ОЛДОС ГАКСЛІ

НЕБО І ПЕКЛО

Передмова

Ця невелика книжка — продовження "Брами сприйняття". Для людини, в якій "свічка бачення" ніколи не спалахує спонтанно, досвід із мескаліном буде вдвічі просвітницьким. Він проливає світло на невідомі досі області її свідомості; водночас опосередковано просвітлює інші голови, схильніші до візій. Спираючись на свій досвід, людина доходить кращого розуміння того, в який спосіб ці інші голови сприймають, відчувають і думають, розуміння космологічних понять, що видаються цим головам самоочевидними, і творів мистецтва, в яких вони відчувають потребу самовиразитися. Нижче я спробував більш-менш систематизовано викласти наслідки такого нового розуміння.

О. Г.

НЕБО І ПЕКЛО

В історії науки збирач зразків передував зоологу і йшов услід за представниками натуральної теології й магії. Він перестав вивчати тварин у дусі авторів "Бестіаріїв", для котрих мураха була втіленням працелюбства, пантера — дивовижним символом Христа, а тхір — вражаючим прикладом хтивості. Одначе, відкинувши рудиментарний підхід, він ще не став фізіологом, екологом чи дослідником поведінки тварин. Його основним завданням було переписати, спіймати, вбити, зробити опудало й описати таку кількість видів тварин, яку він був у змозі охопити.

Так само як століття тому на Землі, в нашому розумі все ще існує своя невідома Африка, ненанесені на мапу Борнео і басейн Амазонки.

Відносно фауни цих областей ми поки ще не зоологи, а чисті натуралісти й збирачі зразків. Факт невтішний, однак мусимо з ним погодитись і скористатися якнайкраще. Праця збирача, хоч яка примітивна, необхідна, перш ніж зможемо перейти до вищих наукових завдань: класифікації, аналізу, експерименту і створення теорії.

Істоти, що населяють віддалені області розуму, так само як жирафа і качконіс якнайнеймовірніші. А проте вони існують і є очевидними фактами, а отже, не можуть бути відкинуті тими, хто чесно прагне осягнути світ, у якому живе.

Говорити про ментальні явища, не вдаючись до порівнянь, узятих із знайомішого світу матеріальних речей, складно і майже неможливо. І якщо я вжив метафори з галузі географії та зоології, то не випадково, не просто задля пишномовства. Справа в тому, що ці метафори дуже точно відбивають істотну відмінність далеких континентів розуму, цілковиту автономність і самодостатність їхніх мешканців. Людина складається з того, що я б назвав Старим Світом особистої свідомості і — через океан — Новим Світом: не такими далекими Вірджінією і Кароліною підсвідомості і вегетативної душі, Далеким Заходом колективного несвідомого, зі своєю флорою символів, племенами місцевих архетипів і — на відстані другого і більшого океану — антиподами буденної свідомості, світом Візіонерського Одкровення.

Якщо ви поїдете до Нового Південного Уельсу, то зустрінете там сумчатих, які вистрибують на волі. А якщо вирушите до антиподів свідомого розуму, то знайдете всі види істот, принаймні таких самих дивних, як кенгуру. Вони так само не плід вашої вигадки. Вони живуть своїм власним і цілковито незалежним життям. Людина не в силах управляти ними. Вона здатна лише вирушити до ментального еквівалента Австралії й роззирнутися довкола.

Деякі люди у свідомому стані ніколи не відкривають своїх антиподів. Інші здійснюють туди випадкові висадки. Однак є й такі (хоч і небагато), що легко вирушають туди й повертаються, коли того забажають. Для

натураліста розуму, збирача психологічних зразків насамперед потрібен безпечний, легкий і надійний спосіб перенесення себе та інших із Старого Світу до Нового, із знайомого континенту корів і коней до континенту кенгуру та качконоса.

Існують два такі способи. Жоден із них не є досконалим, але обидва достатньо надійні, досить легкі і безпечні, що виправдовує їх свідоме використання. У першому випадку душа переноситься до свого віддаленого пункту призначення за допомогою хімічного засобу — мескаліну чи лізергінової кислоти[1]. У другому випадку вдаються до власне психологічного засобу — подорож до антиподів розуму здійснюється за допомогою гіпнозу. Два ці засоби переносять свідомість до однієї й тієї самої області; одначе наркотик має триваліший вплив.

Як і чому гіпноз викликає такі наслідки? Це нам не відомо. Для нашої мети, однак, знати цього й не потрібно. У цьому контексті слід лише зазначити, що окремі суб'єкти під впливом гіпнозу переносяться — в стані трансу — до області антиподів розуму, де відкривають еквіваленти сумчатих — дивовижні психологічні створіння, що автономно існують, згідно з власним життєвим законом.

Про психологічні ефекти мескаліну нам відомо дуже небагато. Вочевидь (оскільки впевненості поки що нема), він впливає на ензимну систему, що регулює мозкову діяльність. Унаслідок чого знижується ефективність мозку, як інструмента, за допомогою якого наш розум цілковито зосереджується на проблемах доживання на поверхні нашої планети. Таке зниження так званої біологічної властивості мозку, схоже, впускає у свідомість певні типи ментальних явищ, що їх звичайно виключають за браком необхідної для виживання цінності. Таке проникнення біологічно некорисного, однак естетично і, в певному розумінні, духовно цінного матеріалу може статися внаслідок хвороби чи втоми; те саме може викликати голодування чи перебування в темряві і цілковитій тиші[2].

У людини, яка перебуває під впливом мескаліну чи ЛСД, можуть припинитися видіння, якщо їй дати велику дозу нікотинової кислоти. Це пояснює дієвість голодування як збудника візіонерських одкровень. Зменшуючи вміст необхідного цукру, утримання від їжі понижує біологічну активність мозку і дозволяє проникнути до свідомості матеріалу, що не має життєвої цінності. Більше того, породжуючи недостачу вітамінів, голодування видаляє з крові відомий стримувач видінь — нікотинову кислоту. Іншим стримувачем візіонерського досвіду виступає звичайне, щоденне сприйняття. Психологи-експериментатори відкрили, що коли помістити людину в "замкнене середовище", без світла, звуку й запаху, і покласти її в теплу ванну, де вона торкалася б лише якогось одного предмета, то дуже швидко жертва почне "бачити щось", "чути щось" і спізнавати дивні фізіологічні відчуття.

Міларепа[3] у своїй гімалайській печері й фіванські відлюдники виконували, по суті, ту саму процедуру і досягали схожих результатів. Тисячі зображень спокуси св. Антонія свідчать про дієвість обмеженого харчування і замкненого середовища. Вочевидь, в основі аскетизму лежали два мотиви. Якщо чоловіки й жінки мордували свою плоть, то не лише в надії спокутувати в такий спосіб минулі гріхи й уникнути майбутніх покарань; пояснювалося це також і тим, що вони прагнули відвідати антиподи розуму й уздріти видіння. Емпірично і з розповідей інших аскетів вони знали, що утримання від їжі й замкнене середовище перенесуть їх туди, куди вони жадали потрапити. Їхнє самотортурування мало служити брамою до раю. Однак воно могло також — і на цьому ми зупинимося нижче — служити брамою й до пекла.

З погляду мешканця Старого Світу, сумчасті — щось невимовно дивовижне. Одначе дивність — не те саме, що рідкість. Кенгуру і валабі можуть видаватися неправдоподібними, але їхня неймовірність повторювана і підкорюється пізнаваним законам. Те саме справедливо й відносно психологічних істот, що населяють окремі області нашого розуму. Відчуття, спізнані під впливом мескаліну чи глибокого гіпнозу,

справді дивовижні, однак дивовижні в певній правильності, дотримуванні певної моделі.

Які ж загальні ознаки, що їх накладає ця модель на наші візіонерські одкровення? Перша і найважливіша — відчуття світла. Все, що бачать відвідувачі антиподів розуму, яскраво освітлене й наче світиться ізсередини. Усі барви насичені до найвищого ступеня, невідомого у звичайному стані; водночас помітно зростає здатність розуму розрізняти найтонші тони й відтінки.

Цим ще візіонерські відчуття відрізняються від звичайних снів. Більшість снів безбарвні, в кращому разі кольорові лише частково або ледь забарвлені. З іншого боку, видіння, що відкриваються під впливом мескаліну чи гіпнозу, завжди інтенсивно яскраві й, можна сказати, насичені праприродним кольором. Професор Кальвін Хол, що зібрав свідчення про багато тисяч снів, стверджує, що близько двох третин усіх снів чорно-білі. "Лише один сон із трьох кольоровий або ж позначений присутністю кольору". Мало хто бачить цілковито кольорові сни, деякі загалом не знають кольорових снів; а більшість людей бачать часом кольорові, однак частіше чорно-білі сни.

"Ми дійшли висновку,— пише доктор Хол,— що колір у снах не несе інформації про особу того, хто спить". Я з цим згоден. Колір у снах і видіннях говорить нам про особу того, хто його сприймає, не більше ніж колір зовнішнього світу. Липневий сад сповнений яскравих барв. Сприйняття нам говорить щось про сонячне світло, квітки й метелики, але геть нічого чи дуже мало про нас самих. Так само і яскраві барви в наших видіннях і в окремих наших снах відкривають нам дещо про фауну антиподів розуму, але геть нічого не повідомляють про особу того, хто живе в — як я назвав — Старому Світі розуму.

Більшість снів пов'язана з особистими бажаннями й інстинктивними потребами сплячого, з конфліктами, що виникають тоді, коли цим бажанням і потребам протистоять стримуюча свідомість або страх перед громадською думкою. Інформація про бажання й конфлікти

передається мовою драматичних символів, і в більшості сновидінь ці символи — чорно-білі. Чому? Гадаю, відповідь полягає в тому, що для символів не важить колір. Літери, що ними ми змальовуємо троянду, не мусять бути червоними, веселку ми можемо описати чорнильними знаками на білому папері. Підручники ілюстровані малюнками й тонованими гравюрами, однак такі незафарбовані образи та діаграми ефективно доносять інформацію.

Що добре для свідомості, яка не спить, не менш добре і для індивідуальної підсвідомості, яка вміє самовиражатися шляхом незабарвлених символів. Колір постає своєрідним пробним каменем реальності. Те, що реальне,— сповнене кольору, а те, що створюють, народжуючи символи, інтелект та уява,— безбарвне. Що ж до сновидінь, які насправді не існують, а породжуються індивідуальною підсвідомістю, то вони переважно чорно-білі. (Слід зазначити, що в більшості людей найяскравіші кольорові сни — це ландшафти, де відсутня драма, нема символічного відображення конфлікту, а свідомості пропонується лише існуючий факт, не пов'язаний з людиною.)

Образи світу архетипів — символічні, однак, оскільки ми, як особистості, не створюємо їх, а знаходимо "зовні", у колективному несвідомому, вони виступають як риси існуючої реальності, а тому сповнені, кольору. Несимволічні мешканці антиподів розуму існують за своїми власними законами, й тому, так само як реальні об'єкти зовнішнього світу, забарвлені. Зрозуміло, вони більш насичені кольором, ніж зовнішні об'єкти. Це можна пояснити, принаймні частково, тим, що наше сприйняття зовнішнього світу звичайно оповито серпанком вербальних понять, виражених словами, якими ми мислимо. Ми завжди прагнемо обернути речі на знаки для зрозуміліших абстракцій нашого власного винаходу. Проте роблячи так, позбавляємо речі значної частки притаманної їм речевності.

В антиподах розуму ми більш-менш повною мірою вільні від мови, перебуваючи за межами системи понятійного мислення. Відповідно, наше сприйняття побачених об'єктів отримує всю свіжість, усю

визволену силу відчуттів, що ніколи не були вербалізовані чи уподібнені до мертвих абстракцій. Їхні кольори (відмінна ознака реальності) яскраво виблискують, видаючись нам праприродними, бо насправді вони цілковито природні — у тому розумінні, що не спотворені мовними чи науковими, філософськими чи утилітарними поняттями, за допомогою яких ми, як правило, відтворюємо даний світ у нашому власному нудному людському образі.

У своїй "Свічці бачення" ірландський поет А. Е. (Джордж Рассел) проаналізував власний візіонерський досвід з дивовижною точністю. "Коли я медитую,— пише він,— то відчуваю подумки і в образах, що обступають мене, відбиття особистості; однак у душі є такі віконця, крізь які можна побачити образи, породжені не людською, а божественною уявою".

