** На деле (*лат.*).

**** Здесь: по праву (*лат.*).

***** Здесь: по божественному праву (*лат.*).

униформы и облачения, кресты и медали, рукояти мечей и епископских посохов, плюмажи треуголок и их клерикальные эквиваленты, те огромные веера из перьев, которые отправление каждой папской функции делают похожим на сцену из «Аиды», — все это призвано вызывать видения, делать слишком уж земных дам и господ похожими на героев, полубогинь и серафимов, а в процессе приносит много невинного удовольствия всем вовлеченным — равно актерам и зрителям.

В течение последних двух столетий технология искусственного освещения несоизмеримо продвинулась вперед, и ее прогресс внес огромный вклад в эффективность пышных зрелищ и тесно связанного с ними искусства театрального спектакля. Первый заметный шаг в этом направлении был сделан в XVIII веке с введением формованных спермацетовых свечей вместо старых сальных маканых или восковых обливных. Следом пришло открытие Аграндом трубчатого фитиля с подачей воздуха как ко внешней, так и ко внутренней поверхностям пламени. За этим быстро последовали стеклянные дымовые трубы, и впервые в истории стало возможным сжигать масло с ярким и совершенно бездымным светом. В начале XIX века в качестве источника света впервые был использован угольный газ, а в 1825 году Томас Драммонд нашел практичный способ нагревать известь до белого каления посредством кислородно-водородно-

го или кислородно-угольного газового пламени. Тем временем начали применяться параболические отражатели для концентрирования света в узкий луч. (Первый английский маяк с таким рефлектором был построен в 1790 году.)

Влияние этих изобретений на массовые действия и театральные спектакли трудно переоценить. Раньше светские и религиозные церемонии могли иметь место только днем (а ясные дни имели место так же часто, как и облачные), или после захода солнца при свете дымных ламп и факелов, или при слабом мерцании свечей. Агранд и Драммонд, газ, «драммондов свет» и, сорок лет спустя, электричество позволили вызывать из безграничного хаоса ночи богатые острова вселенных, где блеск металла и драгоценностей, великолепное сияние бархатов и парчи усиливалось до высочайшего уровня того, что может быть названо «внутренне присущей значимостью». Свежий пример древнего пышного, массового, усиленного до высшей магической силы освещением XX века зрелища — коронация Елизаветы II. В фильме об этом событии ритуал транспортирующего великолепия был спасен от забвения (что до настоящего времени всегда бывало суждено подобным торжествам) и сохранен сверхъестественно сияющим под прожекторами, к восторгу громадной современной и будущей аудитории.

В театре практикуются два отчетливых и отдельных искусства — человеческое искусство драмы и

духовидческое, иномирское искусство спектакля. Элементы двух этих искусств могут объединяться в представлении одного вечера — когда драма прерывается (как часто происходит в усложненных постановках Шекспира), чтобы аудитория могла насладиться *tableau vivant**, в которой актеры либо остаются неподвижными, либо, если движутся, то движутся только недраматически, церемонно, в процессии или формальном танце. Нас интересует здесь не драма; нас интересует театральное зрелище, являющееся просто массовым пышным действием без своих политических или религиозных обертонов.

В менее значительных визионерских искусствах костюмера и бутафора наши предки были совершенными мастерами. Не отставали они от нас, при всей их зависимости от ничем не подкрепленной мускульной силы, и в конструировании и управлении сценическими машинами, в затеях со «специальными эффектами». В театре масок елизаветинских времен и начала правления Стюартов нисхождение богов и извержения демонов из-под сцены были общим местом; так же, как и апокалипсисы, и самые поразительные превращения. На такие спектакли расходовались огромные суммы денег. Судебные Инны, например, поставили спектакль для Карла I, и стоимость зрелища превышала двадцать тысяч фунтов — в то время,

* Живой картиной (фр.).

когда покупательская способность фунта была раз в шесть-семь выше, чем сегодня.

«Плотницкое мастерство, — саркастически говорил Бен Джонсон*, — вот душа театра масок». Его презрение мотивировалось обидой. Иниго Джонсу** за разработку декораций платили столько же, сколько Бену за либретто. Разгневанный лауреат, очевидно, так и не смог понять того факта, что театр масок — визионерское искусство, а духовидческий опыт находится за пределами слов (во всяком случае, за пределами всех, кроме самых шекспирианских слов) и должен вызываться прямым, непосредственным восприятием вещей, напоминающих созерцателю о том, что происходит на неисследованных антиподах его собственного персонального сознания. Душой театра масок никогда — по самой природе вещей — не могло бы стать джонсоновское либретто; ею *должно* было быть плотницкое ремесло. Но и оно не могло составлять всей души театра. Когда духовидческий опыт приходит к нам изнутри, он всегда сверхъестественно ярок. Первые же художники сцены не обладали никаким управляемым осветительным прибором ярче свечи. На близком расстоянии свеча способна создавать самые волшебные сочетания света и контрастирующих

* Бенджамин Джонсон (1572—1637) — английский актер и драматург.

