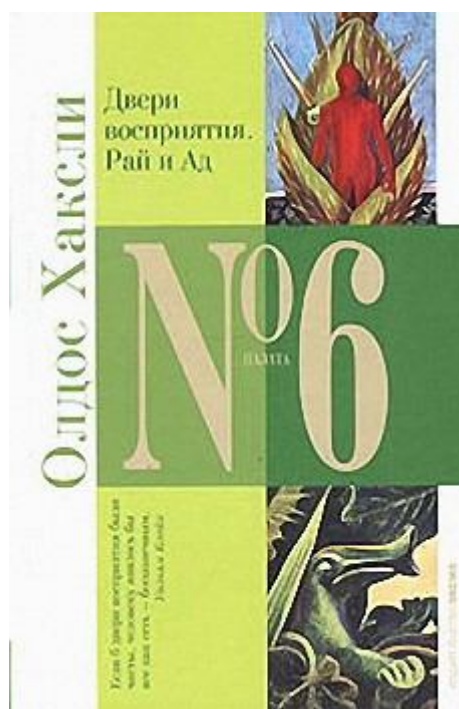


# Олдос Хаксли Рай и Ад

## Двери восприятия – 2



<http://www.lib.ru/INOFANT/HAKSLI/doors.txt>

Оригинал: Aldous Leonard Huxley, "Heaven and Hell"

Перевод: М. Немцов

### Аннотация

*Эта небольшая книга — продолжение «Дверей Восприятия». Для человека, в котором «свеча мудрости» никогда не возгорается спонтанно, мескалиновый опыт вдвойне просветляющ. Такой человек бросает свет на доселе неизвестные области своего разума; и, в то же самое время, непрямо проливает свет и на другие умы, богаче одаренные в отношении видения, чем 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 они вынуждены выражать себя. В том, что следует ниже, я пытался зафиксировать, более или менее систематически, результаты этого нового понимания.*

*О.Х.*

# Олдос Хаксли Рай и ад

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 достаточно удивительно, Христа, хорек — шокирующим примером безудержного сладострастия. Но этот собиратель, если не считать каких-то зачатков, еще не был

физиологом, экологом или исследователем поведения животных.

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 нам приходится принять его и воспользоваться им наилучшим образом. Какой бы черной работа собирателя ни была, 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 совершенно невозможно говорить о ментальных событиях кроме как с помощью 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 я могу назвать Старым Миром личного сознания и находящейся за разделяющим морем цепи Новых Миров — не слишком отдаленные Виргинии и Каролины личного подсознательного и вегетативной души; Дальний Запад коллективного бессознательного с его флорой символов, с его племенами архетипов-аборигенов; и еще за одним, более обширным океаном — антиподы повседневного сознания, мир Духовидческого Опыта.

Если вы поедете в Новый Южный Уэльс, то увидите прыгающих 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 своей собственной жизнью в полнейшей независимости от вас. Человек не может их контролировать. Все, что он может, — это приехать в ментальный эквивалент Австралии и поискать их.

Некоторые люди никогда сознательно не находят своих антиподов. Другие высаживаются на берег случайно. А еще одни (но их немного) приходят и уходят по своему желанию очень легко. Для натуралиста ума, собирателя психологических образцов первоочередная нужда — это 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*<sup>1</sup>.

Как и почему гипноз производит свое наблюдаемое действие? Этого мы не знаем. Для настоящих целей, тем не менее, нам этого и не надо знать. Все, что необходимо в данном контексте, — это зарегистрировать факт, что некоторые субъекты гипноза переносятся в состоянии транса в регион антиподов ума, где обнаруживают эквивалент сумчатых —

---

<sup>1</sup> См. Приложение I.

странных психологических созданий, ведущих автономное существование согласно законов их собственного бытия.

О физиологическом воздействии мескалина мы немного знаем. Вероятно (ибо мы пока в этом не уверены), он вмешивается в энзимную систему, которая регулирует церебральные функции. Делая это, он снижает эффективность мозга как инструмента для фокусирования ума на проблемах жизни на поверхности нашей планеты. Это снижение того, что может быть названо 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 могут случаться в результате болезни или усталости; или же они могут быть вызваны постом или периодом уединения в темном месте и в полной тишине.<sup>2</sup>

Человек, находящийся под воздействием мескалина или лизергиновой кислоты, перестает видеть видения, когда ему дают большую дозу никотиновой кислоты. Это помогает объяснить эффективность поста как средства приобретения духовидческого опыта. Снижением количества имеющегося в наличии сахара пост снижает биологическую эффективность мозга и, таким образом, делает возможным введение 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 с лишь одной, почти неощутимой вещью, до которой можно дотронуться, жертва очень скоро начнет «видеть», «слышать» и иметь странные телесные ощущения.