Наші мовні звички вводять нас в оману. Скажімо, ми звикли казати: "Я уявляю", хоч мусили б сказати: "Завіса піднялася, щоб я зміг побачити". Несподівані чи викликані видіння не належать нам. Їм бракує особистих спогадів. Побачене — цілковито незнайоме. "Там нема натяку і схожості,— за словами сера Вільяма Гершеля[4],— з хоч би якимсь із недавно побачених чи навіть уявних об'єктів". Обличчя, що виникають, не будуть обличчями друзів чи знайомих. Ми перебуваємо за межами Старого Світу, досліджуючи антиподи.

Більшості з нас буденний світ видається переважно тьмяним і похмурим. Однак декому часто, а багатьом зрідка відкривається справжня яскравість візіонерського досвіду у звичайному баченні, і буденний світ відозмінюється. Старий Світ, хоч і ледь помітно, набуває якості антиподів розуму. Ось дуже властивий опис трансфігурації буденного світу:

"Я сидів на морському березі, ледь дослухаю чись до слів друга, який палко доводив щось, геть мені не цікаве. Мимоволі я почав розглядати пісок, який набрав у жменю, і несподівано для себе відкрив вражаючу красу кожної окремої піщинки; вони не були суцільною масою,

кожна піщинка відтворювала досконалий геометричний зразок, із правильними кутами, кожен з яких відбивав яскравий промінь світла, а весь маленький кришталик виблискував, як веселка.

...Промені перетиналися, народжуючи зразок такої чарівної краси, що від неї захопило подих... І тут, несподівано, моя свідомість освітилася ізсередини, і я виразно побачив, що весь світ створено з матеріальних часток, що, хоч би якими суцільними й неживими видавалися, однак були сповнені цієї шаленої та живої краси. На якусь мить увесь світ постав переді мною як сяйво благодаті. І спогад про це назавжди лишився в моєму серці, постійно нагадуючи про красу, приховану в кожнім найдрібнішій матеріальній часточці навколо нас".

Так само Джордж Рассел пише і про видіння світу, осяяного "миттєвим спалахом світла", про розглядування "ландшафтів, не менш чарівних за втрачений Рай", про милування світом, в якому "барви були яскравіші й чистіші, утворюючи при цьому ніжнішу гармонію". І знову "вітри видавалися іскристими й чистими, як діаманти, та водночас сповнені світла, як опал, коли пролітали над долиною, і я зрозумів, що перебуваю в Золотому віці, і ми просто сліпі й не бачимо, що цей вік ніколи на Землі й ні кінчався".

Багато схожих описів можна зустріти у поетів і в творах релігійного містицизму. Наприклад, можна згадати про "Оду осягненню безсмертя в ранньому дитинстві" Вордсворта, окремі вірші Джорджа Геберта і Генрі Вогена. "Століття медитації" Трахерна, фрагмент з автобіографії отця Сурина, де він змальовує чарівне перетворення замкненого монастирського саду в куточок раю.

Первозданні колір і світло притаманні всім візіонерським пригодам. Окрім світла й кольору, в кожному випадку відбувається відкриття вищого порядку. Самосвітні об'єкти, що ми їх зустрічаємо в антиподах розуму, сповнені смислу, і це смисл, певною мірою, не менш насичений, ніж колір. Значення тут відповідає присутності; в антиподах розуму об'єкти виражають лише самих себе. Образи, що зустрічаються в

безпосередній близькості від колективного несвідомого, несуть ознаки людського досвіду; проте тут, у візіонерському світі, ми стикаємося з фактами, що, на зразок навколишньої природи, незалежні від людини як на особистому, так і на колективному рівнях, й існують за власними законами. Їхнє значення й полягає передусім у тому, що вони цілковито самобутні і, як такі, виражають сутність даності, нелюдську інакшість всесвіту.

Світло, колір і значення не існують ізольовано. Вони видозмінюють об'єкти або виражаються через них. Чи існує певний різновид об'єктів, загальний для візіонерських одкровень? Відповідь буде позитивною. Так, існує. Під впливом мескаліну чи гіпнозу, так само як при спонтанних видіннях, постійно повторюються певні типи перцептуальних відчуттів.

Типовий досвід під впливом мескаліну чи ЛСД починається із сприйняття кольору, руху, живих геометричних форм. Якоїсь миті чиста геометрія конкретизується, і людина починає сприймати не зразки, а створені за ними речі, такі, як килими, гравюри, мозаїки. Це відкриває простір для велетенських і складних споруд на тлі ландшафтів — споруд, що постійно змінюються, від пишноти до строкатішої розкоші, від величі до неосяжної величі. Можуть з'являтися і героїчні постаті з тих, що їх Блейк назвав "серафимами" — окремо чи гуртом. Неймовірні тварини блукають простором. Все — нове й приголомшливе. Візіонер майже ніколи не зустрічає того, що б нагадувало йому про його минуле. Він не пригадує епізодів, дійових осіб та об'єктів, не вигадує їх: він спостерігає за новим сотворінням світу.

Сировину для такого сотворіння постачає візуальний досвід буденного життя, однак відливає цей матеріал у форми той, хто вже, поза будь-яким сумнівом, не є особистістю, хто колись пізнав цей досвід, а згодом пригадав, відтворив його. Це (цитуючи доктора Дж. Р. Смітіса з недавнього випуску "Американського психіатричного журналу") "робота вкрай відокремленого мозкового відділення, без жодного зв'язку — емоціонального чи вольового — з цілями, інтересами чи почуттями даної особистості".

У цій цитаті чи стиснутій парафразі міститься опис світу візій Вейра Мітчела, куди він був перенесений за допомогою пейота, кактуса, що є природним джерелом мескаліну.

При вході до цього світу він бачив багато "зоряних променів", що нагадували "скалки битого скла". Потім з'явилися "вишукані ковзькі кольорові поверхні". Їх змінив "різкий вихор незліченних світних білих цяток", що заповнили все поле зору. За ними йшли ламані лінії найяскравіших кольорів, що в якийсь спосіб перетворилися на велетенські хмари ще яскравіших відтінків. З'явилися споруди, а тоді — ландшафти. Там була готична вежа тонкої конструкції, з установленими біля входу і в кам'яних консолях статуями. "Поки я розглядав, кожен спланований кут, карниз і навіть стики каменів вкрили чи затулили гілки, з яких звисали грона коштовних каменів велетенського розміру, необроблених, що нагадували, радше, м'якоть прозорого плоду... Все, здавалося, сповнилося внутрішнім світлом". Готична вежа поступилася місцем горі, бескиду неймовірної височини, колосальному, витесаному зі скелі і встановленому над прірвою пташиному кігтю, нескінченному розгортанню різнобарвної тканини й виблискуванню ще більшої кількості коштовностей. Кінець кінцем, з'явилося видіння зелених і пурпурових хвиль, що розбивалися об берег на "міріади леліток, таких самих відтінків, що й хвилі".

Кожне одкровення, викликане мескаліном, кожне видіння під впливом гіпнозу — унікальне; однак усе впізнаване в них належить до тих самих зразків. Ландшафти, архітектура, грона коштовностей, яскраві й ускладнені моделі — все це в своїх праприродних світлі, кольорі й значенні складає матеріал, з якого створені антиподи розуму. Чому це так — не відомо. Але цей неприхований факт досвіду, хоч бажаємо, хоч ні, мусимо визнати, так само як і факт існування кенгуру.

Від фактів візіонерського досвіду перейдімо тепер до збережених у всіх культурних традиціях описів Інших Світів — світів, заселених богами, духами небіжчиків і ще не спокушеною людиною.

Знайомство з цими описами відразу вразить нас спорідненістю між викликаними чи спонтанними візіонерськими одкровеннями й небесами чи казковими країнами з фольклору чи релігії. Праприродні світло і насиченість кольорами та значенням — такі характерні ознаки Інших Світів і Золотих віків. І майже в кожному випадку це праприродне значуще світло проливається на — чи випромінюється з ландшафту такої дивовижної краси, що її неможливо виразити словами.

Так, у греко-римській традиції ми зустрічаємо чарівний сад, який охороняють Гесперіди, Єлісейські Поля і легендарний острів Левка, куди була перенесена душа Ахілла. Мемнон вирушив після загибелі на інший сяючий острів десь на Сході. Одіссей і Пенелопа перенеслися в інший бік, ставши завдяки Цирцеї безсмертними в Італії[5]. Ще далі на Захід лежали острови Блаженних, згадані вперше Гесіодом і такою мірою правдоподібні, що ще в I ст. до н. е. Серторій збирався направити з Іспанії експедицію, щоб їх відкрити.

У магічний спосіб прекрасні острови відроджуються у фольклорі кельтів і на протилежному боці світу — в японському фольклорі. А між Аваллоном на Крайньому Заході та Хорасаном на Далекому Сході лежить країна Уттаракуру, інший Світ індусів. "Ту країну,— читаємо в "Рамаяні",— омивали озера із золотим лотосом. Там — тисячі річок, укритих листям кольору сапфіру і лазуриту, й озер, що виблискують, як ранкове сонце, прикрашені заростями червоного лотоса. Всю країну вкривають смарагди й коштовні камені, яскраві паростi блакитного лотоса із золотими пелюстками. На річкових берегах замість піску — перли, смарагди й золото, а понад річкою нависають вогненно-золоті дерева. Вони весь час цвітуть і плодоносять, сповнені солодкими пахощами й птахами".

Як бачимо, Уттаракуру нагадує ландшафти мескалінових видінь, так само всіяні коштовним камінням. І ця властивість притаманна майже всім іншим Світам релігійної традиції. Кожний парадиз багатий коштовностями чи принаймні об'єктами, що нагадують, за словами Вейра Мітчела, "прозорий плід". Ось, скажімо, версія Єзекиїла про

райський сад. "Ти був у Едемі, у саді Божім. Усяке дороге каміння прикрашало твою одіж. Рубін, топаз, діамант, хризоліт, онікс, берил, сапфір, карбункул, смарагд і золото... Ти був херувимом, покровителем блискучим. Ти був на святій горі Божій, ходив серед вогнистого каміння"[6]. Буддійські парадизи так само прикрашені подібним "вогнистим камінням". Отож західний рай пречистої церковної землі оточений муром із срібла, золота і берилів; там є озера з берегами із дорогоцінного каміння і плавучими сяйливими лотосами, посеред яких сидять бодхісаттви.

Кельти й тевтони, описуючи свої Інші Світи, майже не згадують про дорогоцінне каміння, але приділяють велику увагу іншій, не менш чарівній, як для них, речовині — склу. Валлійці називали священну землю Інісвітрин, Скляний острів; а однією з назв царства мертвих у германців була Гласберг[7]. Можна згадати й "море скляне" в Апокаліпсисі[8].

Більшість парадизів прикрашають споруди, що так само, як дерева, річки, гори й поля, виблискують коштовностями. Ми всі знайомі з Новим Єрусалимом: "І мури його були з яшми, а місто було з чистого золота і прозорого скла. А основу міського муру прикрашало різноманітне дорогоцінне каміння".

Схожі описи можна знайти в есхатологічній літературі індуїзму, буддизму та ісламу. Рай завжди сповнений коштовностями. У чім тут причина? Ті, хто сприймає людську діяльність у рамках соціальних та економічних понять, можуть дати таку відповідь: коштовності рідкісні на землі. Жменька людей володіє ними. І щоб якось компенсувати це, виразники інтересів більшості, що зубожіє, наповнюють свої вигадані небеса дорогоцінним камінням. Така теорія про "пиріг на потойбічному світі", безперечно, має певну частку істини, однак неспроможна пояснити, чому дорогоцінне каміння згадується як найголовніша людська цінність.

Люди витрачають безліч часу, сил і грошей на те, щоб відшукати, видобути і обробити кольорові камені. Навіщо? Утилітарист не зуміє пояснити таку химерну поведінку. Та варто нам звернутися до фактів візіонерського досвіду, як усе стане зрозумілим. У видіннях люди зустрічають багато з того, що Єзекиїл називає "вогнистим камінням", а Вейр Мітчел змальовує як "прозорий плід". Ці предмети освітлені ізсередини, вони позначені праприродною яскравістю кольору і праприродним значенням. Матеріальні об'єкти, що найточніше відбивають ці джерела візіонерського світіння,— дорогоцінне каміння. Володіти таким каменем — значить володіти річчю, цінність якої гарантується її існуванням в Іншому Світі.