** Иниго Джонс (1573—1652) — английский архитектор, дизайнер и театральный художник.

теней. Духовидческие полотна Рембрандта и Жоржа де Латура* изображают вещи и людей при свете свечей. К сожалению, свет подчиняется закону обратных квадратов. На безопасном расстоянии от актера, одетого в легко воспламеняющийся карнавальный костюм, свечей безнадежно не хватает. В десяти футах, например, требовалось сто восковых свечей лучшего качества, чтобы обеспечить эффективное освещение в одну футосвечу. С таким жалким освещением можно было реализовать лишь незначительную часть визионерских возможностей театра масок. И в самом деле, этот потенциал был полностью реализован лишь много времени спустя после того, как театр масок в своей первоначальной форме перестал существовать. Только в девятнадцатом веке, когда развитая технология вооружила театр «драммондовым светом» и параболическими отражателями, театр масок стал полностью самим собой. Правление Виктории было героическим веком так называемой «христианской пантомимы» и фантастического зрелища. «Али-Баба», «Король Павлинов», «Золотая Ветвь», «Остров Сокровищ» — сами их названия были волшебны. Душою этой театральной магии были ремесла плотника и портного; ее духом, живущим внутри, ее *scintilla animae*** были газ и «драммондов свет», а с 1880-х го-

* Жорж де Латур (1593—1652) — французский художник.

** *Здесь: светящейся душой (лат.).*

дов — электричество. Впервые в истории сцены лучи ярчайшего свечения преображали раскрашенные задники, костюмы, стекло и томпак драгоценностей так, что те могли транспортировать зрителей в Иной Мир, лежащий за пределами любого ума, какой бы совершенной ни была его адаптация к нуждам общественной жизни средневикторианской Англии. Сегодня мы находимся в выгодном положении, когда можем растратить полмиллиона лошадиных сил на еженощное освещение метрополии. И все же, несмотря на эту девальвацию искусственного света, театральное зрелище до сих пор сохраняет свое прежнее неотражимое волшебство. Воплощенная в балетах, ревю и музыкальных комедиях, душа театра масок продолжает идти вперед. Тысячеваттные лампы и параболические отражатели проецируют лучи сверхъестественного света, а сверхъестественный свет придает сверхъестественную окраску и сверхъестественное значение всему, чего касается. Даже глупейший спектакль может оказаться чудесным. Это — случай того, когда Новый Мир призван изменить баланс старого, случай визионерского искусства, компенсирующего недостатки чересчур человеческой драмы.

Изобретение Атанасиуса Кирхера* — если оно действительно принадлежало ему — «*Lanterna*

* Атанасиус Кирхер (1602—1680) — немецкий ученый, иезуит.

Magica»*. Это имя было принято повсюду как идеально соответствующее машине, чьим сырьем был свет, а конечным продуктом — цветной образ, возникающий из темноты. Чтобы сделать работу первоначального волшебного фонаря еще более волшебной, последователи Кирхера разработали некоторое количество методов для сообщения жизни и движения проецируемому образу. Это были «хроматропические» слайды, в которых два раскрашенных стеклянных диска могли вращаться в противоположных направлениях, грубо, но эффектно имитируя те постоянно изменяющиеся трехмерные узоры, которые наблюдал практически любой человек, имевший видения — спонтанные ли, или вызванные наркотиками, постом или стробоскопической лампой. Потом были те «растворяющиеся виды», которые напоминали зрителю о метаморфозах, постоянно происходящих на антиподах его повседневного сознания. Для того, чтобы одна сцена незаметно переходила в другую, использовались два волшебных фонаря, которые проецировали накладывавшиеся друг на друга изображения на экран. Каждый фонарь снабжался задвижкой, сделанной так, что свет одного мог постепенно тускнеть, а свет другого (сначала полностью затемненного) — становиться ярче. Таким образом, вид, проецируемый первым фонарем, незаметно сменялся видом со второго — к восторгу и изумле-

* Волшебный фонарь (лат.).

нию всех созерцавших. Другим приспособлением был подвижный волшебный фонарь, проецирующий изображение на полупрозрачный экран, по другую сторону которого сидели зрители. Когда фонарь двигался близко к экрану, проецируемое изображение было очень маленьким. С удалением от экрана изображение становилось все крупнее и крупнее. Автоматическая система фокусирования сохраняла изменявшиеся изображения четкими и несмазанными на всех расстояниях. Слово «фантасмагория» было придумано в 1802 году изобретателями этого нового вида зрелища.

Все эти улучшения в технологии волшебных фонарей были современны поэтам и художникам Романтического Возрождения и, вероятно, оказали на них определенное влияние в выборе сюжетов и тем, равно как и на манеру презентации последних. «Королева Маб» и «Восстание Ислама», например, полны Растворяющихся Видов и Фантасмагорий. Описанные Китсом* сцены и люди, интерьеры, мебель и световые эффекты обладают интенсивным лучистым качеством раскрашенных изображений на белой простыне в темной комнате. Представленные Джоном Мартином** Сатана и Валтасар, Ад, Вавилон и Потоп явно вдохновлены слайдами волшебного фонаря и

* Джон Китс (1795—1821) — английский поэт.