Миларепа в своей гималайской пещере и фивейские анахореты следовали, в сущности, той же самой процедуре и получали, в сущности, те же самые результаты. Тысяча изображений Искушений Св.Антония свидетельствует об эффективности ограниченной диеты и ограниченного окружения. Аскетизм, очевидно, обладает двойкой мотивацией. Если мужчины и женщины истязают свои тела, то это не только потому, что надеются таким образом искупить свои прошлые грехи и избежать будущих наказаний; это еще и потому, что они стремятся посетить антиподы ума и совершить 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 одно и то же, что случайность. Кенгуру и утконосам может не доставать правдоподобия; но их невероятность повторяется и подчиняется узнаваемым законам. То же самое истинно в применении и 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 согласно 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 сияющим изнутри. Все краски интенсифицированы 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.

---

<sup>2</sup> См. Приложение II.

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, случающиеся под воздействием мескалина или гипноза, всегда интенсивно и, можно сказать, сверхъестественно ярки по цвету.

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 без исключения сны в цвете; некоторые вообще никогда не ощущают цвета в своих снах; большинство иногда видит 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 солнечном свете, о цветах и бабочках, но мало или вовсе ничего не сообщает о наших собственных "Я". Тем же самым образом, тот факт, что мы видим яркие краски в своих видениях и в некоторых из снов, говорит нам что-то о фауне антиподов ума, но совсем ничего — о личности того, кто населяет то, что я назвал Старым Миром ума.

Большинство снов касается личных желаний и инстинктивных стремлений сновидца и 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 полутонными 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, неокрашено. 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 из характеристик 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 гораздо более интенсивно окрашены, чем внешние данные. Это можно объяснить, по крайней мере, частично тем фактом, что наше восприятие внешнего мира обычно затуманено вербальными представлениями, в терминах которых мы мыслим. Мы вечно пытаемся обратить вещи в знаки с целью изобретения собственных, более разборчивых абстракций. Но, делая это, мы лишаем те вещи огромной доли их собственной вещности.

На антиподах ума мы более или менее свободны от языка, мы находимся 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 духовидческие 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» в то время, когда то, что нужно произнести, звучит так:

«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 недавно видели или даже о которых недавно думали.» Когда появляются лица, то это никогда не лица друзей или знакомых. Мы — за пределами Старого Мира, мы исследуем антиподы.

Большинству из нас подавляющую часть времени мир повседневного опыта кажется довольно-таки тусклым и унылым. Но для некоторых людей часто, а для довольно большого числа — иногда немного от 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, наполовину прислушиваясь к голосу друга, который яростно спорил о чем-то, что было мне попросту скучно. Неосознанно для самого себя, я взглянул на тонкий слой песка, собравшийся на моей руке, 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, от каждой из которых отражался яркий пучок света, и каждый крохотный кристалл сиял как радуга. ...Лучи сходились и пересекались, образуя изощренные орнаменты такой красоты, что у меня захватило дух... Затем внезапно мое сознание было поднято 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, что и потерянный Рай»; о созерцании мира, где «краски были ярче и чище — и все же образовывали более мягкую гармонию». И снова «ветры были сверкающими и алмазно ясными — и все же были полны цвета как опал, блистая вдоль долины; и я знал, что вокруг меня — Золотой Век, и что мы сами были слепы к нему, 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 Вогэна; «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 приходит признание повышенной 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 по отношению к основным фактам 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 и состоит именно в этом: они интенсивно являются сами собой и, будучи таковыми, оказываются проявлениями сущностной данности, не-человеческой инаковости вселенной.

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, такие как ковры, мозаики, резьбу. Они уступают место сложным постройкам посреди пейзажей, которые постоянно видоизменяются, переходя из одного избыточного состояния в другое, более богато и интенсивно окрашенное избыточное состояние, из великолепия во все более глубокое великолеpie. Могут появиться героические фигуры того вида, который Блейк назвал «Серафим»<sup>3</sup>, — поодиночке 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 он не изобретает их; он смотрит на новое создание.

Сырье для этого создания поступает из визуального опыта обычной жизни; но заливка материала в формы — это работа кого-то, 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 высокодифференцированного 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 Уирем Митчеллом мира видений, в который он был перенесен с помощью пейоты — 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 парящие пленки цвета». На смену им пришел «резкий порыв бесчисленных 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 унизываться 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

---

<sup>3</sup> В данном случае понятие «Серафим» является видовым наименованием и употребляется собирательно. У Блейка (например, в «Книге Тэль») оно никак не толкуется. — Прим. переводчика.

разворачивающимся цветным драпировкам и снова 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, гроздь 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 должно быть именно так, мы не имеем понятия. Это грубый факт опыта, который — нравится нам это или нет — мы должны принять: точно так же, как мы должны принять факт существования кенгуру.

От этих фактов духовидческого опыта давайте теперь 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 Р.Х. Серторий собирался послать из Испании эскадру, чтобы обнаружить их.

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 Уттарактуру, Иной Мир индусов.

«Земля, — читаем мы в „Рамаяне“, — орошается озерами с золотыми лотосами. Там тысячи рек, полных листьев цвета сапфира и лазури; и озера, блистающие как утреннее солнце, украшены золотыми клумбами красных лотосов. Вся местность вокруг покрыта драгоценностями и дорогими камнями, веселыми клумбами 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.»