Звідси непояснимий в інших відношеннях потяг людини до коштовностей і звідси ж — наділення дорогоцінних каменів лікувальними й магічними властивостями. Я переконаний, що причинний ланцюжок бере початок у психологічному Іншому Світі візіонерського досвіду, опускається на землю і знову підіймається до теологічного небесного Іншого Світу. У цьому контексті слова Сократа в платонівському "Федоні" набувають нового значення. Існує, пише він, ідеальна земля, "верхній світ", поза нашим матеріальним. "...Там вся земля виграє барвами... набагато яскравішими й чистішими... і гори створені за її подобою, і каміння — гладке, прозоре й красивого кольору. Їхні уламки — це ті самі камінці, які ми так цінуємо тут: наші сердоліки, і яшми, і смарагди, і таке інше. А там будь-який камінь такий чи ще кращий".

Іншими словами, дорогоцінне каміння є таким, оскільки сповнене ясної спорідненості із сяйливими чудесами, побаченими внутрішнім зором візіонера. "Картина цього світу,— пише Платон,— є бачення блаженних"; бачити речі такими, якими вони "є в собі", — безцінна й непередавана благодать.

У тих, хто не знає про дорогоцінне каміння чи скло, рай прикрашений не мінералами, а квітами. Праприродно яскраві квіти цвітуть в Інших Світах, описаних стародавніми християнськими

есхатологами, і навіть у сповнених коштовностями і склом парадизах найрозвиненіших релігій. Згадаємо лотоси індуїстів і буддійської традиції, троянди й лілії Заходу.

"Спершу насадив Господь Бог сад". Така сентенція відбиває глибоку психологічну істину. Коріння садівництва — чи принаймні одне з його коренів — в Іншому Світі антиподів розуму. Коли віруючі кладуть на вівтар квіти, то повертаються до горніх речей, що, як вони знають (або, якщо не візіонери, невиразно відчувають), належать до неба.

Таке повернення до витоків не просто символічне; в основі його лежить безпосередній досвід. Річ у тім, що рух між нашим Старим Світом і антиподами, між Тут і Там — двосторонній. Дорогоцінності, приміром, приходять з візіонерського раю душі; але вони також відносять душу назад до неба. Розглядаючи їх, люди почуваються, як кажуть, транспортованими — перенесеними на Іншу Землю з платонівського діалогу, у чарівне місце, де кожен голяк — дорогоцінний камінь. Схожий ефект можуть викликати стародавні пам'ятки із скла і золота, свічки, запалені в темряві, яскраві різнобарвні фігури та візерунки, квіти, черепашки й пір'я, ландшафти, побачені так, як Шеллі побачив з Евганістських пагорбів Венецію — у мінливому освітленні світанку чи заходу сонця.

Природно, можна сміливо узагальнити сказане й заявити, мовляв, усе, що відбиває в природі чи в творі мистецтва один з таких сповнених значення, внутрішньо світних об'єктів, які зустрічаються в антиподах розуму, здатне, хай частково чи опосередковано, збуджувати візіонерські одкровення. При цьому гіпнотизер може додати, що коли пацієнта змусити пильно дивитися на блискучий предмет, він може впасти в транс; і в трансі або навіть у стані медитації зуміє розрізнити видіння всередині та змінений світ іззовні.

Але в який спосіб і чому вигляд блискучого предмета викликає транс чи стан медитації? Чи пояснюється це просто, як стверджували вікторіанці, перевтомою ока внаслідок загального нервового

виснаження? Чи, може, краще пояснити це, вдавшись до суто психологічних термінів — як концентрування до ступеня моноідеї, що веде до дисоціації?

Існує, однак, і третє пояснення. Блискучі предмети можуть нагадувати нашій підсвідомості про те, що тішило її в антиподах розуму, і цей невиразний натяк про життя в Іншому Світі такою мірою зачаровує, що ми звертаємо менше уваги на світ існуючий і, таким чином, набуваємо здатності свідомо сприймати дещо з того, що постійно перебуває в нас у підсвідомості.

Отже, ми бачимо, що в природі існують певні явища, певні предмети й матеріали, що мають властивість транспортувати свідомість того, хто їх сприймає, до антиподів, за межі буденної "поцейбічності", до Іншого Світу Видіння. Так само і в галузі мистецтва зустрічаються твори, навіть цілий розряд творів, що випромінюють таку саму силу транспортації. Ці твори, що викликають видіння, можуть бути виконані у склі, дорогоцінному металі, самоцвітах чи замінниках самоцвітів. В інших випадках їхня сила полягає в підкреслено експресивному зображенні сцени чи предмета, які виступають транспортантами.

Кращі роботи, що викликають видіння, створені людьми, які мали візіонерський досвід; разом з тим кожен справді хороший художник, який дотримується встановленої формули, може також створити речі, що матимуть якусь принаймні владу транспортації.

З-поміж усіх мистецтв, що збуджують видіння, найзалежніше від сировини, зрозуміло, мистецтво золотаря та ювеліра. Відшліфовані золото та дорогоцінні камені такою мірою сповнені природної сили транспортації, що навіть дорогоцінності вікторіанського стилю чи "арт нуво" мають цю властивість. А коли ще до природної магії блискучого металу і променистого сяйва каменя докладаються чари шляхетних форм і майстерно підібраної кольорової гами, то ми одержуємо справжній талісман.

Релігійне мистецтво завжди і в усьому використовувало ці збуджуючі видіння матеріали. Золотий ковчег, статуя із золота і слонової кістки, прикрашений коштовностями символ чи образ, блискотливе оздоблення вівтаря — все це ми зустрічаємо і в сучасній Європі, і в Стародавньому Єгипті, Індії, Китаї, у греків, інків і ацтеків.

Вироби золотарів самі по собі божественні. Вони — в центрі кожного таїнства, кожної святої святих. Ці священні дорогоцінності завжди були пов'язані зі світлом ламп і свічок. Для Єзекиїля самоцвіт уявляється вогнистим каменем. Але і навпаки, полум'я — це живий самоцвіт, сповнений усієї сили транспортації, притаманної дорогоцінному камінню і, меншою мірою, відшліфованому металу. Ця транспортаційна сила полум'я зростає пропорційно густині і обширу навколишньої темряви. Найвражаючими храмами Божими є похмурі печери, де кілька свічок пробуджують транспортаційні властивості у потойбічних коштовностях на вівтарі.

Скло трохи менш ефективне у пробудженні видінь, ніж природні самоцвіти. В окремих випадках, звичайно, коли його багато, ефективність зростає. Завдяки склу, цілі споруди — скажімо, Сен-Шанель, собори Шатра і Сена — обернулися в щось цілком магічне і транспортаційне. Завдяки склу, Паоло Уччелло зміг змоделювати опуклий коштовний камінь тринадцяти футів завбільшки — його велике вікно в соборі Воскресіння, мабуть, найдивовижніше творіння з усіх, що хоч колись були створені в галузі пробуджуючого видіння мистецтва.

Очевидно, що для проживаючих у середньовіччі візіонерський досвід був дуже цінний. Такою мірою цінний, що вони ладні були платити за нього тяжко зароблену готівкою. У XII ст. у церквах були встановлені карнавки для збору грошей на ремонт і встановлення вітражних шибок. Як свідчить абат собору святого Дениса Шугер, ці карнавки завжди були повні.

А проте від митців, що себе поважають, не можна чекати повторення великих досягнень минулого. У XIV ст. колір поступається

місцем гризалі, й шибки перестають збуджувати видіння. Коли наприкінці XV ст. колір знову ввійшов у моду, художники, що розписували шибки, забажали, почуваючись технічно готовими, імітувати живопис епохи Відродження на прозорій поверхні. Результати в більшості випадків були дуже цікавими, але не мали властивості транспортації.

Після цього настала епоха Реформації. Протестанти відмовилися від візіонерського досвіду і передали магічну властивість друкованому слову. У церквах із прозорими вікнами богомільні могли читати Біблії та молитовники, не відчуваючи спокуси втекти від проповіді до Іншого Світу. Зі свого боку, католики-контрреформатори опинилися на роздоріжжі. Вони вважали візіонерський досвід потрібним, але також вірили у вищу цінність друкованого слова.

У нових церквах вже рідко встановлювали вітражі, а в більшості старих їх цілковито чи частково замінили на прозорі шибки. Незатемнене світло дозволяло віруючим стежити за службою за своїми книжками і водночас розглядати пробуджуючі видіння твори, зроблені новим поколінням скульпторів і архітекторів епохи барокко. Ці позначені властивістю транспортації твори були виконані в металі чи у відшліфованому камені. Хоч би куди повернувся віруючий, він натикався на блищання бронзи, багату гаму різноколірного мармуру, непогамовну білину статуй.

У тих рідкісних випадках, коли контрреформатори використовували скло, воно служило замінником діамантів, але аж ніяк не рубінів чи сапфірів. Грановані призми увійшли в релігійне мистецтво в XVII ст., і в католицьких церквах досі звисають із незліченних свічників. (Ці чарівні й трохи кумедні прикраси дозволені серед інших украй обмежених збудників видінь в ісламі. В мечетях нема святих образів і ковчегів; але на Близькому Сході їхню відсутність пом'якшує, так чи так, позначене силою транспортації виблискування скелець у стилі рококо.)

Від скла, вітражного і гранованого, звернімось до мармуру та іншого каміння, яке відшліфовують і використовують у великій кількості. Про захоплення, яке викликає це каміння, можуть свідчити витрачені на його придбання час і зусилля. У Баальбеці, скажімо, і за дві-три милі далі в глиб материка, в Пальмірі, ми знайдемо зруйновані колони з рожевого граніту з Асуана. Ці величезні моноліти вирубали у Верхньому Єгипті, доставляли човнами у пониззя Нілу, звідти перевозили Середземним морем до Бібла чи Триполі, а вже потім їх тягли воли, мули чи люди до Хомса, і з Хомса — на південь, до Баальбека, чи на схід, через пустелю, до Пальміри.

Воістину діяння велетів! Однак з практичного погляду — дивовижне безглуздя! Насправді, звичайно, сенс був — той сенс, що лежав за межами чистої практичності. Відполіровані до візіонерського блиску колони з рожевого граніту проголошували свою очевидну спорідненість з Іншим Світом.

Ціною величезних зусиль люди доставляли ці камені з місця їх видобування до Тропіка Рака, після чого отримували від них своєрідну компенсацію: тепер уже камені транспортували своїх постачальників до візіонерських антиподів розуму.

Питання про корисність і властивості, що лежать поза її межами, знову постає у зв'язку з керамічними виробами. Мало які з них позначені більшою корисністю і винятковою необхідністю, аніж горщики, тарілки й глеки. І водночас найменше за все ця корисність обходить колекціонерів порцеляни й глазурованої кераміки. Сказати, що ці люди прагнуть краси,— слабке пояснення. Буденна потворність середовища, в якому часто виставляють такі керамічні вироби, служить достатнім доказом того, що метою володарів кераміки є не просто краса в усіх її проявах, а лише певний вид краси — краса вигнутих віддзеркалень, м'якого блищання глазурі, рівних і відполірованих поверхонь. Іншими словами — краса, що транспортує того, хто її сприймає, прямо чи опосередковано нагадуючи про праприродні світло і барви Іншого Світу. Мистецтво кераміки було переважно світське, але таке, де численні твори робилися

трохи не з боголюбством. Час від часу це світське мистецтво служило релігійним цілям. Глазуровані кахлі використовували в мечетях і повсюди в християнських церквах. З Китаю прийшли блискотливі керамічні зображення богів і святих. В Італії Лука делла Роббіа створив з блакитної майоліки небо для своїх виблискуючих білих зображень мадонни з немовлям. Обпалена глина дешевша за мармур і, належно оброблена, має майже всі властивості транспортації.

Платон, а пізніше, в епоху розквіту релігійного мистецтва, Тома Аквінський довели, що чисті, яскраві кольори є самою сутністю художньої краси. Твори Матісса в цьому випадку, природно, переважають твори Гойї чи Рембрандта. Та досить перевести філософські абстракції в конкретні терміни, щоб зрозуміти, що таке ототожнення краси з яскравими, чистими кольорами абсурдне. І одначе, попри всю неприйнятливість, шановна теорія не цілковито позбавлена раціі.

Яскраві, чисті кольори — характерні ознаки Іншого Світу. Відповідно, твори мистецтва, написані в яскравих, чистих тонах, здатні, за сприятливих обставин, транспортувати розум того, хто їх сприймає, у напрямку до його антиподів. Яскраві, чисті кольори є сутністю не всієї краси в цілому, а лише певного її різновиду — візіонерської краси. Готичні собори та грецькі храми, статуї XIII ст. н. е. і V ст. до н. е.— все це було яскраво розфарбовано.