** Сэр Джон Мартин-Харви (1863—1944) — английский актер и театральный импресарио.

«живыми картинами», драматически освещенными «драммондовым светом».

Эквивалент волшебного фонаря в XX веке — цветное кино. В огромных дорогостоящих «зрелищах» продолжает жить душа театра масок — иногда чрезмерно, но иногда и со вкусом и с подлинным ощущением фантазии, вызывающей видения. Более того, благодаря развивающейся технологии цветной документальный фильм в умелых руках оказался замечательной новой формой популярного визионерского искусства. Грандиозно увеличенные цветки кактуса, в которых под конец диснеевской «Живой пустыни» тонет зритель, происходят прямо из Иного Мира. И потом — сколь транспортирующи виды в лучших фильмах о природе: листва на ветру, строение скалы и песка, тени и изумрудный свет в траве или среди тростника, птицы, насекомые или четвероногие создания, живущие своей жизнью в зарослях или ветвях лесных деревьев? Вот волшебные приближения пейзажей, которые очаровывали изготовителей гобеленов с *mille-feuille*^{*}, средневековых рисовальщиков садов и сцен охоты. Вот увеличенные и изолированные детали живой природы, из которых художники Дальнего Востока творили некоторые самые прекрасные свои картины.

Еще есть то, что можно назвать Искаженной Документалистикой: странная новая форма визионер-

* Тысячелистник (фр.).

ского искусства, восхитительным примером которой может служить фильм г-на Фрэнсиса Томпсона «Нью-Йорк, Нью-Йорк»*. В этой очень странной и прекрасной картине мы видим город Нью-Йорк таким, каким он снят через множасьщие призмы или каким отражается в тыльных сторонах столовых ложек, отполированных дисках автомобильных колес, сферических и параболических зеркалах. Мы по-прежнему узнаем дома, людей, фасады магазинов, такси, но узнаем их как элементы одной из тех живых геометрий, которые так характерны для визионерского опыта. Изобретение этого нового кинематографического искусства, кажется, предвещает (слава Богу!) вытеснение и начало кончины нерепрезентативной живописи. Ее представители раньше говорили, что цветная фотография унизила старомодный портрет и старомодный пейзаж до ранга бесполезного абсурда. Это, конечно же, совершенно неверно. Цветная фотография просто фиксирует и сохраняет в легко воспроизводимой форме то сырье, с которым работают портретисты и пейзажисты. Используемая так, как ею пользовался г-н Томпсон, цветная кинематография гораздо больше чем просто фиксирует и сохраняет сырье нерепрезентативного искусства; она еще и выдает конечный продукт. Смотря «Нью-Йорк, Нью-Йорк»,

* Фрэнсис Томпсон (1908—2003) — американский кинорежиссер. Фильм «Нью-Йорк, Нью-Йорк» вышел в прокат в 1957 г.

я поражался тому, что практически каждый изобразительный трюк, придуманный Старыми Мастерами нерепрезентативного искусства и воспроизводимый *ad nauseam** академиком и подражателями школы в течение последних сорока или более лет, в кадрах фильма г-на Томпсона появляется живым, сияющим, полным значения.

Способность проецировать мощный луч света не только позволила нам создавать новые формы визионерского искусства; она также наделила одно из самых древних искусств, искусство скульптуры, новым духовидческим качеством, которым оно вначале не обладало. Ранее я говорил о волшебном действии древних монументов и естественных объектов, освещенных прожекторами. Аналогичные эффекты видимы, когда мы направляем прожектор на камень скульптуры, некоторые из лучших и самых необузданных изобразительных идей Фьюзели** были вдохновлены изучением статуй на Монте-Кавалло при свете заходящего солнца или еще лучше — при вспышках молний среди ночи. Сегодня мы располагаем искусственными закатами и синтетическими молниями. Мы можем освещать свои статуи под любым нами выбранным углом и с практически любой желаемой степенью интенсивности. Скульптура, следовательно,

* До тошноты (*лат.*).

** Генри Фьюзели (1741—1825) — английский художник швейцарского происхождения.

явила нам свежие значения и неожиданные красоты. Зайдите как-нибудь ночью в Лувр, когда все греческие и египетские древности освещены прожекторами. Вы встретите новых богов, нимф и фараонов, вы познакомитесь с целым семейством незнакомых Ник Самофракийских, пока один прожектор гаснет, а другой, в ином секторе пространства, зажигается.

Прошлое не есть что-то закрепленное и неизменное. Его факты переоткрываются каждым последующим поколением, его ценности переоцениваются в контексте вкусов и повести дня настоящего. Из одних и тех же документов, монументов и произведений искусства каждая эпоха изобретает свои собственные Средние Века, свой личный Китай, свою запатентованную и охраняемую авторским правом Элладу. Сегодня благодаря последним достижениям в технологии освещения мы можем зайти дальше наших предшественников. Мы не только заново интерпретируем великие скульптурные работы, завещанные нам прошлым; мы в самом деле преуспели в изменении физического облика этих работ. Греческие статуи, какими мы видим их при свете, которого никогда не знала ни земля, ни море, какими мы фотографируем их в сериях последовательных фрагментарных увеличений под самыми странными углами, почти не схожи с греческими статуями, какими их видели художественные критики и обычная публика в тусклых галереях и на чинных гравюрах прошлого. Цель клас-