Уттарактуру, как мы видим, напоминает пейзажи мескалинового опыта своим богатством драгоценными камнями. 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 Езекииля, выглядит Райский Сад: «Ты был в Эдеме, саду Божьем. Всякий драгоценный камень был тебе покровом — сард, топаз и бриллиант, берилл, оникс и яшма, сапфир, изумруд и карбункул, и золото... Ты — помазанный херувим, что покрывает... ты ходил взад и вперед посреди камней огненных.» Буддистские раи украшены похожими «огненными 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 уэльсцев была благословенная земля, называемая «Инисветрин», «Стекланный

Остров»; а одним из имен германского королевства мертвых было «Гласберг». Это напоминает «Стеклянное 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».

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 «пирога в небе», без сомнения, содержит в себе какой-то элемент истины; но она не может объяснить, почему с самого начала драгоценные камни должны были расцениваться как драгоценные.

Люди тратили огромные количества 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 станет ясным. В видении люди воспринимают изобилие того, что Езекииль назвал «огненными 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, чья драгоценность гарантируется его существованием в Ином Мире.

Отсюда иначе не объяснимая страсть человека к драгоценностям и отсюда его приписывание драгоценным камням лекарственных и волшебных свойств. 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 «Фаэдо» обретают новое значение. Существует, говорит он нам, идеальный мир над и за миром материи. "В этой, другой земле цвета намного чище и намного ярче, чем здесь, внизу... Сами горы, сами камни обладают более богатым глянцем, более милой прозрачностью и интенсивностью оттенка.

Драгоценные камни этого, нижнего мира, наши высоко ценимые сердолики, яшмы, изумруды и все остальное лишь крохотные осколки тех камней наверху. В другой земле нет камня, который был бы не драгоценным и не превосходил бы по красоте любую нашу драгоценность."

Иными словами, драгоценные камни драгоценны только потому, что отдаленно напоминают сияющие чудеса, видимые внутренним взором духовидца. «Вид того мира, — говорит Платон, — это видение благословенных созерцателей»; ибо видеть вещи «такими, каковы они сами по себе,» — это 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 видений 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 может производиться изделиями из стекла и металла, свечами, горящими в темноте, ярко раскрашенными изображениями и узорами, цветами, ракушками и перьями, пейзажами, видимыми так, как Шелли увидел Венецию с Евганейских Холмов в преображающем свете зари или заката.

И в самом деле, мы рискуем обобщить и сказать, что 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.

Но как именно и почему вид блестящего предмета вызывает транс или состояние глубокой задумчивости? 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, становимся способны сознательно испытывать то, что бессознательно всегда с нами.

Мы видим, следовательно, что есть в природе определенные сцены, определенные классы предметов, определенные материалы, одержимые силой 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 транспортиации.

Самое 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 транспортиации.

Из всех искусств, вызывающих видения, самым полностью зависимым от сырья является, конечно, искусство ювелира. Полированные металлы и драгоценные камни настолько, в сущности своей, транспортирующи, 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, то мы оказываемся в присутствии подлинного талисмана.

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 святыни. 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 переносимая сила пламени возрастает пропорционально глубине и протяженности окружающей тьмы. Самые впечатляюще величественные храмы — сумеречные пещеры, в которых несколько свечей дают жизнь переносимым 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 — может быть превращено 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 двенадцатом веке в церквях были установлены копилки на создание и поддержание цветных витражей. Сугер, аббат Сен-Дени, сообщает нам, что они всегда были полны.

Но нельзя ожидать от уважающих себя художников, что они будут продолжать делать то, что уже превосходно сделали их отцы. В четырнадцатом веке цвет уступил место гризалью, и окна перестали вызывать видения. Когда позднее, в пятнадцатом 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 могли читать свои Библии и молитвенники и не ощущали соблазна сбегать 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 хорошей вещью, 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 не повернулся поклоняющийся, он обнаруживал блеск бронзы, богатое свечение цветного мрамора, неземную белизну скульптуры.

В тех редких случаях, когда контр-реформисты пользовались стеклом, оно служило суррогатом алмазов, а не рубинов или сапфиров. Ограненные 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 монолиты добывались в карьерах Верхнего Египта, спускались по Нилу на баржах, переправлялись через Средиземное море в Библос или Триполис, а 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 их 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 человеческие существа обращают внимание на пользу 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 тому, что то, к чему стремятся ее владельцы, — не прекрасное во всех его проявлениях, а лишь особая его разновидность — красота изогнутых отражений, мягко поблескивающих глазуровок, 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 поклонники 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 делла Роббиа создавал для своих сияющих белых мадонн и детей Христа небеса из голубой глазури. Обожженная глина дешевле мрамора, но, будучи правильно обработанной, почти столь же транспортирующа.

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, что это уравнивание красоты в общем 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 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*<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Естественен (фр.) — Прим. переводчика.