Для стародавніх греків і представників середньовіччя таке балаганне мистецтво і паноптикуми, безперечно, мали властивість транспортації. А нас усе це засмучує. Ми віддаємо Перевагу нерозцяцькованому Праксителю, мармурові й навіть вапняку au naturel. Чому наш сучасний смак такою мірою відрізняється в цьому відношенні від смаку наших пращурів? Причина, на мою думку, полягає в тому, що ми надто звикли до яскравих і чистих відтінків, щоб вони могли нас хвилювати. Ми, звичайно, захоплюємося ними у значних чи вишуканих композиціях, але самі по собі вони безсилі нас транспортувати.

Сентиментальні прихильники минулого нарікають на сірість нашої епохи і на невигідний контраст її з веселим блиском минулих часів. Насправді ж, звичайно, спостерігається більше поглиблення кольору нині, ніж у стародавньому світі. Лазуритовий і темно-червоний кольори були великою рідкістю; пишні вбрання з парчі та яскравого оксамиту, плетені чи розписні драпування середньовічних помешкань і будинків початку модерну призначалися лише для привілейованої меншості.

Навіть державці цього світу володіли лише дещицею викликаючих видіння скарбів. У XVII ст. у монархів було так мало начиння, що вони мусили переїздити з палацу до палацу з фургонами, наповненими посудом, запонами для ліжок, килимами й гобеленами. А в більшої частини населення була тільки саморобна тканина й кілька рослинних фарбників; у внутрішньому оздобленні були присутні, в кращому разі, природні кольори, в гіршому (в більшості) "підлога мала колір тиньку, стіни — колір гною".

В антиподах кожного розуму був Інший Світ праприродного світла і праприродних барв, ідеального дорогоцінного каміння і візіонерського золота. А в дійсності в кожній парі очей відбивалися лише непросвітна злиденність сімейної халупи, багно і порох на путівці, брудно-білі, сірувато-коричневі і буро-зелені кольори шмаття. Звідси — палке і майже безнадійне прагнення до чистих кольорів; звідси й якнайпотужніший ефект, що справляли ці кольори, хоч би де вони траплялися: в церкві чи при дворі. Сьогодні хімічна промисловість виробляє у величезній кількості фарби, чорнила і барвники найрізноманітніших видів. У нашому сучасному світі вистачає яскравої фарби, щоб забезпечити випуск мільярдів прапорів і сторінок гумору в журналах, мільйонів світлофорів і стоп-сигналів, сотень пожежних машин і контейнерів кока-коли, квадратних миль килимів, шпалер і абстрактного живопису.

Звичність породжує байдужість. Перенасичення чистими, яскравими барвами у Вулворт-білдингу не надає їм внутрішньої сили транспортації. Цей приклад свідчить про те, що дивовижна здатність сучасної

технології дарувати нам таку силу-силенну чудових речей призвела до знецінювання традиційних матеріалів, що збуджують видіння. Освітлення міста, приміром, було колись рідкісною подією, яку приберігали для того, щоб відзначити перемоги, національні свята, канонізацію святих і коронування королів. Тепер це відбувається щоночі, святкуючи достоїнства джину, сигарет і зубної пасти.

У Лондоні півстоліття тому світні літери в повітрі були такою рідкісною новиною, що спалахували в туманній імлі, "наче центральні діаманти в кольє". На березі Темзи, на стародавній Шот-Тауер золоті й рубінові літери видавалися чародійством — une féerie. Тепер казок не стало. Неон присутній скрізь, а тому не справляє на нас жодного враження, за винятком хіба тільки почуття смутку за "першою ніччю".

І лише в світлі прожекторів ми ще осягаємо неземне значення, що його випромінював звичайно в епоху олії і воску і навіть в епоху газу та вуглевих електродів кожен острівець світла в безжалісній темряві. У променях прожекторів собор Нотр-Дам у Парижі і римський форум виступають візіонерськими об'єктами, позначеними здатністю транспортувати розум того, хто їх сприймає, до Іншого Світу[9].

Сучасна технологія справила такий самий знецінювальний вплив на скло й відшліфовані метали, як свого часу на чарівні лампи й чисті, яскраві кольори. Іоаннові Богослову та його сучасникам скляні стіни бачилися лише в Новому Єрусалимі. Сьогодні вони є в кожному сучасному офісі та бунгало. Таке перенасичення склом відбулося паралельно з перенасиченням хромом, нікелем, нержавіючою сталлю, алюмінієм і безліччю старих і нових сплавів. Металеві поверхні виблискують у ваннах, сяють з кухонних раковин, відкидають полиски по всій країні з автомобілів та поїздів.

Дивовижне віддзеркалення світла, яке такою мірою захоплювало Рембрандта, що він невтомно втілював його на своїх полотнах, стало нині буденним вдома, на вулиці чи на виробництві. Рідкісне задоволення від споглядання блискучої цятки втратило свою гостроту. Те, що колись

було вістрям візіонерського зачарування, обернулося непомітним шматком лінолеуму.

Я говорив досі про збуджуючі видіння матеріали та їхнє знецінювання сучасною технологією. Тепер час торкнутися суто художніх засобів, завдяки яким були зроблені твори, що викликають видіння.

Світло й колір тяжіють до праприродної властивості, коли їх розглядати в навколишній темряві. "Розп'яття" фра Анжеліко, що зберігається в Луврі, має чорне тло. Те саме притаманне фрескам "Страстей Господніх", створених Андреа дель Кастаньйо на замовлення черниць із монастиря Сан-Аполонії у Флоренції. Цим пояснюється візіонерська глибина, дивовижна сила транспортації в цих чудових творах. У своїх гравюрах Гойя також часто вдавався до цього прийому в цілковито іншому художньому і психологічному контексті. Літаючі люди, кінь, що йде по линві, велетенське і жахливе втілення Страху — все це ніби вихоплено променем прожектора з непроглядної ночі.

З розвитком техніки світлотіні в XVI — XVII ст. темрява з далекого плану розлилася безпосередньо по картині, перетворивши її на сцену маніхейської боротьби двох начал: Світла й Темряви. В ті часи, коли створювалися ці роботи, вони мусили насправді мати силу транспортації. Нам, знайомим з багатьма схожими речами, більшість тих творів видаються просто пихатими. Однак деякі й досі зберегли свою магічність. Скажімо, "Покладання в труну" Караваджо; дюжина чарівних картин Жоржа Латура; всі візіонерські твори Рембрандта, де світло сповнене сили й значення антиподів розуму, де темрява, насичена потенціальною силою, чекає своєї черги, щоб стати дійсністю, яскраво розкритися перед нашою свідомістю.

У більшості випадків видима темрява рембрандтівських картин, узята з реального життя чи з Біблії — хлопчик на заняттях чи омовіння Вірсавії, жінка, що заходить у ставок, чи Христос перед своїми суддями. Часом, щоправда, ці послання з Іншого Світу передаються за допомогою

намальованого суб'єкта, взятого не з реального життя чи історії, а з області символічних архетипів. Так, у Луврі висить картина "Роздуми філософа", чия символічна тема — не що інше, як людський розум, що переповнений темрявою, однак має миттєвості інтелектуальних і візіонерських осяянь, володіє чарівними сходинками, які ведуть угору й униз до непізнаного. Розмірковуючи, філософ сидить на острівці внутрішнього світла, а в протилежному кутку кімнати, на іншому, світлішому острівці стара схилилася над вогнищем. Відблиски полум'я вкривають плямами й видозмінюють її обличчя, і ми бачимо конкретну ілюстрацію неймовірного парадокса і вищої істини — того, що сприйняття є (чи принаймні може бути) тим самим одкровенням; що реальність відсвічує в усьому; що Одне цілковито і безмежно представлено в кожній окремій частці.

Поряд із праприродними світлом і барвами, коштовностями й незмінними зразками відвідувачі антиподів розуму відкривають світ чарівних ландшафтів, природної архітектури й героїчних постатей. Сила транспортації багатьох творів мистецтва випливає з того, що їхні творці зобразили сцени, персонажей і предмети, які нагадують тому, хто їх сприймає, про те, що він свідомо чи підсвідомо знає про Інший Світ у глибинах свого розуму.

Звернімось до людських чи, радше, надлюдських мешканців цих віддалених областей. Блейк назвав їх херувимами. І, безперечно, вони такі насправді — психологічні оригінали тих істот, які в теологічному вченні будь-якої з релігій служать посередниками між людиною та Ясним Світлом. Надлюдські персонажі візіонерського досвіду ніколи "нічого не роблять". (Так само блаженні "нічого не роблять" на небесах). Вони задовольняються простим існуванням.

Під різноманітними іменами й зодягнені в різноманітні шати ці героїчні постаті людського візіонерства постали в релігійному мистецтві всіх культур. Часом вони зображені на відпочинку, часом зайняті в якихось історичних чи міфологічних діяннях. Однак ці діяння, як ми бачили, неприродні для мешканців антиподів розуму. Зайнятість —

закон нашого буття. Їхній закон — нічого не-роблення. Коли ми змушуємо цих безтурботних незнайомців брати участь у наших суто людських драмах, то спотворюємо візіонерську правду. Ось чому найсповненіші силою транспортації (хоч і не обов'язково найкрасивіші) ті зображення "херувимів", де ці істоти представлені в їхньому природному стані,— зокрема в бездіяльності.

Цим пояснюється те приголомшливе, глибше простого естетичного, враження, що справляють на глядача великі статичні шедеври релігійного мистецтва. Скульптурні образи єгипетських богів і божественних фараонів, мадонни й Пантократори на візантійських мозаїках, китайські ботхісаттви й лохані, кхмерські сидячі будди, стели й статуї Копана, дерев'яні боги тропічної Африки — всі вони мають одну загальну рису: стан глибокого спокою. І саме це наділяє їх божественною властивістю, владою транспортувати глядача далеко поза межі Старого Світу, його буденного досвіду до візіонерських антиподів людської психіки.

Це, природно, зовсім не вихваляння статичного мистецтва. Хоч статичний, хоч динамічний, поганий твір завжди залишається поганим. Я лише хочу зазначити, що за всіх інших рівних властивостей героїчна постать на відпочинку має більшу транспортаційну силу, ніж та сама, зображена в дії.

Херувими живуть у раю та Новому Єрусалимі — іншими словами, серед чудових споруд, зведених у багатих, яскравих садах, де вдалині видно рівнину, пагорб, річки та море. Це все безпосередній досвід, психологічний факт, відбитий у фольклорі і релігійній літературі всіх часів і народів. Однак обійдений увагою в образотворчому мистецтві.

При розгляді послідовності людських культур зазначимо, що пейзажний живопис у них або відсутній, або перебуває в зародковому стані, або ж розвинувся зовсім недавно. В Європі зрілому пейзажному живопису лише чотири-п'ять століть, у Китаї — понад тисячоліття, в Індії він практично ніколи не існував.

Цей дивовижний факт потребує пояснення. Чому ландшафти знайшли своє відображення у візіонерській літературі даної епохи й даної культури, але не в живопису? У поставленому в такий спосіб запитанні міститься якнайточніша відповідь. Людей, вочевидь, задовольняє суто вербальне вираження даного аспекту їхнього візіонерського досвіду, і вони не бачать потреби переводити його в образотворчі знаки.

Те, що з окремими людьми це відбувається часто, не викликає сумнівів. Блейку, скажімо, являлися візіонерські ландшафти, що "лежали поза тим, що здатна створити тлінна і підвладна руйнуванню природа", "безмежно чарівніші й чіткіше організовані за будь-що бачене хоч колись смертними". Ось опис одного з таких візіонерських ландшафтів, наведений Блейком на одній з вечірок у місіс Ейдерс: "Учора ввечері під час прогулянки я вийшов на луку, на протилежному боці якої побачив кошару для ягнят. У міру наближення лугові квіти яскраво спалахнули, а зроблена з плоту кошара і її вкриті вовною мешканці сповнилися дивовижної пасторальної краси. Однак, коли я поглянув знову, то виявилося, що це не жива отара, а чарівні скульптури".

Представлене у фарбах, це видіння, гадаю, виглядало б як неймовірно красиве переливання кольору на одному з найраніших шкіців Констебля, виконаних олією, із зображенням тварини — виписаного у магічно-реалістичному стилі ягняти з сурбаранівським ореолом,— творові, що зберігається нині в музеї Сан-Дієго. Втім, Блейк ніколи не створив нічого, що хоч би віддалено нагадувало цю картину. Він задовольнявся тим, що розповідав і писав про свої пейзажні видіння, зосереджуючись у живописі на "херувимах".