сического художника, в каком периоде ему ни случилось бы жить, — в наложении порядка на хаос опыта, в представлении внятной, рациональной картины реальности, в которой все части связно соотнесены и ясно видны, с тем чтобы созерцатель точно знал (или, если быть еще точнее, воображал, что знает), что есть что. Для нас этот идеал рациональной упорядоченности непривлекателен. Следовательно, когда мы сталкиваемся с произведениями классического искусства, мы используем все, что в наших силах, чтобы они выглядели как нечто, чем они не являются и никогда не должны были являться. Из работы, весь смысл которой — в единстве ее концепции, мы выбираем единственную черту, фокусируем на ней наши фонари и, таким образом, навязываем ее сознанию наблюдателя вне всякого контекста. Там, где контур кажется нам слишком непрерывным, слишком очевидно понятным, мы разламываем его чередующимися непроницаемыми тенями и мазками ослепительной яркости. Фотографируя скульптурную группу или фигуру, мы используем камеру, чтобы изолировать ту часть, которую затем покажем в ее загадочной независимости от целого. Такими средствами мы можем деклассифицировать самую суровую классику. Подвергнутый легкой обработке и сфотографированный опытным мастером, Фидий становится образцом готического экспрессионизма, а Пракситель превращается в чарующий сюрреалистический объект, вытщенный

на поверхность из илистых глубин подсознательного. Это, может быть, и плохая история искусств, но она, совершенно определенно, доставляет громадное удовольствие.

Приложение IV

Художник сначала на штатной службе у Герцога своей родной Лотарингии, а позднее — у Короля Франции, Жорж де Латур считался при жизни великим мастером — каким он столь явно и был. С восшествием на престол Людовика XIV и расцветом (намеренным культивированием) нового «версальского искусства», аристократического по тематике и ясно-классического по стилю, слава этого, когда-то знаменитого, человека закатилась настолько необратимо, что за пару поколений само имя его забылось, а уцелевшие картины стали приписывать Ленэ, Хонторсту*, Зурбарану, Мурильо** и даже Веласкесу***. Открытие Латура заново началось в 1915 году и практически полностью совершилось к 1934 году, ког-

* Геррит ван Хонторст (1591—1656) — голландский художник.

** Бартоломе Эстебан Мурильо (1617—1682) — испанский художник.

*** Диего Родригес де Сильва и Веласкес (1599—1660) — испанский художник.

да Лувр организовал замечательную выставку «Художники Реальности». Игнорировавшийся в течение почти трехсот лет, один из величайших художников Франции вернулся, чтобы потребовать то, что ему причитается.

Жорж де Латур был одним из тех экстравертированных духовидцев, чье искусство преданно отражает определенные аспекты внешнего мира, но отражает их преображенными, так что каждая незначительнейшая частность становится сущностно значимой, становится проявлением абсолютного. Большинство его композиций изображает фигуры, видимые при свете одной-единственной свечи. Одна свеча, как показали Караваджо и художники испанской школы, может послужить толчком для самых невообразимых театральных эффектов. Но Латура не интересовали театральные эффекты. В его картинах нет ничего драматического, ничего трагического, патетического или гротескового, там не представлено никакого действия, нет никакого обращения к тому типу эмоций, за которыми люди идут в театр — чтобы взволноваться, а затем умиротвориться. Его персонажи, в сущности, статичны. Они никогда ничего не *делают*, они просто *присутствуют* — как присутствуют гранитный Фараон, кхмерский Бодхисаттва или один из плоскостопых ангелов Пьеро. И в каждом случае используется одна-единственная свеча — чтобы подчеркнуть эту интенсивную, но безэмоциональную, внеличностную

тамость. Выставляя обыденные вещи в необычном свете, ее пламя являет живую загадку и необъяснимое чудо простого существования. В картинах так мало религиозности, что во многих случаях невозможно решить, сталкиваемся ли мы с иллюстрацией к Библии или с этюдом, изображающим натурщиков при свете свечи. «Рождение» в Ренне — это *то самое* рождение или *просто* рождение? Картина со стариком, спящим под взглядом молодой девушки, — это просто такая картина? Или это Св. Петра навещает в темнице ангел-избавитель? Сказать определенно никак нельзя. Но хотя искусство Латура полностью лишено религиозности, оно остается глубоко религиозным в том смысле, что с несравненной интенсивностью являет божественную вездесущность.

Следует добавить, что как человек этот великий художник имманентности Бога представляется гордым, жестким, нетерпимо властным и алчным. Что еще раз демонстрирует: между работой художника и его характером никогда нет идеального соответствия.

Приложение V

В ближней точке Вуйяр писал по большей части интерьеры, но иногда и сады. В нескольких композициях ему удалось объединить магию близости с магией отдаленности, изображая угол комнаты, где стоит или висит одно из его собственных или чьих-то еще изображений дальнего вида деревьев, холмов и неба. Это — приглашение взять лучшее из обоих миров, телескопического и микроскопического, — одним взглядом.