С чего бы это наш вкус в этом отношении так сильно отличался от вкуса наших предков? Причина, я полагаю, заключается в том, что мы стали слишком хорошо знакомы с чистыми яркими пигментами, чтобы быть глубоко ими тронутыми.

Мы, конечно, восхищаемся ими, когда видим их в какой-нибудь великой или малой композиции; но сами по себе и как таковые они оставляют нас неперенесенными.

Сентиментальные любители прошлого жалуется на унылость нашего века и невыгодно противопоставляют его веселой яркости прежних времен. В действительности, конечно, в современном мире существует гораздо большее изобилие 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 Модерна принадлежали привилегированному меньшинству.

Даже величайшие люди на земле владели очень немногими из этих сокровищ, вызывающих видения. Еще в семнадцатом веке у монархов было 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 единственными были 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» мы видим слишком много чистых ярких красок для того, чтобы это оказалось внутренне транспортирующим. И здесь можно отметить, что своей поражающей воображение способностью давать нам слишком много самого лучшего современная технология начала склоняться к девальвации традиционных вызывающих видения материалов.

Городское освещение, например, было когда-то редким событием, приберегаемым для побед и национальных праздников, канонизаций святых и коронаций 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 волшебным прекрасны — *une fйerie*<sup>5</sup>. 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

---

<sup>5</sup> Феерия (фр.) — Прим. переводчика.

Собор Парижской Богоматери и Римский Форум — визионерские объекты, обладающие силой, чтобы перенести ум созерцателя в Иной Мир.<sup>6</sup>

Современная технология обладает столь же девальвирующим воздействием на стекло и полированный металл, как и на китайские фонарики и чистые яркие краски. Иоанном из Патмоса и его современниками стены из стекла могли быть представлены только в Новом Иерусалиме. Сегодня они — 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. Острые редкого удовольствия притупилось. Что когда-то было иглой духовидческого восторга, теперь стало 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 Анжелико в Лувре имеет черный фон — так же, как и фрески Страстей Господних, написанные Андреа дель Кастаньо для монахинь Санта 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. Те летающие люди, конь на канате, огромное и отвратительное воплощение Страх — все они выделяются, точно в луче прожектора, на фоне непроницаемой ночи.

С развитием кьяроскуро в шестнадцатом и семнадцатом веках, ночь вышла из фона, утвердившись в самой картине, которая стала сценой некой 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. Вот, например, «Положение во гроб» Караваджо; дюжина волшебных полотен Жоржа де Латура<sup>7</sup>; 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 «Méditation du Philosophe»<sup>8</sup>. чей символический сюжет — не больше и не меньше, чем человеческий ум с кишачными в нем тенями, с его мгновениями интеллектуального и духовидческого просветления, с его таинственными лестницами, извивающимися вверх и вниз, в неведомое. Размышляющий философ сидит там, на своем островке внутреннего просветления; а на другом конце

---

<sup>6</sup> См. Приложение III.

<sup>7</sup> См. Приложение IV.

<sup>8</sup> Размышление философа (фр.) — Прим. переводчика.

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: что восприятие — это 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 пейзажей, живой архитектуры и героических фигур. Транспортирующая сила многих произведений искусства может быть отнесена на счет того факта, что их создатели писали сцены, лица и предметы, которые напоминают созерцающему их о том, что, сознательно или бессознательно, он знает об Ином Мире в глубине своего разума.

Давайте начнем с человеческих или, скорее, с более чем человеческих обитателей этих отдаленных мест. Блейк называл их «Херувим». И, по сути дела, это — как раз то, чем они являются: 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 отдыхающими, 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, то мы неверны по отношению к духовидческой истине. Вот почему наиболее транспортирующие (хотя не обязательно самые прекрасные) изображения «Херувима» — те, на которых они показаны в своем естественном окружении: ничего в особенности не делая.

И это 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 них всех есть одна общая черта: глубочайшее спокойствие. Это именно то, что придает им их божественное свойство, их силу переносить созерцателя из Старого Мира его повседневного опыта далеко к духовидческим антиподам человеческой души.

Конечно, ничем выдающимся статичное искусство, в сущности своей, не выделяется.

Будь оно статичным или динамичным, плохое произведение — всегда плохое произведение. Все, что я имею в виду, — это что при равенстве прочих вещей, 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 непосредственного 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 с очень недавнего времени. 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?

Поставленный именно таким образом, 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.

То, что это часто происходит с отдельными личностями, очевидно. Блейк, например, созерцал визионерские пейзажи, «выраженные превосходнее всего, что может произвести смертная и гибнущая природа», и «бесконечно более совершенные и подробнейше 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, как какое-то невозможно прекрасное смешение одного из самых свежих набросков маслом Констебля с анимализмом в волшебном-реалистическом 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 «Херувиме».

Что является истиной применительно к одному художнику, то 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 не могут быть немедленно признаны 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»<sup>9</sup>.

«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, то следует полагать, что в периоды, когда эта удовлетворяющая 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. Все 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

---

<sup>9</sup> А.К.Кумарасвами. Трансформация природы в искусстве, стр.40.