Що справедливо для окремого художника, може бути справедливим і для цілої школи. Існує безліч речей, що їх відчувають люди, проте не беруться виражати; а якщо й намагаються це зробити, то лише в якомусь одному виді мистецтва. В інших випадках вони самовиражаються так, що не відразу можна вловити схожість з

оригінальним досвідом. У цьому контексті цікаве повідомлення доктора А. К. Кумарасвамі про містичне мистецтво Далекого Сходу — мистецтво, в якому "означення і означуване не розділити" й у якому "не відчутно різниці між тим, чим річ "є", і тим, що вона "означає".

Вищим зразком такого містичного мистецтва є натхненний дзеном пейзажний живопис, що розцвів у Китаї за часів династії Сун і був відроджений у Японії чотири століття згодом. В Індії й на Близькому Сході містичного пейзажного живопису не існувало, однак були його еквіваленти — "вішнуїстський живопис, поезія й музика Індії, головною темою яких було плотське кохання, суфійська поезія й музика Персії, що вихваляли сп'яніння"[10].

"Ліжко,— як лаконічно сказано в італійській приказці,— опера бідняка". Аналогічно — секс в індуському варіанті мистецтва "сун", вино — в перському імпресіонізмі. Пояснюється це, звичайно, тим, що статева близькість і сп'яніння несуть у собі суттєву інакшість, притаманну всім видінням, включаючи й пейзажі.

Якщо люди колись знайшли задоволення в певному виді діяльності, то можна припустити, що в інші часи, коли ця задовольняюча діяльність не проявлялася, мав бути певний еквівалент її. У середні віки, скажімо, всі були ледь не маніакально захоплені словами й символами. У природі все визнавалося відразу як конкретна ілюстрація певного поняття, сформульованого в одній із книжок чи легенд, що їх у ті часи вважали священними.

Утім, в інші історичні періоди люди знаходили глибоке задоволення у визнанні автономної інакшості природи, долучаючи сюди й багато аспектів людської натури. Відкриття цієї інакшості виражалося мовою мистецтва, релігії чи науки. Якими були середньовічні еквіваленти Констебля чи екології, орнітології чи елівсіній, мікроскопії, обрядів Діоніса чи японських хайку? Я підозрюю, що їх мусили знаходити, з одного боку, в сатурналістичних оргіях, а з другого — в містицизмі. Масниці, травневі свята, карнавали — все це дарувало безпосередній

досвід тваринної інакшості, підкреслюючи особисту й соціальну ідентичність. Натхненне споглядання відкривало ще інакшу інакшість божественного без-особового. А десь поміж цих двох крайнощів існувало одкровення видінь і мистецтва, що викликає видіння, схоплює їх і відтворює,— мистецтва ювеліра, вітражних справ майстра, килимаря, художника, поета і музиканта.

Усупереч природній історії, що є лише набором нудних моралізаторських символів, незважаючи на теологію, що, замість сприймати слова як знаки речей, витлумачує речі й події як знаки біблійних чи арістотелівських слів, наші пращури були відносно здорові. І досягли цього завдяки періодичним утечам із задушливої в'язниці самовпевненої раціоналістичної філософії, антропоморфічної, авторитарної й неекспериментальної науки, занадто гладенько сформульованої релігії в невербальні, відмінні від людських світи, сповнені інстинктів, візіонерської фауни антиподів розуму і — поза всім цим, але й в усьому — всюдисутнім Духом.

Після такого розлогого, однак необхідного відступу повернімось до того, з чого почали. Як ми вже бачили, пейзажі є характерною ознакою візіонерського досвіду. Описи відкритих у видіннях пейзажів зустрічаються у стародавній фольклорній і релігійній літературі, однак у малярстві вони не з'являються аж до відносно недавніх часів. До того, що було вже сказано з приводу пояснення психологічних еквівалентів, я додам ще кілька коротких зауважень про природу пейзажного живопису як мистецтва, що збуджує видіння.

Почнемо із запитання. Які пейзажі,— або, якщо узагальнити,— які зображення природних об'єктів позначені найбільшою силою транспортації й справді пробуджують видіння? Відштовхуючись від свого власного досвіду й того, що я чув від інших про сприйняття творів мистецтва, ризикну дати відповідь. За всіх інших рівних якостей (враховуючи те, що без таланту нічого створити неможливо) найбільшу силу транспортації мають ті пейзажі, які, по-перше, представляють

природні об'єкти з дуже далекої відстані або, по-друге, зображують їх зблизька.

Віддаленість надає погляду магії, таким самим чином впливає й близькість. Живопис епохи Сун із зображенням далеких гір, хмар і водоспадів має силу транспортації; однак не меншу силу має і великий план тропічного листя в джунглях "Митника" Руссо. Коли я розглядаю пейзажі епохи Сун, то пригадую (чи одне з моїх "не-я" пригадує) скелі, безмежну рівнину, осяйне небо й моря антиподів розуму. Розчинення в тумані чи хмарах, несподівана поява трохи дивної, підкреслено точної форми, скажімо, обвітреної скелі, старої сосни, що похилилася від багаторічної боротьби з вітром,— усе це теж має силу транспортації. Оскільки нагадує мені, свідомо чи підсвідомо, про суттєву інакшість і непояснимість Іншого Світу.

Те саме й відносно великого плану. Розглядаючи ці листки, архітектоніку їхніх капілярів, смужки й плямки, я занурююсь у глибини їхньої переплетеної зелені, і щось у мені пригадує ті живі зразки, такі характерні для світу видінь, безперервну появу і стрімкий розвиток геометричних форм, що обертаються на об'єкти й речі, які постійно зазнають нових трансмутацій.

Цей намальований великий план джунглів, у певному сенсі, і є власне тим, що являє собою Інший Світ, а отже, транспортує мене, примушує своїми очима побачити перетворення твору мистецтва у щось, що перебуває понад мистецтвом.

Я виразно пам'ятаю, хоч і було це багато років тому, розмову з Роджером Фраєм. Ми обговорювали "Латаття" Моне. Квіти мали б бути, наполягав Роджер, не такими навдивовиж позбавленими композиційного стрижня. З художнього погляду це ж цілковитий крах. І разом із тим, мусив він визнати, разом із тим... І разом із тим, міг би тепер сказати я, вони мали силу транспортації. Художник дивовижного обдарування обрав для зображення латаття план природних об'єктів, побачених у їхньому власному контексті й безвідносно до людських

понять про те, що є що, або що має бути чим. Ми звикли казати, що людина — мірило всіх речей. Для Моне, в цьому випадку, саме латаття було мірилом латаття, а тому він так його й написав.

Такий самий позалюдський погляд має поділяти кожний художник, що прагне передати віддалену сцену. Якими крихітними постають у китайському живописі мандрівники, що йдуть через долину! Якою крихкою видається бамбукова хижа на схилі над ними! А всю решту пейзажу складають порожнеча й тиша. Це зображення природи, що живе за своїми власними законами, переносить розум до його антиподів; адже первісна природа в дивовижний спосіб відбиває внутрішній світ, де не враховуються ні наші особисті бажання, ні непорушні людські турботи в цілому.

Лише середня відстань і те, що можна назвати віддаленою близькістю, притаманні саме людині. Якщо ми дивимося з дуже близької відстані чи здалеку, то або цілковито губимося, або втрачаємо свою перевагу. Астроном, який заглядає ще далі за живописця епохи Сун, бачить ще менше. А з іншого боку — фізик, хімік і фізіолог збільшують великий план на клітинному молекулярному, атомному і субатомному рівнях. Іншими словами, той світ, що на відстані двадцяти футів, навіть на відстані простягнутої руки видається позбавленим людської присутності.

Щось схоже трапляється з короткозорими художниками чи щасливими закоханими. У шлюбних обіймах особистість розчиняється; індивід (постійна тема віршів і романів Лоуренса) перестає бути самим собою й обертається на частину безмежного безособового всесвіту.

Те саме відбувається з художником, який вирішує спрямувати свій погляд на поблизьке. В його творі людство втрачає своє значення і навіть цілковито зникає. Нас запрошують судити не про чоловіків і жінок, що розігрують свої химерні ролі під високими небесами, а про лілеї, розмірковувати про неземну красу "чистих речей, вирваних зі свого утилітарного контексту і зображених такими, якими вони є самі по

собі. Безособовий світ поблизького зображується переважно (а на ранній стадії художнього розвитку — винятково) за зразками. Ці зразки абстраговані найчастіше з листя і квітів — троянди, лотоса, аканта, пальми, папіруса — і перетворені, з повторами і варіаціями, в щось, що нагадує за силою транспортації живу геометрію Іншого Світу.

Вільніше й реалістичніше ставлення до природи з близької відстані з'явилося відносно недавно; однак набагато раніше за сприйняття з далеких дистанцій, що його ми виключно (і помилково) називаємо пейзажами. В Римі, приміром, були свої крупнопланові пейзажі. Фреска, яка зображує сад і яка колись прикрашала кімнату на віллі Лівії,— чудовий приклад такої форми мистецтва.

З релігійних причин іслам мусив задовольнятися в основному "арабесками" — розкішними і (як у видіннях) постійно мінливими зразками, заснованими на природних предметах, побачених з близької відстані. Та навіть ісламу був відомий чистий пейзаж великим планом. Ніщо не здатне перевершити за красою і здатністю викликати видіння мозаїку садів і споруд у великій мечеті Омейядів у Дамаску.

В середньовічній Європі, незважаючи на панівну пристрасть до перетворення кожного факту на поняття, кожного безпосереднього досвіду на суто книжковий символ, великі плани листя і квітів були загальноприйняті. Ми зустрічаємо їх на капітелях готичних колон, як у будівлі Саутуельського катедрального собору. Ми зустрічаємо їх в орнаменталістиці — живописі, мотивом якого був характерний для середньовіччя об'єкт — ліс, побачений очима мисливця чи цікавого мандрівника, в усій приголомшливій заплутаності листяних деталей.

Фрески у папському палаці в Авіньйоні — чи не єдина решткa того, що навіть за часів Чосера було поширеною формою світського мистецтва. Через століття мистецтво зображення лісу великим планом самовдосконалилося в таких чудових і загадкових творах, як "Святий Губерт" Пізанелло і "Лісове полювання" Паоло Уччелло, що зберігаються тепер в Оксфордському музеї Ешмол. Тісно пов'язаними з настінним

живописанням лісу великим планом були гобелени, що ними багатії з Північної Європи прикрашали свої будинки. Кращі з них пробуджують ремінісценції того, що відбувається в антиподах розуму, як і видатні шедеври пейзажного живопису — гори епохи Сун у їхній безмежній самотності, невимірно чарівні річки епохи Мін, блакитний субальпійський світ тиціанівських відстаней, Англія Констебля, Італія Тернера і Коро, Прованс Сезанна й Ван Гога, Іль-де-Франс Сіслея та Іль-де-Франс Вюйяра.

Вюйяр велінням долі був вищим майстром транспортаційно могутнього погляду зблизька, як і погляду здалеку. Його буржуазні інтер'єри — шедеври мистецтва, що збуджує візії, порівняно з ними роботи таких свідомих і, можна сказати, професійних візіонерів, як Блейк і Оділон Редон, видаються безмежно слабкими. В інтер'єрах Вюйяра кожна деталь, хай тривіальна, навіть вульгарна (зразок пізньовікторіанських шпалер, дрібничка в стилі "арт нуво", брюссельський килим), бачиться і зображується як справжня коштовність: і всі ці коштовності гармонійно об'єднані в одне ціле — коштовність великої візіонерської сили. І коли представники вищих верств середнього класу, мешканці вюйярівського Нового Єрусалима вирушають на прогулянку, то опиняються не в департаменті Сан-Уаз, як очікували, а в Едемському саді, в Іншому Світі, який, по суті, є тим самим реальним світом, хіба що видозміненим, а тому сповненим сили транспортації[11] .

Я весь час розповідав про радісний візіонерський досвід, про його тлумачення мовою релігії й переклад мовою мистецтва. Однак візіонерський досвід не завжди радісний. Часом він жахливий. Це не лише небо, а й пекло.

У цьому візіонерському пеклі, як і небі, існують праприродне світло і своє праприродне значення. Але це значення, по суті, жахне, а світло — "димне світло" тибетської "Книги мертвих", "видима темрява" Мілтона. У "Щоденнику шизофренічки"[12], автобіографічних нотатках молодої дівчини про свій шлях крізь божевілля, світ названо "Pays d'Eclairement"

— "Країною освітленості". Таку назву міг вжити містик для означення свого раю.