Что же касается остального, то я могу назвать только несколько приближенных планов современных европейских художников. Вот странная «Чаща» Ван-Гога в Метрополитэне. Вот констеблевская чудесная «Лощина в Хелмингэмском парке» в Галерее Тэйт. Вот плохая картина — «Офелия» Миллэ* — которая, несмотря ни на что, превращена в волшебство переплетениями летней зелени, видимой с точки зре-

* Сэр Джон Эверетт Миллэ (1829—1896) — английский художник, основатель «Братства прерафаэлитов».

ния, очень близкой к точке зрения водяной крысы. Еще я вспоминаю Делакруа* — кору, листья и цветы с очень близкого расстояния — картину, которую давно мельком видел на какой-то выставке. Конечно, должны быть и другие; но я либо забыл, либо никогда их не видел. В любом случае на Западе нет ничего сравнимого с китайскими и японскими изображениями природы вблизи. Ветви цветущей сливы, восемнадцать дюймов бамбукового стебля с листьями, синицы или вьюрки в кустах на расстоянии вытянутой руки, всевозможные цветы и листья, птицы, рыбы и зверюшки. Каждая маленькая жизнь представлена как центр своей собственной вселенной, как цель (по ее собственной оценке), во имя которой этот мир и все в этом мире были созданы; каждая издает свою собственную, специфическую и индивидуальную, декларацию независимости от человеческого империализма, каждая, иронически намекая, высмеивает наши абсурдные претензии установить только лишь человеческие правила ведения космической игры; каждая немо повторяет божественную тавтологию: я есть то, что я есть.

Природа со среднего расстояния знакома — настолько знакома, что мы обманываемся и начинаем верить, что на самом деле знаем, в чем тут дело. Видимая же с очень близкого — или очень далекого — рас-

* Фердинан Виктор Эжен Делакруа (1798—1863) — французский художник-романтик.

стояния или под непривычным углом, она кажется тревожно странной, чудесной за пределами всякого понимания. Приближенные пейзажи Китая и Японии — настолько многочисленные иллюстрации к тому, что Сансара и Нирвана едины, что Абсолют проявляется в каждой видимости. Эти великие метафизические — и все же прагматические — истины передавались художниками Дальнего Востока, которые вдохновлялись дзэном — еще одним путем. Все объекты их изучения с ближнего расстояния были представлены в состоянии безотносительности, на фоне чистоты девственного шелка или бумаги. Изолированные таким образом, эти мимолетные видимости принимают какое-то свойство абсолютной Вещности-В-Себе. Западные художники пользовались этим приемом при изображении священных фигур, портретов и иногда — естественных объектов на расстоянии. «Мельница» Рембрандта и «Кипарисы» Ван-Гога — примеры удаленных пейзажей, в которых какая-то одна черта абсолютизировалась изоляцией. Волшебная сила многих гравюр, рисунков и картин Гойи может объясняться тем фактом, что его композиции почти всегда имеют форму нескольких силуэтов — или даже одного-единственного силуэта, — видимых на фоне пустоты. Эти формы силуэтов обладают духовидческим качеством внутренней значимости, ко-

торое усилено их оторванностью и безотносительностью к сверхъестественной интенсивности.

В природе, как и в произведении искусства, изоляция объекта имеет тенденцию сообщать ему абсолютность, облекать его в более чем символическое значение, которое идентично бытию.

Вот дерево есть — одиноко оно;
И в поле гляжу я, что тоже одно:
Мне шепчут о том, что исчезло давно.

«Что-то», чего Вордсворт больше не мог увидеть, — это «блеск видений». Тот блеск, вспоминаю я, и та внутренняя значимость были свойствами одинокого дуба, который можно было видеть из окон поезда между Ридингом и Оксфордом; он рос на вершине небольшого холма посреди широкой пашни и четко выделялся на фоне бледного северного неба.

Эффект изолированности вкупе с близостью можно изучать во всей его волшебной странности на примере необыкновенной картины японского художника семнадцатого века, который был знаменитым фехтовальщиком на мечах и изучал дзэн. На картине изображен серый сорокопуд, сидящий на самом кончике голой ветки, «ожидая бесцельно, но в состоянии высочайшего напряжения». Под ним, сверху и вокруг ничего нет. Птица появляется из Пустоты, из той вечной безымянности и бесформенности, которая все

же — сама сущность многогранной, конкретной и мимолетной вселенной. Этот сорокопут на своей голой ветке — брат замерзшего дрозда Гарди*. Но в то время, когда викторианский дрозд настаивает на каком-то уроке, преподносимом нам, дальневосточный сорокопут довольствуется просто своим существованием, тем, что он интенсивно и абсолютно *там*.

* Томас Гарди (1840—1928) — английский поэт и прозаик.