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 общественное 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 тот 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 здравом уме. И они достигали этого искусства, периодически ускользая из удушающей тюрьмы своей самоуверенно рационалистичной философии, своей антропоморфной, авторитарной и не-экспериментальной 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 прочих вещей (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 Дуанье Руссо. Когда я смотрю на суньский пейзаж, то 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 те листья с их архитектурой жилок, с их полосками и крапинками, я вглядываюсь в глубины переплетенной зелени, и что-то во мне вспоминает те живые узоры, столь характерные для мира видений, те бесконечные рождения и пролиферации геометрических форм, превращающихся в объекты, вещи, которые вечно преобразуются в другие вещи.

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, — продолжал настаивать Роджер, — быть настолько возмутительно неорганизованными, столь 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 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 счет не принимаются ни наши личные желания, ни даже постоянные заботы человека вообще.

Только среднее расстояние и то, что можно назвать «отдаленным передним планом», строго человечески. 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, 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) прекращает быть собой и становится частью огромной безличной вселенной.

То же самое — с художником, который предпочитает использовать свои глаза на близком расстоянии. 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, помедитировать на неземной красоте «просто вещей», изолированных 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) не-человеческий мир близости передается узорами. Эти узоры, по большей части, абстрагируются от листьев и цветов — розы, лотоса, аканта, пальмы, папируса — и с повторениями и вариациями разрабатываются 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 однажды 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 Омайяд 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 вырезанными 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 путник, во всей сбивающей с толку путанице листвы.

Фрески папского дворца в Авиньоне — почти единственные остатки того, что еще во времена Чосера было широко практикуемой формой секулярного искусства. Столетие спустя это искусство изображения леса вблизи достигло своего робкого совершенства в таких великолепных и волшебных 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 них — 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 Тернера 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 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, то 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 преображенный, а значит — транспортирующий.<sup>10</sup>

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.

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»<sup>11</sup>, автобиографических записях молодой девушки о преодолении безумия, мир шизофреника назван «le Pays d'Eclaircement» — «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

---

<sup>10</sup> См. Приложение V.

<sup>11</sup> М.А.Сешейе. Дневник шизофренички. Париж, 1950.

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 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 она называет «Системой», громадного космического механизма, существующего только для того, чтобы извергать из себя вину и наказание, одиночество и нереальность.<sup>12</sup>

Душевное здоровье — это вопрос степени, 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. Все в ней — от звезд в небесах до пыли под ногами — невыразимо зловеще или отвратительно; каждое событие заряжено вызывающим ненависть 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 всех историй Кафки; он был духовным домом Жерико<sup>13</sup>; 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 пейоты, 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 преобразовал к худшему, индивидуализация усиливается, и негативный визионер оказывается связанным с телом, которое, кажется, становится все более и более плотным, более туго упакованным, пока он, наконец, не обнаруживает себя сведенным к агонизирующему сознанию сконденсированного куса материи, не больше камня, который можно удержать в руках.

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.<sup>14</sup>

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 более важен для наших настоящих целей тот факт, что отрицательный духовидческий опыт может быть вызван чисто психологическими средствами. Страх и гнев преграждают путь к небесному Иному Миру и погружают принимающего мескалин в ад.

И что истинно для принимающего мескалин, то также истинно и для человека,

---

<sup>12</sup> См. Приложение VI.

<sup>13</sup> См. Приложение VII.

<sup>14</sup> См. Приложение VIII.

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, являющийся отсутствием уверенности, ненависть, гнев или злоба, исключают любовь, — вот гарантия того, что духовидческий опыт, если и когда он придет, будет ужасающим. Фарисей — добродетельный человек; но его добродетель — того сорта, который совместим с отрицательной эмоцией. Поэтому его духовидческие опыты скорее окажутся inferнальными, 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 предавать проклятию. Отсюда — огромное значение, придаваемое всеми великими религиозными традициями состоянию ума в момент смерти.

Духовидческий опыт — не одно и то же с мистическим опытом. 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 более ясно, чем с уровня ординарного индивидуализированного существования.

Если сознание переживает телесную смерть, то оно, как подразумевается, выживает на каждом ментальном уровне — на уровне мистического опыта, на уровне блаженного духовидческого опыта, на уровне inferнального духовидческого опыта и на уровне повседневного индивидуального 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 даже небеса казаться ужасающими. 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. После того, как большинству душ является мимолетное видение невыносимого великолепия окончательной Реальности, после своих метаний между адом и раем они находят возможным отступить в тот более успокаивающий регион ума, где могут использовать желания, воспоминания 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 страдают шизофреники и некоторые из принимающих мескалин; и еще существует опыт — за пределами времени — опыт единения с божественной Твердью.