Однак для бідолашної шизофренічки Рені освітленість — інфернальна: осліплююче електричне сяйво без тіні, неослабне й безжалісне. Все те, що для здорових візіонерів є джерелом радості, викликає у Рені лише страх і примарне відчуття нереальності. Літнє сонце — лиховісне, блиск відшліфованих поверхонь наштовхує на розмірковування, та не про коштовності, а про якісь механізми й бляшанки; повнота буття, що сповнює життям кожен предмет, побачений зблизька і поза утилітарним контекстом, сприймається як загроза.

А до всього — ще й жах безконечності. Для здорового візіонера сприйняття безконечності в обмеженій деталі є проявом божественної іманентності; для Рені це було проявом того, що вона називає "Системою", велетенським космічним механізмом, що існує лише з метою виточувати провину й покарання, самотність та ірреальність[13].

Здоров'я залежить від внутрішнього стану, й існує безліч візіонерів, що бачать світ таким, яким його побачила Рені, проте умудряються жити не в божевільні. Їм так само, як і позитивному візіонеру, світ уявляється перемінним, однак у гірший бік. Усе в ньому, від зірок у небі до пороху під ногами, невимовно хворобливе й огидне, кожна подія сповнена ненависного змісту, кожен предмет являє присутність Всюдисутнього Жаху, нескінченного, всемогутнього, вічного.

Цей негативно змінений світ час од часу знаходить своє відбиття в літературі й мистецтві. Він б'ється в корчах і погрожує в пізніх пейзажах Ван Гога; стає сюжетом і темою всіх творів Кафки, духовною оселею Жеріко[14]; у ньому жив Гойя під час своєї глухоти й самотності, в нього вдивлявся Браунінг, коли писав "Чайлд-Гарольда", його протиставляв богоявлению в своїх романах Чарлз Вільямс.

Негативний візіонерський досвід часто супроводжують дуже своєрідні й характерні фізіологічні відчуття. Радісні видіння переважно пов'язані з відчуттям відокремлення від тіла, почуттям деперсоналізації. (Безперечно, саме це почуття деперсоналізації надає можливість індіанцям, які сповідують культ пейота, вживати наркотик не просто як короткочасову перепустку до світу видінь, а й як засіб для створення душевної одностайності групи учасників.) Коли візіонерський досвід жахає, а світ видозмінюється на гірше, посилюються почуття індивідуалізації, й негативний візіонер виявляється пов'язаним з тілом, що з прогресивною послідовністю стає ніби густішим, зметованішим, доки, зрештою, візіонер відкриває, що зменшився до розмірів конаючої свідомості у сконцентрованому шматку матерії, завбільшки з камінець, що вміщується між двох долоней.

Слід зазначити, що численні тортури, описані в різних оповіданнях про пекло, пов'язані з тиском і сплющуванням. Дантівські грішники поховані у багнюці, затиснуті між стовбурами дерев, заморожені повністю у крижаних брилах, причавлені камінням. Дантівське "Пекло" психологічно правдиве. Багато схожих страждань зазнають шизофреніки й ті, хто приймає мескалін чи ЛСД за несприятливих умов[15].

Яка ж природа цих несприятливих умов? Як і чому небо обертається в пекло? В окремих випадках негативний візіонерський досвід є наслідком переважно фізіологічних причин. Вживаний мескалін, як правило, накопичується в печінці. Якщо печінка хвора, пов'язаний з нею розум може опинитися в пеклі. Але найважливіше для нас у цьому випадку те, що негативний візіонерський досвід можуть викликати суто психологічні причини. Страх і лють заступають шлях до райського Іншого Світу, кидають того, хто вживає мескалін, у пекло.

Що справедливо для споживачів мескаліну, справедливо й для людей, яких навідують видіння спонтанно чи під впливом гіпнозу. На цій психологічній основі була побудована теологічна доктрина про рятівну віру, притаманна всім великим світовим релігійним традиціям.

Есхатологам завжди нелегко було пов'язати свої раціональні аргументи з грубими фактами психологічного досвіду. Як раціоналісти й моралісти, вони вірять у те, що зразкова поведінка має бути винагороджена і що блаженні заслуговують на рай. Однак як психологи, знають, що благочинність не єдина й не достатня умова для радісного візіонерського досвіду. Їм відомо, що самі по собі діяння — безсилі й що лише віра та душевна відкритість гарантують можливість радісних візіонерських переживань.

Негативні емоції — страх, недовірливість, ненависть, лють чи злість, які виключають любов,— роблять візіонерські одкровення жахними. Фарисей — доброчинна людина, однак її доброчинність тотожна негативній емоції. А відтак його візіонерські одкровення будуть, скоріш за все, інфернальні, а не радісні.

Природа розуму така, що грішник, який розкаюється й щиро вірує, швидше спізнає радісний візіонерський досвід, ніж самозадоволений "стовп суспільства" з його праведним обуренням, дбанням про власність, претензіями і характерною звичкою усе ганити, зневажати, засуджувати. Тому в усіх великих релігійних традиціях істотне значення надається станові розуму в момент смерті.

Візіонерський досвід не тотожний містичному. Містичні одкровення перебувають поза областю протилежностей. Візіонерські — всередині цієї області. Небо тягне за собою пекло, і "вознесіння на небо" — не більше визволення, ніж сходження до пекла. Небо — лише вигідна точка, звідки можна ясніше розгледіти божественну Землю, ніж із рівня звичайного особистого існування.

Якщо свідомість зберігається й після фізичної смерті, то вона, вочевидь, зберігається на всіх ментальних рівнях — на рівні містичного досвіду, радісного візіонерського одкровення, інфернального візіонерського одкровення і на рівні щоденного індивідуального існування.

У житті навіть радісне візіонерське одкровення тяжіє до зміни свого знаку, якщо триває надто довго. У багатьох шизофреніків трапляються миті райського блаженства: але оскільки вони (на відміну від тих, хто приймає мескалін) не відають, коли — і чи взагалі — їм буде дозволено повернутися до заспокійливої банальності щоденного існування, то навіть небесне блаженство стає для них моторошним. Для тих, хто з якоїсь причини відчуває страх, небо обертається на пекло, радість на жах, а Ясне Світло — на ненависне сяйво країни освітленості.

Щось подібне може відбуватися й у посмертному стані. Після погляду на нестерпний блиск останньої Реальності і після метання між небом і пеклом більшість душ знаходять можливість повернутися до спокійнішої області розуму, де вони можуть скористатися і своїми власними, й чужими бажаннями, спогадами, фантазіями, щоб створити світ, дуже схожий на той, у якому вони жили на Землі.

Лише жменька з-поміж усіх померлих здатна відразу об'єднатися з божественною Землею, багато хто може відчувати візіонерську радість неба, інші опиняються серед візіонерських жахів пекла і не в силі втекти звідти, але переважна більшість завершує життєву путь у світі, описаному Сведенборгом і медіумами. З цього світу, безперечно, можна пройти при дотриманні певних умов у світи візіонерської радості й кінцевого просвітління.

Особисто я вважаю, що мають рацію і сучасний спіритуалізм, і стародавня традиція. Існує посмертний стан, описаний у книжці сера Олівера Лоджа "Раймонд"; існує також небо радісного візіонерського досвіду; існує й пекло того жахного візіонерського досвіду, на який страждають шизофреніки й декотрі з тих, що приймають мескалін, а ще існує позачасовий досвід — єднання з божественною Землею.

Додаток I

Слід назвати ще два, хоч і менш ефективні, засоби візіонерського одкровення — вуглекислий газ і стробоскоп. Суміш (асболютно нетоксична) кисню з вуглекислим газом у співвідношенні сім до трьох викликає певні фізіологічні й психологічні зміни, вичерпно описані Медуною. Серед цих змін найважливіше в даному контексті — відзначена здатність "бачити речі" із заплющеними очима. В окремих випадках помітні лише кола певного кольору. В інших — можливі спогади про минулий досвід. (У цьому цінність CO_2 як терапевтичного засобу.) У третіх випадках вуглекислий газ транспортує суб'єкта в Інший Світ антиподів буденної свідомості, і суб'єкт спізнає короткочасне візіонерське одкровення, абсолютно не пов'язане з його власною індивідуальною історією чи проблемами людства в цілому.

У світлі цих фактів легко можна зрозуміти раціональність дихальних вправ йогів. Систематичні заняття кінець кінцем привчають до тривалої затримки дихання. Така затримка викликає високу концентрацію вуглекислого газу в легенях і крові; а підвищення змісту CO_2 зменшує ефективність мозку як стримувального фільтра і впускає до свідомості відчуття — візіонерські чи містичні — з "потойбічності".

Тривалий і голосний крик чи співи можуть викликати схожі, хоч і менш виражені, наслідки. Досвідчені співаки намагаються видихнути більше повітря, ніж набрали. Відповідно концентрація вуглекислого газу в альвеолярному диханні й крові підвищується, ефективність церебрального обмежувального фільтра падає, і стає можливим візіонерське одкровення. Звідси нескінченні, "безглузді повтори" в магії та релігії. Співання кантів curanderos — цілителями й буддійськими монахами; багатогодинні крики й голосіння "відродженців" — за всієї різноманітності релігійної віри й естетичного переконання психо-хіміко-фізіологічна мета залишається незмінною. Збільшуючи концентрацію CO_2 в легенях і крові й, таким чином, зменшуючи ефективність церебрального обмежувального фільтра, доки він не почне пропускати біологічно непотрібний матеріал із Великого Розуму, плакальники, співаки й бурмотальники, самі того не відаючи, осягають головну мету всіх магічних заклинань, мантр, літаній, псалмів і сутр. "Серце,— писав

Паскаль,— має свої причини". Свої ще переконливіші і не менш Загадкові причини мають легені й кров, ензими, нервові клітини й синапси. Шлях до надсвідомості пролягає через підсвідомість, а шлях чи, принаймні один із шляхів до підсвідомості, пролягає через хімічний склад окремих клітин.

У випадку зі стробоскопом ми переходимо від хімії до елементарнішої області фізики. Світло, що ритмічно спалахує, впливає безпосередньо через очні нерви на мозок. (З цієї причини завжди існує певна небезпека у використанні стробоскопічної лампи. Окремі люди страждають на petit mal[16], не усвідомлюючи цього, внаслідок відсутності чітких і безпомилкових симптомів. Поставлені перед стробоскопічною лампою, ці люди можуть зазнати глибокого епілептичного нападу. Ризик не такий уже й великий, однак про нього слід знати. Один випадок з восьми-десяти може закінчитися погано.)

Сидіння із заплющеними очима перед стробоскопом — надзвичайно цікаве і чаруюче відчуття. Щойно лампу вмикають, стають видимі найяскравіші кольорові зразки. Вони аж ніяк не статичні, а безперервно змінюються. Їхній переважаючий колір залежить від швидкості блимання стробоскопа. Коли лампа спалахує зі швидкістю від десяти до чотирнадцяти разів на секунду, зразки — переважно помаранчеві або червоні. Зеленими й блакитними їх робить швидкість понад п'ятнадцять спалахів за секунду. Після вісімнадцяти-дев'ятнадцяти спалахів зразки виглядають білими або сірими. Чому саме ми бачимо ці зразки під впливом стробоскопа, не відомо. Найочевидніше пояснення може полягати у взаємопроникненні двох чи більше ритмів — ритму лампи й різноманітних біологічних імпульсів мозку. Ці взаємопроникнення можуть бути перекладені візіонерським центром і очними нервами на щось таке, що мозок сприймає як кольоровий, рухливий еталон. Набагато складніше пояснити те, що стробоскоп (це помічено кількома експериментаторами незалежно один від одного) має тенденцію збагачувати і посилювати видіння, викликані мескаліном чи ЛСД. Ось, наприклад, випадок, про який розповів мені приятель-медик. Він прийняв ЛСД і бачив із заплющеними очима лише кольорові рухливі

зразки. Тоді він сів навпроти стробоскопа. Лампа спалахнула, і миттєво абстрактна геометрія обернулася на те, що мій приятель назвав "японськими пейзажами" виняткової краси. Але яким чином взаємопроникнення двох ритмів може так зорганізувати електричні імпульси, що вони сприймаються як живі японські пейзажі, не схожі ні на що будь-коли бачене суб'єктом, залиті праприродним світлом і кольором і сповнені праприродного значення?