Приложение VI

Многие шизофреники проводят бóльшую часть времени не на земле, не в раю, не даже в аду, но в сером, теневом мире фантомов и нереальностей. Что является истинным для этих психотиков, в меньшей степени является истинным и для определенных невротиков, подверженных более мягким формам душевной болезни. Недавно появилась возможность вызывать это состояние призрачного существования введением небольшого количества одного из производных адреналина. Живущим двери рая, ада и преддверия ада открываются не «ключами тяжкими из двух металлов», не присутствием в крови одного набора химических компонентов и отсутствием другого набора. Мир теней, в котором живут некоторые шизофреники и невротики, весьма напоминает мир мертвых — такой, каким он описан в некоторых ранних религиозных традициях. Подобно призракам Ше-ола и гомеровского Гадеса эти лица, поврежденные в уме, утратили связь с материей, языком и своими

собратьями. У них нет точки опоры в жизни, и они обречены на бездействие, одиночество и молчание, нарушаемое только бессмысленным писком и болботанием привидений.

История эсхатологических идей отмечает подлинный прогресс — прогресс, который может быть описан в теологических понятиях — как переход из Гадеса в Небеса, в химических — как замена мескалином и лизергиновой кислотой адренолютина, в психологических — как продвижение от состояния кататонии и ощущений нереальности к чувству повышенной реальности в видении и, в конце концов, в мистическом опыте.

Приложение VII

Жерико* был негативным духовидцем; ибо, несмотря на то что его искусство маниакально следовало природе, природа эта была магически преобразована к худшему (в его восприятии и передаче). «Я начинаю писать женщину, — однажды сказал он, — но она всегда заканчивается львом». На самом же деле, чаще всего она заканчивалась чем-то гораздо менее приятным, чем лев — трупом, например, или демоном. Его шедевр, изумительный «Плот "Медузы"», писался не с жизни, а с распада и разложения — с кусков мертвецов, поставлявшихся художнику студентами-медиками, с изнуренного туловища и желтушного лица друга с больной печенью. Даже волны, по которым плывет плот, даже нависающий небосвод — трупного цвета. Слово вся вселенная целиком стала анатомическим театром.

* Жан Луи Андрэ Теодор Жерико (1791—1824) — французский художник-романтик. Картина «Плот "Медузы"» написана в 1818—1819 гг.

И потом — эти его демонические картины. «Дерби» — по всей видимости, скачки происходят в аду, на фоне, явно сверкающем зримой тьмой. «Лошадь, испугавшаяся молнии» в Национальной Галерее — это явление в одно замершее мгновение чуждости, злоеющей и даже инфернальной инаковости, прячущейся в знакомых вещах. В музее Метрополитэн есть портрет ребенка. И какого ребенка! В своей устрашающе яркой курточке милая крошка — то, что Бодлер* любил называть «Сатана в бутоне», *un Satan en herbe*. А этюд обнаженного человека (тоже в Метрополитэне) — не что иное, как проросший бутон Сатаны.

Из свидетельств о Жерико, оставленных друзьями, становится очевидным, что он привычно видел мир вокруг себя как последовательность духовидческих апокалипсисов. Гарцующая лошадь с его ранней картины «*Officier de Chasseurs*»** была им увидена на дороге в Сен-Клу, в пыльном сиянии утреннего солнца; она билась меж оглобель омнибуса. Персонажи «Плота "Медузы"» писались им до самой последней детали, один за другим, на чистом холсте. Не было ни наброска полной композиции, ни постепенного выстраивания общей гармонии тонов и оттенков. Каждое отдельное откровение — разлагающегося тела, больного человека в ужасающей заключительной ста-

* Шарль-Пьер Бодлер (1821—1867) — французский поэт, прозаик, переводчик и критик.

** Офицер егерей (фр.).

Приложения

дии гепатита — было передано так, как оно виделось и художественно представлялось. Чудом гения каждый последующий апокалипсис пророчески подставлялся в гармоничную композицию, которая существовала только в воображении художника, когда первые отвратительные видения переносились на холст.

Приложение VIII

В книге «Sartor Resartus» Карлайл* оставил (в «Г-не Карлайле, моем пациенте») то, что его психосоматический биограф д-р Джеймс Хэллидэй называет «изумительным описанием психотического состояния ума, в основном депрессивного, но частично — шизофренического».

«Мужчины и женщины вокруг меня, — пишет Карлайл, — даже разговаривая со мной, оставались лишь фигурами; я практически забыл, что они живы, что они не просто автоматы. Дружба всего лишь была невероятной традицией. Посреди их переполненных улиц и собраний я бродил один; и (если не считать того, что именно собственное сердце и ничье другое я продолжал поглощать) был к тому же яростен, словно тигр в джунглях... Для меня Вселенная оставалась лишена Жизни, Цели, Воли, даже Враждебности; она

* Томас Карлайл (1795—1881) — шотландский историк и эссеист. Первая книга «Sartor Resartus» («перекроенный портной», *лат.*) публиковалась в 1833—1834 гг.