## 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 Медунной.

Среди этих изменений наиболее важным в нашем контексте является заметное усиление способности «видеть вещи», даже когда глаза закрыты. В некоторых случаях видны только завихрения цветовых узоров. В других случаях это могут быть наглядные картины пережитого. (Отсюда — ценность CO<sub>2</sub> как терапевтического средства.) В иных же случаях двуокись углерода переносит субъекта в Иной Мир на антиподах его повседневного сознания, и он наслаждается очень краткими духовидческими ощущениями, не связанными с его собственной личной историей или проблемами человеческой расы вообще.

В свете этих фактов легко становится понятной 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<sub>2</sub> 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 сильно отмеченные результаты. Если певцы не очень хорошо обучены, то они склонны выдыхать больше воздуха, чем вдыхать. 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 *surandero*, лекаря, шамана; бесконечное пение псалмов и интонирование сутр христианскими и буддистскими монахами; многочасовые крики и завывания ривайвалистов — при всех расхождениях теологических верований и эстетических условностей, психо-химико-физиологические намерения остаются постоянными.

Увеличить концентрацию CO<sub>2</sub> 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, кажется, действует непосредственно через оптические нервные волокна на электрические проявления деятельности мозга. (По этой причине в использовании стробоскопического фонаря всегда

есть легкая опасность. Некоторые лица страдают от *petit mal*<sup>15</sup>, не сознавая этого факта из-за отсутствия ясно обозначенных и безошибочных симптомов. Помещенные перед стробоскопическим фонарем, такие люди могут впасть в пролонгированный 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 нечто, 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 движущиеся узоры. Затем он сидел 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*<sup>16</sup> 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?

## ПРИЛОЖЕНИЕ II

---

<sup>15</sup> Слабая или легкая форма эпилепсии (фр.) — Прим. переводчика.

<sup>16</sup> На данный случай (лат.) — Прим. переводчика.

В Западном мире духовидцы и мистики гораздо менее обычны, 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 тех, кто испытывал то, что они сами расценивают как действенный трансцендентный опыт, смотрят с подозрением — либо как на сумасшедших, либо как на мошенников. Быть мистиком или духовидцем более не делает чести.

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 он может 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 было невозможно прокормить больше, чем несколько быков, коров, свиней и птицы в зимние месяцы) очень мало масла или свежего мяса, очень немного яиц. К началу каждой последующей весны большинство из них страдало в мягкой или острой форме цингой из-за отсутствия витамина С и пеллагрой, вызываемой нехваткой в питании комплекса В. Вызывающие беспокойство физические симптомы этих заболеваний связаны с вызывающими не меньше беспокойство психологическими симптомами.<sup>17</sup>

Нервная система более незащищена, чем другие ткани организма; поэтому нехватка витаминов будет скорее влиять на состояние ума, нежели, по крайней мере, любым заметным образом на кожу, кости, слизистые оболочки, мышцы и внутренние органы.

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

Большая часть того, что испытывали первые духовидцы, была ужасной. 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 презабоченность вечным наказанием и несмотря на болезни, вызванные дефицитом, духовно настроенные аскеты часто видели рай и иногда даже могли осознавать присутствие того божественно беспристрастного Одного, в котором примиряются полярные противоположности. За мимолетность божественной красоты, за предвкушение объединительного знания никакая цена 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 предпринимали в прошлом регулярные упражнения 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. Верующие встречали Страстную Неделю великолепно

---

<sup>17</sup> 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. — — Прим. автора.

подготовленными в том, что касалось их химии тела, 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 низшего 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 ристамина и адреналина высвобождались, когда бич применялся непосредственно; а когда получившиеся в результате этого раны начинали гноиться (а так было практически всегда до наступления века мыла), различные токсичные вещества, производимые разложением протеина, начинали проникать в кровь.

Гистамин же производит шоковое воздействие, а шок влияет на ум не менее глубоко, чем на тело. Более 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 может объяснить, почему арсский кюре говорил, что в те времена, когда он мог заниматься беспощадным самобичеванием, Бог ему ни в чем не отказывал. Другими словами, когда раскаянье, самопрезрение 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 весьма невольным впитыванием разложившегося протеина. Врачевания зубов не существовало, хирурги были палачами, а безопасных антисептиков тоже не было. 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, то духовидческий и мистический опыт не может быть тем, на что претендует; тем, чем для имевших его он самоочевидно являлся. Но это, конечно же, *non sequitur*<sup>18</sup>.

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

---

<sup>18</sup> Здесь: отсюда вовсе не следует (лат) — Прим. переводчика.



обуславливается химически, не может быть опытом божественного. Но, так или иначе, все наши ощущения химически обуславливаются, и если мы воображаем, что некоторые из них чисто «духовны», чисто «интеллектуальны», чисто «эстетически», то это просто потому, что мы никогда не беспокоились исследовать внутреннюю химическую среду в тот момент, когда они 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, если они 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 было бы столь же бессмысленным, как и для начинающего повара — вести себя подобно китайцу Чарльза Лэмба, который спалил дом только для того, чтобы зажарить поросенка. И без того зная (или же, по крайней мере, он может это знать, если пожелает), 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.