Ця загадка є просто окремим випадком іншої, загальнішої загадки — зв'язку між візіонерським досвідом і тим, що відбувається на клітинному, хімічному та електричному рівнях. Торкаючись певних ділянок мозку дуже тонким електродом, Пенфілд зумів відновити довгий ланцюжок спогадів, що передавали минулий досвід. Це відновлення було не просто точне в кожній сприйнятій подробиці, його супроводжували всі почуття, що виникали колись під впливом тодішніх подій. Пацієнт, що перебуває під місцевим наркозом, відчуває себе водночас у двох місцях: в операційній — тепер, і в будинку свого дитинства на відстані в сотні миль і тисячі днів — у минулому. Цікаво, чи існує певна ділянка в мозку, звідки введений електрод може видобути херувимів Блейка, химерну готичну вежу Вайра Мітчела, інкрустовану справжніми коштовностями, чи невимовно прекрасні японські пейзажі мого приятеля? І якщо візіонерські одкровення приходять до нашої свідомості звідкілясь із "потойбічності" нескінченного Великого Розуму (в що я особисто вірю) то який тип ad hoc[17] неврологічного зразка створений для них мозком, що приймає і передає? І що відбувається з цим зразком, коли щезає видіння? Чому всі візіонери наполягають на неможливості й близько передати оригінальну форму і насиченість своїх мінливих видінь? Так багато запитань і майже ніяких відповідей!

Додаток II

Візіонери й містики на Заході не такою мірою поширені нині, як раніше. Це пояснюється двома головними причинами — філософською і хімічною. У модній нині картині всесвіту немає місця цінному трансцендентальному досвідові. Відповідно на тих, хто спізнав, як вони

самі кажуть, переконливі трансцендентальні видіння, позирають з підозрою, як на сновид чи шахраїв. Бути містиком чи візіонером більше не робить слави.

Не лише наш ментальний клімат несприятливий для візіонера й містика; те саме можна сказати й про хімічне середовище, що глибоко відрізняється від того, в якому жили наші предки.

Мозок контролюється хімічним шляхом і, як показав досвід, може пропустити надлишкові (в біологічному відношенні) прояви Великого Розуму внаслідок модифікації нормальної (в біологічному відношенні) хімії організму.

Щорічно протягом майже шести місяців наші предки не їли фруктів, овочів і (оскільки неможливо було прогодувати в зимові місяці більше кількох биків, корів, свиней і свійської птиці) вживали дуже мало м'яса та яєць. На початку кожної весни більшість із них захворювали — в легкій чи в гострій формі — на цингу через брак вітаміну С і пелагру, викликану зменшенням вмісту вітаміну В в їжі. Хворобливі фізичні симптоми цих недугів з не менш хворобливими психологічними симптомами[18].

Нервова система вразливіша за інші тканини тіла; відповідно недостача вітамінів впливає спершу на стан мозку, й аж тоді вражає у звичайний спосіб шкіру, кістки, слизову оболонку, м'язи та внутрішні органи. Першим наслідком недостатнього харчування є зменшення дієвості мозку як інструменту біологічного виживання. Людина, що недоїдає, схильна до хвилювання, депресії, іпохондрії й почуття тривоги. Вона також схильна до видінь; адже коли редуковано ефективність церебрального обмежувального фільтра, багато некорисного (у біологічному відношенні) матеріалу протікає у свідомість із "потойбічності" Великого Розуму.

Багато з того, що бачили перші візіонери, було лякаючим. Кажучи мовою християнської теології, Сатана поставав у їхніх видіннях і трансах набагато частіше, ніж Бог. В епоху, коли не вистачало вітамінів, а віра в Диявола була загальною, це не дивувало. Розумова недуга, пов'язана навіть із легкими формами пелагри чи цинги, поглиблювалася страхом проклять і переконаністю у всевладді всюдисущого зла. Ця хвороба була здатна забарвити в темні кольори візіонерський матеріал, пропущений у свідомість крізь церебральний фільтр, ефективність якого зменшувалась унаслідок недоїдання. Але, попри боязнь довічної кари, попри авітаміноз, духовно вдосконалені аскети часто бачили небеса і могли навіть усвідомлювати божественну безсторонню Єдність, у якій примирялися полярні протилежності. Для сприйняття блаженства, передчуття об'єднувального знання жодна ціна не була зависокою. Убивання плоті може викликати безліч небажаних ментальних симптомів; але воно може також відчинити браму до трансцендентального світу Буття, Знання й Радості. Саме тому, незважаючи не очевидні недоліки, майже всі, хто в минулому прагнув духовного життя, піддавали себе регулярному курсу умертвіння плоті.

Що стосується вітамінів, то кожна середньовічна зима була мимовільним постом, до якого додавався ще й Великий Піст — сорок днів добровільного утримання. До Страсного тижня віруючі були дивовижним чином підготовлені (якщо йдеться про хімію їхніх тіл) до неймовірних метань від відчаю до веселощів, від мук свідомості до трансцендентальної самоідентифікації з воскреслим Христом. У час найвищого релігійного збудження і найнижчого споживання вітамінів стан трансу й візіонерства був ледь не звичайним явищем. Чого, власне, й прагли.

Монастирські відлюдники-споглядачі протягом кожного року влаштовували кілька Великих Постів. Однак і між постами їхній стіл відрізнявся винятковою вбогістю. Звідси — розпачливі муки сумління, змальовані такою кількістю духовних авторів; звідси — моторошні спокуси безвір'я і самогубства. Але звідси також і ті "божественні промисли" у формі небесних видінь і знаків, пророчих одкровень,

телепатичного "духовидства". Звідси, зрештою, і "натхненне споглядання", "невиразне пізнання" Одного в усьому.

Голодування було не єдиною формою умертвіння плоті, до якої вдавалися перші шукачі духовності. Більшість із них регулярно шмагали себе батогом зі сплетеної у вузли шкіри чи навіть залізних жил. Такі тортури були тотожні екстенсивній хірургії без знеболюючих засобів, і їхній вплив на внутрішню хімію того, на кого накладалась покута, був дуже значний. Під час батоження плоті вироблялася величезна кількість гістаміну й адреналіну; а коли завдані рани починали гноїтися (що відбувалося практично з усіма ранами до появи мила), у кров потрапляли різноманітні токсичні речовини, які вироблялися внаслідок розщеплення білку. Гістамін викликає шок, що вражає мозок не менш глибоко, ніж тіло. Більше того — величезна кількість адреналіну може викликати галюцинації, а деякі продукти його розпаду відомі як збудники симптомів шизофренії. Щодо токсинів із ран — вони вражали ферментативні системи, які управляють мозком, знижували їхню ефективність як засобу входження у світ, де виживають найпідготовленіші. Цим можна пояснити слова кюре Арського про те, що в ті дні, коли він безжально батожив себе, Бог не відмовляв йому ні в чому. Іншими словами, коли муки сумління, ненависть до себе і страх перед пеклом викликають приплив адреналіну, коли проведена над самим собою хірургія збільшує вміст адреналіну і гістаміну й коли запалені рани викидають розщеплений білок у кров, знижується ефективність церебрального обмежувального фільтра і до свідомості аскета проникають незнайомі аспекти Великого Розуму (включаючи психічні явища, видіння і, якщо суб'єкт підготовлений до цього філософськи й етично, містичний досвід).

Великий Піст, як уже зазначалося, йде після тривалого періоду мимовільного голодування. Аналогічно наслідки самобатожіння доповнювалися в давнину переважно мимовільною абсорбцією розщепленого білку. Зуболікування не існувало, хірурги нагадували катів, і не було безпечних антисептичних засобів. Більшість людей, таким чином, мусили жити з локалізованими інфекціями; а локальні

інфекції, якщо навіть урахувати, що вони є причинами всіх захворювань, на які страждає плоть, можуть у природний спосіб знижувати ефективність церебрального обмежувального фільтра.

Який висновок слід зробити з цього? Представники "чистої" філософії скажуть: хоч зміна тілесної хімії й може створювати сприятливі умови для візіонерського і містичного досвіду, цей досвід не відповідає "філософським" вимогам, хоч би як його сприймали ті, хто такий досвід пережив. Що, природно, non sequitur[19].

Подібний висновок зроблять і ті, хто у філософії вбачає безмежну "духовність". Вони наполягатимуть, що Бог — це дух, і поклонятися йому треба духом. А відтак досвід, викликаний хімічним шляхом, не може бути божественним. А проте, так чи так, усі наші враження обумовлені хімічно, і якщо ми вважаємо, що деякі з них суто "духовні", суто "інтелектуальні", суто "естетичні", то лише через те, що ніколи не намагалися дослідити внутрішнє хімічне середовище на час виникнення вражень. Більше того, згідно з історичними свідоцтвами, більшість споглядачів систематично трудилися над зміною тілесної хімії з метою створення сприятливих внутрішніх умов для духовного прозріння. Якщо вони шляхом голодування не досягали зниження вмісту цукру в крові чи недостачі вітамінів, а самобатожінням — інтоксикації гістаміном, адреналіном і розщепленим білком, то практикували безсоння і тривале моління у незручних позах, щоб викликати психофізіологічні симптоми стресу. У перервах вони наспівували нескінченні псалми, збільшуючи в такий спосіб вміст вуглекислого газу в легенях і крові, або ж, якщо казати про представників Сходу, займалися дихальними вправами з тією самою метою. Сьогодні нам відомо, як знизити ефективність церебрального обмежувального фільтра шляхом прямого хімічного впливу, не ризикуючи завдати серйозної шкоди психофізичній системі. На сучасному етапі знань марнославному містикові повернутися знову до тривалого голодування чи жорсткого самобатожіння було б так само безглуздо, як марнославному кулінару наслідувати описаного Чарлзом Лемом[20] кухаря-китайця, котрий спалив будинок, щоб підсмажити свиню. Знаючи (чого він і прагне чи принаймні може прагнути) — про

хімічні умови трансцендентального досвіду, марнославний містик звернеться за технічною допомогою до фахівців фармакології, біохімії, фізіології, невропатології, психології, психіатрії й парапсихології. У свою чергу, фахівці (якщо вони хочуть бути щирими представниками науки та різнобічними людьми) звернуться відповідно до художника, провидця, візіонера, містика, одне слово — до всіх тих, хто осягнув одкровення Іншого Світу і знає, як розпорядитися по-своєму цим досвідом.

Додаток III

Візіонерські ефекти й викликаючі видіння прийоми відіграють у народних розвагах більшу роль, ніж у красних мистецтвах. Фейерверки, видовища, театральні вистави — по суті, візіонерські мистецтва. На жаль, вони ще й минущі, й стародавні шедеври ми знаємо лише за документами. Нічого не збереглося від римських тріумфальних ходів, середньовічних турнірів, маскарадів епохи короля Іакова, довгої процедури вступу у володіння державою та коронації, королівських весіль і урочистого відтинання голів, канонізації і папських похоронів.

Найкраще, що може чекати на ці пишні видовища,— "зайвий день, прожитий у земних кімнатах".

Цікава особливість народних візіонерських мистецтв полягає в їхній тісній залежності від сучасної їм технології. Скажімо, фейерверки колись були звичайними вогнищами (додам, що й дотепер хороше вогнище посеред темної ночі залишається одним із наймагічніших і сповнених сили транспортації видовищ. Дивлячись на нього, можна зрозуміти ментальність мексиканського селянина, котрий збирається випалити акр лісистої місцевості, щоб посадити маїс, і тішиться, коли завдяки випадковості яскраве апокаліптичне полум'я охоплює одну-дві квадратні милі). Справжня піротехніка почалася (якщо не в Китаї, то принаймні в Європі) з використання горючих речовин під час облог і морських баталій. З області воєнних дій вона перейшла певного часу в область розваг. В імператорському Римі влаштовували покази фейєрверків, деякі з яких, навіть за занепаду імперії, були якнайтонше

зроблені. Ось опис Клавдаєм вистави, влаштованої Манлієм Теодором 399 року н. е.

Mobile ponderibus descendat pegma reductis

inque chori speciem spargentes ardua flammas

scaena rotet varios, et fingat Mulciber orbis

per tabulas impune vagos pictaeque citato

ludant igne trabes, et non permissa morari

fida per innocuas errent incendia turres.

"Хай пересунуться контрваги,— перекладає містер Плетнауер з мовною прямотою, що й близько не віддає належного синтаксичним пишнотам оригіналу,— і хай нахилиться рухомий кран, опускаючи на високу платформу людей, котрі разом крутять колеса і розкидають вогні. Хай Вулкан викує вогненні кулі, які б крутилися, не завдаючи шкоди, на дошках. Хай вогні виступлять у ролі штучних променів декорації і погамованої пожежі, не знаючи й хвилини спокою, блукаючи між незайманих веж".

Після падіння Риму піротехніка знову перетворилася на винятково військове мистецтво. Найвищим її досягненням був винахід Каллініком прибл. 650 року відомого грецького вогню — таємної зброї, яка дала можливість занепадаючій Візантійській імперії так довго битися проти своїх ворогів.