была одной огромной, мертвой, неизмеримой паровой машиной, катившейся вперед в своем мертвом безразличии, чтобы перемолоть меня, отделяя член от члена... Не имея никакой надежды, не имел я и никакого определенного страха — будь то страх перед Человеком или же Дьяволом. И все же достаточно странным образом я жил в продолжавшемся, неопределенном, истомлявшем страхе, дрожавший, малодушный, опасавшийся неизвестно чего; казалось, будто все в Небесах наверху и на Земле внизу принесет мне вред; будто Небеса и Земля были лишь одними бесконечными челюстями пожиравшего Монстра, в то время как я, трепеща, ожидал своей очереди быть поглощенным». Рене и героепоклонник, очевидно, описывают тот же самый опыт. Бесконечности страшатся оба, но в форме «Системы» или в форме «неизмеримой Паровой Машины». Для обоих, опять-таки, все значимо, но значимо негативно — так, что каждое событие крайне бессмысленно, каждый объект интенсивно нереален, каждое человеческое существо, похожее только на самое себя, — заводная кукла, совершающая гротескные движения работы и игры, любви, ненависти, мышления, красноречия, героизма, святости, чего угодно; роботы — ничто, если они не разносторонни.

Содержание

Двери восприятия	5
Рай и Ад	97
Приложения.....	169

Издательская группа АСТ

Издательская группа АСТ, включающая в себя около **50 издательств** и редакционно-издательских объединений, предлагает вашему вниманию **более 20 000 названий книг** самых разных видов и жанров.

Мы выпускаем классические произведения и книги современных авторов.

В наших каталогах — интеллектуальная проза, детективы, фантастика, любовные романы, книги для детей и подростков, учебники, справочники, энциклопедии, альбомы по искусству, научно-познавательные и прикладные издания, а также широкий выбор канцтоваров.

В числе наших авторов мировые знаменитости:

Сидни Шелдон, Стивен Кинг, Даниэла Стил, Джудит Макнот, Бертрис Смолл, Джоанна Линдсей, Сандра Браун, создатели российских бестселлеров Борис Акунин, братья Вайнеры, Андрей Воронин, Полина Дашкова, Сергей Лукьяненко, братья Стругацкие, Фридрих Незнанский, Виктор Суворов, Виктория Токарева, Эдуард Тополь, Владимир Шитов, Марина Юденич, Виктория Платова, Чингиз Абдуллаев; видные ученые деятели академик Мирзакарим Норбеков, психолог Александр Свияш, авторы книг из серии «Откровения ангелов-хранителей» Любовь Панова и Ренат Гарифзянов, а также любимые детские писатели Самуил Маршак, Сергей Михалков, Григорий Остер, Владимир Сутеев, Корней Чуковский.

Заказывайте книги почтой в любом уголке России
123022, Москва, а/я 71 «Книги – почтой»
или на сайте: shop.avanta.ru

Курьерская доставка по Москве и ближайшему Подмосковию:
Тел/факс: +7(495)259-60-44, 259-41-71

Приобретайте в Интернете на сайте: www.ozon.ru

Издательская группа АСТ www.ast.ru

129085, Москва, Звездный бульвар, д. 21, 7-й этаж

Информация по оптовым закупкам: (495) 615-01-01, факс 615-51-10

E-mail: zakaz@ast.ru

ИЗДАТЕЛЬСКАЯ ГРУППА 
КАЖДАЯ ПЯТАЯ КНИГА РОССИИ

ПРИБРЕТАЙТЕ КНИГИ ПО ИЗДАТЕЛЬСКИМ ЦЕНАМ
В СЕТИ КНИЖНЫХ МАГАЗИНОВ **буква**

В Москве:

- м. «Биберево», ТЦ «Александр Ленд», ул. Пришвина, д. 22, т. (495) 406-92-65
- м. «Бауманская», ул. Спартаковская, д. 16, т. (495) 267-72-15
- м. «Каховская», Чонгарский б-р, д. 18, т. (499) 619-90-89
- м. «Коломенская», ул. Судостроительная, д. 1, стр. 1, т. (499) 616-20-48
- м. «Новые Черемушки», ТК «Черемушки», ул. Профсоюзная, д. 56, т. (495) 739-63-52
- м. «Парк культуры», Зубовский б-р, д. 17, т. (495) 246-99-76
- м. «Перово», ул. 2-я Владимирская, д. 52, т. (495) 306-18-97
- м. «Петровско-Разумовская», ТК «XL», Дмитровское ш., д. 89, т. (495) 783-97-08
- м. «Преображенская площадь», ул. Большая Черкизовская, д. 2, к. 1, т. (499) 161-43-11
- м. «Сокол», ТК «Метромаркет», Ленинградский пр-т, д. 76, к. 1, т. (495) 781-40-76
- м. «Тимирязевская», Дмитровское ш., д. 15/1, т. (495) 977-74-44
- м. «Университет», Мичуринский пр-т, д. 8, стр. 29, т. (499) 783-40-00
- м. «Царицыно», ул. Луганская, д. 7, к. 1, т. (495) 322-28-22
- м. «Шелковская», ул. Уральская, д. 2
- м. «Шукинская», ТЦ «Шука», ул. Шукинская, вл. 42, т. (495) 229-97-40
- м. «Ясенево», ул. Паустовского, д. 5, корп. 1, т. (495) 423-27-00
- М.О., г. Зеленоград, ТЦ «Иридиум», Крюковская площадь, д. 1
- М.О., г. Люберцы, Октябрьский пр-т, д. 151/9, т. (495) 554-61-10

В регионах:

- г. Владимир, ул. Дворянская, д. 10, т. (4922) 42-06-59
- г. Волгоград, ул. Мира, д. 11, т. (8442) 33-13-19
- г. Екатеринбург, ТРК «Парк Хаус», ул. Сулимова, д. 50, т. (343) 216-55-02
- г. Ижевск, ТРЦ «Столица», ул. Автозаводская, д. 3а, т. (3412) 90-38-31
- г. Краснодар, ТЦ «Красная площадь», ул. Дзержинского, д. 100, т. (861) 210-41-60
- г. Красноярск, пр-т Мира, д. 91, т. (3912) 23-17-65
- г. Курск, ул. Радишева, д. 86, т. (4712) 56-70-74
- г. Липецк, пл. Коммунальная, д. 3, т. (4742) 22-27-16
- г. Мурманск, пр-т Ленина, д. 53, т. (8152) 47-20-43
- г. Новосибирск, ТЦ «Мега», ул. Ватутина, д. 44, т. (383) 230-12-91
- г. Пермь, ТЦ «7 пятниц», ул. Революции, д. 60/1, т. (342) 233-40-49
- г. Ростов-на-Дону, ТЦ «Мега», Новочеркасское ш., д. 33, т. (863) 265-83-34
- г. Самара, ТЦ «Космопорт», ул. Дыбенко, д. 30
- г. Санкт-Петербург, ТЦ «Академический», Гражданский пр-т, д. 41, т. (812) 380-17-84
- г. Санкт-Петербург, Лиговский пр-т, д. 185, т. (812) 766-22-88
- г. Тольятти, ул. Ленинградская, д. 55, т. (8482) 28-37-68
- г. Тула, ул. Первомайская, д. 12, т. (4872) 31-09-22
- г. Чебоксары, ТЦ «Мега Молл», ул. Калинина, д. 105а, т. (8352) 28-12-59

Заказывайте книги почтой в любом уголке России
123022, Москва, а/я 71 «Книги – почтой» или на сайте: shop.avanta.ru

Курьерская доставка по Москве и ближайшему Подмосковию:
Тел/факс: +7(495)259-60-44, 259-41-71

Приобретайте в Интернете на сайте: www.ozon.ru

Издательская группа АСТ www.ast.ru
129085, Москва, Звездный бульвар, д. 21, 7-й этаж
Информация по оптовым закупкам: (495) 615-01-01, факс 615-51-10
E-mail: zakaz@ast.ru

С.: КнВВ(нов.) С.: АСТ-Классика

ISBN 978-5-17-055919-0 ISBN 978-5-17-055918-3



9 785170 559190



9 785170 559183

Исключительные права на публикацию книги на русском языке принадлежат издательству АСТ. Любое использование материала данной книги, полностью или частично, без разрешения правообладателя запрещается.

Литературно-художественное издание

Хаксли Олдос
Двери восприятия
Рай и Ад

Ответственный редактор Л. Ю. Зайцева
Компьютерная верстка: Р. В. Рыдалин
Технический редактор О. В. Панкрашина

Подписано в печать 24.06.09.

Формат 84x108 ¹/₃₂. Усл. печ. л. 11,76.

С.: КнВВ(нов.). Тираж 1500 экз. Заказ № 1700
С.: АСТ-Классика. Тираж 1500 экз. Заказ № 1701

Общероссийский классификатор продукции
ОК-005-93, том 2; 953000 — книги, брошюры

Санитарно-эпидемиологическое заключение
№ 77.99.60.953.Д.009937.09.08 от 15.09.08 г.

ООО «Издательство АСТ»

141100, Россия, Московская обл., г. Щелково, ул. Заречная, д. 96
Наши электронные адреса: WWW.AST.RU E-mail: astpub@aha.ru

Широкий ассортимент электронных и аудиокниг
ИГ АСТ Вы можете найти на сайте www.elkniga.ru

ООО Издательство «АСТ МОСКВА»

129085, г. Москва, Звездный б-р, д. 21, стр. 1

Отпечатано в полном соответствии с качеством предоставленных диапозитивов в ОАО «ИПП «Правда Севера».
163002, г. Архангельск, пр. Новгородский, 32.
Тел./факс (8182) 64-14-54, тел.: (8182) 65-37-65, 65-38-78, 20-50-52
www.ippps.ru, e-mail: zakaz@ippps.ru

Олдос ХАКСЛИ

Писатель многогранный и необыкновенно талантливый. Автор сатирических, интеллектуальных и научно-фантастических романов, блистательных эссе и великолепных стихов.

Его романы «Желтый Кром», «Шутовской хоровод», «О дивный новый мир», «Остров» и «Контрапункт» вошли в золотой фонд мировой классики.

Самые неоднозначные и популярные произведения знаменитого Олдоса Хаксли.

Работы, ставшие своеобразным интеллектуальным манифестом для поклонников психоделической культуры бурных шестидесятых.

Ими восхищались Карлос Кастанеда и Тимоти Лири, Кен Кизи и Джим Моррисон.

Они повлияли на умы сотен тысяч «сердитых молодых людей», искавших новый смысл бытия.

Их смысл и суть — поиски идеальных путей расширения сознания.

ISBN 978-5-17-055919-0



9 785170 559190