### ПРИЛОЖЕНИЕ III

Воздействия, похожие на видения, и приемы, вызывающие видения, сыграли большую 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 Иакова, длинной череды королевских выходов и свадеб, коронаций и торжественных казней, канонизаций и папских похорон. Лучшее, на что можно надеяться в отношении всего этого великолепия — это 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 сегодняшнего 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 переключалось 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 flammasscaena rotet varios, et fingat Mulciber orbis per tabulas impune vagos pictaeque citato ludant igne trabes, et non permissa morari fida per innocuas errant incendia turress.

«Пусть уберут противовесы, — переводит г-н Платнауэр со всей прямоотой языка, которая меньше чем должным образом отражает синтаксические изыски оригинала, — и пусть подвижная лебедка опустит на возвышенную сцену людей, которые, передвигаясь как хор, будут разбрасывать огонь. Пусть Вулкан выкует шары из огня, которые безвредно будут катиться по доскам. Пусть пламя появится и заиграет по бутафорским балкам сцены, а укрошенный 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, позволившего 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 более и более блистательными.

К середине девятнадцатого века пиротехника достигла вершины технического совершенства и стала способна транспортировать огромные множества зрителей к антиподам даже таких умов, которые сознательно были уважаемыми методистами, пьюзеитами, утилитарианцами, учениками Милла или Маркса, Ньюмена, Брэдло или Сэмюэла Смайльза. На Пьяцца дель Пополо, в Ранелахе и Хрустальном Дворце каждого четвертого и четырнадцатого июля малиновым сиянием стронция, синевой меди, зеленью 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 соответствующих вассалов, военных и духовных, имеют весьма практическую цель — произвести впечатление на низшие классы с помощью создания достоверного ощущения сверхчеловеческого величия их повелителей. Посредством прекрасных одежд и торжественных церемоний господство *de facto*<sup>19</sup> трансформируется в правление не только *de jure*<sup>20</sup>, но и *de jure divino*<sup>21</sup>.

Короны и тиары, всевозможные украшения, атласы, шелка и бархаты, броские 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 восемнадцатом веке с введением формованных спермацетовых свечей вместо старых сальных маканых или восковых обливных. Следом пришло открытие Аграндом трубчатого фитиля с подачей воздуха как ко

---

<sup>19</sup> На деле (лат.) — Прим. переводчика.

<sup>20</sup> Здесь: по праву (лат.) — Прим.переводчика.

<sup>21</sup> Здесь: по божественному праву (лат.) — Прим. переводчика.

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 девятнадцатого 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-водородного 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 сделали возможным 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 двадцатого века, зрелища — коронация Елизаветы II. В фильме об этом событии ритуал транспортирующего великолепия был спасен от забвения (что, до настоящего времени, всегда становилось судьбой подобных торжеств) 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*<sup>22</sup>, в которой актеры либо остаются неподвижными, либо, если они 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 Чарльза I, и стоимость его превышала двадцать тысяч фунтов — в то время, 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, то он

---

<sup>22</sup> Живой картиной (фр.) — Прим. переводчика.

всегда сверхъестественно ярко. Первые же художники сцены не обладали никаким управляемым осветительным прибором ярче свечи. На близком расстоянии свеча способна создавать самые волшебные сочетания света и контрастирующих 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 лишь незначительная часть визионерских возможностей театра масок могла быть реализована. И в самом деле, этот потенциал не был полностью реализован до тех пор, пока не прошло длительное время 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 волшебными. Душой этой театральной магии были ремесла плотника и портного; ее духом, живущим внутри, ее *scintilla animae*<sup>23</sup> были газ и «драммондов свет», а с 1880-х годов — 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 неотразимое волшебство. Воплощенная в балетах, ревю и музыкальных комедиях, душа театра масок продолжает идти вперед. Тысячеваттные лампы и параболические отражатели проецируют лучи сверхъестественного света, и сверхъестественный свет во всем, чего он касается, вызывает сверхъестественную окраску и сверхъестественное значение. 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 Magica*»<sup>24</sup>. 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 видел 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, проецировавшие совпадающие изображения на экран. Каждый фонарь снабжался задвижкой, сделанной так, что свет одного мог

---

<sup>23</sup> Здесь: светящейся душой (лат.) — Прим. переводчика.

<sup>24</sup> Волшебный фонарь (лат.) — Прим. переводчика.

постепенно тускнеть, а свет другого (сначала полностью затемненного)

— становиться ярче. Таким образом, вид, проецируемый первым фонарем, незаметно сменялся видом со второго — к восторгу и изумлению всех созерцавших. Другим приспособлением был подвижный волшебный фонарь, проецирующий изображение на полупрозрачный экран, по другую сторону которого сидели зрители. Когда фонарь придвигался 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 определенное влияние на их выбор сюжетов и тем и на их методы обращения с ними. «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 Бельшаззар, Ад, Вавилон и Потоп явно вдохновлены слайдами волшебного фонаря и «живыми картинами», драматически освещенными «драммондовым светом».

Эквивалент волшебного фонаря в двадцатом веке — цветное кино. В огромных дорогостоящих «зрелищах» продолжает жить душа театра масок — иногда чрезмерно, но иногда и со вкусом и с подлинным ощущением вызывающей видения фантазии. Более того, благодаря развивающейся технологии, цветной документальный фильм оказался в умелых руках 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, занимающиеся своим делом в зарослях или ветвях лесных деревьев? Вот волшебные приближения пейзажей, которые очаровывали изготовителей гобеленов *mille-feuille*, средневековых рисовальщиков садов и сцен охоты. Вот увеличенные и изолированные детали живой природы, из которых художники Дальнего Востока сотворяли некоторые из самых прекрасных своих картин.

А потом есть еще то, что можно назвать Искаженной Документалистикой: странная новая форма визионерского 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 множаские 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. Смотри «Нью-Йорк, Нью-Йорк», я поражаюсь тому, что практически каждый изобразительный трюк, изобретенный Старыми Мастрами

нерепрезентативного искусства и воспроизводимый *ad nauseam*<sup>25</sup> академиками и подражателями школы в течение последние 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 то вначале не обладало. Ранее я говорил о волшебном действии, производимом освещением прожекторами древних монументов и естественных объектов. Аналогичные эффекты видимы, когда мы направляем прожектор на камень скульптуры, некоторые из самых 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, 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 — это не что-то закрепленное и неизменное. Его факты переоткрываются каждым последующим поколением, его ценности переоцениваются в контексте вкусов и озабоченности настоящего времени. 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, чем наши предшественники. 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, не обладают почти никаким сходством с греческими статуями, какими их видели художественные критики и обычная публика в тусклых галереях и на чинных гравюрах прошлого. Цель классического художника, в каком периоде ему не случилось бы жить, — в наложении порядка на хаос опыта, в представлении внятной, рациональной картины реальности, в которой все части ясно видны и связно соотносены, 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. Когда мы фотографируем скульптурную группу или фигуру, то 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, вытасченный на поверхность из илистых глубин подсознательного. Это, может быть, и плохая история искусств, но она, совершенно

---

<sup>25</sup> До тошноты (лат.) — Прим. переводчика.

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 художником — 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, когда Лувр организовал замечательную выставку «Художники Реальности». Игнорировавшийся в течение почти трехсот лет, один из величайших художников Франции вернулся, чтобы потребовать назад свои права.

Жорж де Латур был одним из тех экстровеитированных духовидцев, чье искусство преданно отражает определенные аспекты внешнего мира, но отражает их в состоянии преобразованности, 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 невзволнованную, 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? Определенно сказать этого 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, что 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 «Чаша» Ван-Гога в Метрополитэне. Вот констеблевская чудесная «Лощина в Хелмингэмском парке» в Галерее Тэйт. Вот плохая картина — «Офелия» Милле — которая, несмотря ни на что, превращена переплетениями летней зелени, видимой с точки зрения, очень близкой к точке зрения водяной крысы, в волшебство. 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 с близкого расстояния. 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 маленькие зверьки. Каждая маленькая жизнь представлена как центр своей собственной вселенной, как цель (по своей 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 не 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 — расстояния или под непривычным углом, она кажется беспокояще странной, чудесной за пределами всякого понимания.

Приближенные пейзажи Китая и Японии — настолько многочисленные иллюстрации к той теме, что Самсара и Нирвана едины, что Абсолют проявляется в каждой видимости. Эти великие метафизические — и все же прагматические — истины передавались художниками Дальнего Востока, вдохновлявшимися 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, усиленным изоляцией 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 мечях 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 Харди. 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.

## ПРИЛОЖЕНИЕ VI

Многие шизофреники проводят большую часть времени ни на земле, ни в раю, ни даже в аду, но в сером, теневом мире фантомов и нереальностей. Что является истинным для этих психотиков, является истинным, в меньшей степени, и для определенных невротиков, подверженных более мягким формам душевной болезни. Недавно стало возможным 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, близко напоминает мир мертвых — такой, каким он описан в некоторых ранних религиозных традициях. Подобно призракам Шеола 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 адреналина, 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, оно следовало природе, которая 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 ему студентами-медиками, с изнуренного туловища и желтушного лица друга, страдавшего заболеванием печени. Даже волны, по которым плывет плот, даже нависающее аркой небо — трупного цвета.словно вся вселенная целиком стала анатомическим театром.

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, зловещей и даже inferнальной инаковости, прячущейся в знакомых вещах.

В Метрополитэн-Музее 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 нем, оставленных друзьями, становится очевидным, что Жерико 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 оглобелей омнибуса. Персонажи «Плота „Медузы“» писались им до самой последней детали, один за другим, на чистом холсте. Не было ни наброска полной композиции, ни постепенного построения общей гармонии тонов и оттенков. Каждое отдельное откровение — разлагающегося тела, больного человека в ужасающей заключительной стадии 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 кноте «Сартор Ресартус» 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 была всего лишь 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 была лишена Жизни, Цели, Воли, даже Враждебности; она 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, дрожший, 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 пожирившего 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.