За часів Відродження фейерверки повернулися до світу народного святкування. З кожним кроком хімічної науки вони робились дедалі сліпучіші. В середині XIX ст. піротехніка досягла вершини технічної досконалості й була здатна транспортувати величезні маси глядачів до

візіонерських антиподів їхнього розуму, який у свідомому стані належав шанованим методистам, п'юезистам, утилітаристам, учням Мілля чи Маркса, Ньютона. Бредлафа чи Семюеля Смайлза. На П'яцца дель Пополо в Рейнелафі і в Кришталевому палаці кожного четвертого і чотирнадцятого липня малинові спалахи стронцію, блакитні — міді, зелені — барію і жовті — натрію нагадували народній підсвідомості про Інший Світ, що перебував унизу, такий собі психологічний еквівалент Австралії.

Пишні видовища — це те візіонерське мистецтво, що його використовували з прадавніх часів як політичний інструмент. Чарівні вбрання, що їх носили королі, папи та їхні відповідні підлеглі, військові чи духовні, переслідували дуже практичну мету — вразити нижчі класи надлюдською величчю володарів. Завдяки прекрасним костюмам і урочистим церемоніям фактичне управління перетворюється не просто в позитивно юридичне, а в божественно юридичне. Корони й тіари, коштовні прикраси, атлас, шовк і оксамит, яскраві уніформи й шати, хрести й медалі, руків'я мечів і патериць, пір'я в трикутних капелюхах та їхні церковні еквіваленти, ті величезні віяла, що роблять схожою кожну появу папи на сцену з "Аїди", все це — візіонерський реквізит, вигаданий для того, щоб зробити надто земних паній і панів схожими на героїв, напівбогів, серафимів і дарувати по ходу дії масу невинної радості всім учасникам — як акторам, так і глядачам.

Протягом двох останніх століть технологія штучних вогнів значно розвинулася, що істотно вплинуло на ефективність пишних видовищ і тісно пов'язаного з цим театрального мистецтва. Перший помітний крок було зроблено в XVIII ст. із запровадженням відлитих спермацетових свічок замість старовинного зануреного в жир і залитого воском гнота. Після цього був винахід Аргантом трубчастого гнота, всередині якого був кисень, а зовні — полум'я. Далі швидко з'явилися скляні лампи, і вперше в історії стало можливим спалювати оливу, отримуючи яскраве бездимне світло. Вугільний газ було вперше використано як освітлювальний засіб на самому початку XIX ст., а 1825 року Томас Друммонд відкрив практичний спосіб нагрівання вапна до білого жару

за допомогою полум'я гримучого чи світильного газу. Тим часом увійшли в ужиток параболічні рефлектори для збирання світла у вузький промінь. (Перший англійський маяк, обладнаний таким рефлектором, було збудовано 1790 року.)

Вплив цих відкриттів на народні видовища та театральні вистави виявився глибоким. У давнину громадські чи релігійні видовища могли відбуватися лише вдень (а погода часто бувала похмура) або ввечері при світлі димних ламп і смолоскипів, а то й при слабкому блиманні свічок. Арганд і Друммонд, газ, друммондове світло і — через сорок років — електрика допомогли видобути з безмежного хаосу ночі багаті острівні галактики, в яких блиск металу й коштовностей, розкішні переливання оксамиту й парчі були підсилені до вищого ступеня того, що можна назвати істинним значенням. Недавнім прикладом старовинного видовища, піднесеного освітленням XX століття до найвищої магічної влади, була коронація королеви Єлизавети II. У фільмі про цю подію транспортаційну велич ритуалу було врятовано від забуття, яке досі лишалося зловісним фатумом схожих урочистостей, і збережено у праприродному, виблискуванні під світлом прожекторів для захоплення широкої маси сучасних і майбутніх глядачів.

У театрі практикують два різних і незалежних мистецтва — людське мистецтво драми й візіонерське, потойбічне мистецтво видовища. Елементи цих двох мистецтв можуть бути об'єднані в одній вечірній виставі — драма затуляється (як часто відбувається у химерних творах Шекспіра), щоб глядач насолодився tableau vivant[21], у яких актори залишаються або нерухомі, або рухаються, однак не драматично, а церемонно, урочисто, в танці. Нас у даному випадку хвилює не драма; ми захоплені театральною виставою просто як видовищем, незалежно від політичних чи релігійних натяків.

У менших візіонерських мистецтвах, костюмуванні й створенні сценічних дивовиж, наші пращури були чудовими майстрами. Так само, незважаючи на цілковиту залежність від неозброєної мускульної сили, вони не набагато відстали від нас у конструюванні й оперуванні

сценічними механізмами, у винаході "спецефектів". На маскарадах єлизаветинських часів і раннього періоду правління Стюартів звичайними були божественні зішестя і вторгнення демонів з пекла, так само як апокаліпсиси й найпримхливіші метаморфози. На такі вистави витрачалися величезні суми грошей. "Судові Інни", скажімо, поставили для Чарлза I виставу, що коштувала понад двадцять тисяч фунтів стерлінгів — у ті часи, коли купівельна спроможність фунта в шість-сім разів перевищувала теперішню.

"Робота теслі,— саркастично зауважив Бен Джонсон,— душа маскараду". Його обурення пояснювалося почуттям образи. Ініго Джонсу платили за оформлення сцени рівно стільки, скільки Джонсону за лібретто. Обурений придворний поет, очевидно, не зміг збагнути, що маскарад — це візіонерське мистецтво, а візіонерське одкровення лежить поза словами (принаймні крім істинно шекспірівських) і викликається прямим, безпосереднім сприйняттям речей, що нагадують тому, хто їх сприймає, про події на недосліджених антиподах його власної особистої свідомості. Душею маскараду аж ніяк не може бути, за самою своєю суттю, лібрето Джонсона; нею має бути робота теслі. Та навіть і вона не здатна представити всієї душі маскараду. Візіонерське одкровення, коли воно приходить до нас ізсередини, завжди сповнене праприродним блиском. Однак перші оформлювачі сцени не мали в своєму розпорядженні жодного освітлювального засобу, яскравішого за свічку. На близькій відстані свічка може створювати найчарівніше освітлення й контрастні тіні. Візіонерський живопис Рембрандта і Жоржа де Латура — це предмети й люди, побачені при світлі свічки. На жаль, світло слабне пропорційно до квадрата віддалі. Свічки, якщо їх встановлювати на справді безпечній відстані від актора у легкозаймистому екстравагантному костюмі, виявляються абсолютно неефективними. Так, наприклад, щоб створити те саме освітлення, що його сьогодні дає одна лампа, треба на відстані в десять футів встановити сотню найкращих воскових свічок. Таке бідне освітлення могло реалізувати лише частину візіонерських можливостей маскараду. Природно, що до кінця ці візіонерські можливості не були реалізовані ще тривалий час, дарма що перестали існувати у своїй первісній формі. І

лише в XIX ст., коли технологічний прогрес озброїв театр друммондовим світлом і параболічними рефлекторами, маскарад по-справжньому утвердив свої можливості. Правління королеви Вікторії було легендарною епохою так званої різдвяної пантоміми і фантастичних вистав. "Алі-Баба", "Король павичів", "Золота галузка", "Острів скарбів" — у самих цих назвах захована магія. Душею цього театралізованого чародійства була праця теслярів і шевців; вічним духом, живою іскрою були газ і друммондове світло, а після вісімдесятих років — електрика. Вперше в сценічній історії промені штучного світла трансформували розмальовані задники, костюми, скляні і фальшиві коштовності так, що вони набули раптом здатності переносити глядачів до Іншого Світу, який лежав поза їх свідомістю, підганяючи, однак, це перетворення під запити суспільного життя — навіть суспільного життя середньовікторіанської Англії. Нині ми перебуваємо в щасливому становищі, бо ми можемо витрачати до півмільйона кінських сил на нічне освітлення столиці. І все-таки, незважаючи на таке знецінювання штучного світла, театральне дійство досі зберігає свою стародавню чарівність. Душа маскараду, втілена а балетах, ревю і музичних комедіях, продовжує свій хід. Тисячоватні лампи й параболічні рефлектори випускають промені праприродного світла, а це світло, хоч би чого торкнулося, відкриває праприродний колір і праприродне значення. Навіть найпростіша вистава може виявитися відносно чудовою. З цієї причини Новий Світ, на противагу Старому, отримав назву виробника візіонерського мистецтва, яким компенсує брак справжньої людської драми.

Винахід Анатасіуса Кірхера,— якщо це справді його винахід,— відразу назвали "латерна магіка", "чарівний ліхтар". Назва прижилася, бо й справді найкраще відповідала машині, сировиною для якої служило світло, а кінцевим продуктом було кольорове зображення, що виникало з темряви. Для того, щоб зробити виставу з чарівним ліхтарем ще чарівнішою, послідовники Кірхера розробили цілу низку методів, які дали змогу урухомити й оживити спроектоване зображення. Так було винайдено "хроматропічні" каретки, в яких два розфарбовані скляні диски могли обертатися в протилежних напрямках, створюючи грубу,

але досить правдиву подобу тих вічно змінних тримірних моделей, відомих фактично кожному, кого навідало видіння, спонтанне чи викликане наркотичними речовинами, голодуванням чи стробоскопічною лампою. Потім з'явилися "напливи", нагадуючи глядачеві про метаморфози, які постійно відбуваються в антиподах його буденної свідомості. Для того щоб одна сцена непомітно переходила в іншу, використовували два чарівних ліхтарі, що проектували співпадаючі зображення на екран. Кожен ліхтар мав обтюратор, влаштований так, що світло одного ліхтаря могло поступово згасати, тимчасом як світло другого (попервах цілковито затемненого) поступово яскравішало. Таким чином, картина, спроектована першим ліхтарем, непомітно підмінялася картиною від другого — на радість і подив глядачів. Наступним пристроєм був пересувний чарівний ліхтар, що проектував своє зображення на напівпрозорий екран з другого боку якого сиділи глядачі. Коли ліхтар підкочували близько до екрана, проектоване зображення було дуже малим. Коли відсували — зображення поступово збільшувалося. Автоматичне фокусування робило змінні зображення чіткими й нерозмитими на всіх відстанях. Слово "фантасмагорія" вигадали 1802 року винахідники цього нового виду кінетоскопа.

Усі ці вдосконалення в технології чарівних ліхтарів припали якраз на добу романтизму і, зрозуміло, вплинули на вибір тем тогочасними поетами і художниками та на способи їх розкриття. "Королева Маб", "Повстання Ісламу"[22], сповнені, приміром, "напливів" і "фантасмагорій". Описаним Кітсом картинам і дійовим особам, оздобам та інтер'єрам, змальованим ним світловим ефектам притаманна променистість кольорових зображень на білому простирадлі в темному приміщенні. Образи Сатани й Валтасара, Пекла, Вавилону і Всесвітнього потопу в зображенні Джона Мартіна відверто навіяні діапозитивами чарівного ліхтаря і "живими картинами", театрально освітленими друммондовим вогнем.

XX століття створило еквівалент вистави з чарівним ліхтарем — кольорове кіно. У велетенських, дорогих "виставах" продовжує свою

ходу душа маскараду — часом несучись стрімголов, а часом ступаючи вишукано, з тонким відчуттям націленої на видіння фантазії. Більше того, завдяки розвинутій технології, кольорове документальне кіно виявило себе в руках майстрів чудовою новою формою народного візіонерського мистецтва. Нескінченно збільшені квітки кактуса, в які занурюється глядач наприкінці фільму Діснея "Жива пустеля", узято безпосередньо з Іншого Світу. І, зрештою, які транспортаційні видіння у кращих фільмах про природу — в листі на вітрі, структурі скель і піску, в тінях і смарагдових відблисках трави й очерету, у птахах і комахах, у чотириногих створіннях, що простують своєю дорогою під гілками дерев! Це ті самі чарівні великопланові пейзажі, що захоплювали творців "тисячолисникових" гобеленів, середньовічних художників садових ландшафтів і мисливських сцен. Це збільшені й виокремлені деталі живої природи, з яких художники Далекого Сходу творили свої найпрекрасніші шедеври.

І нарешті — те, що можна назвати "викривленою документалістикою", дивовижна нова форма візіонерського мистецтва, чудово проілюстрована фільмом Френсіса Томпсона "Нью-Йорк, Нью-Йорк". У цій незвичайній і видатній стрічці місто Нью-Йорк постає перед нами, зняте крізь численні призми й віддзеркалене на черпаках ложок, полірованих ковпаках втулок, у сферичних та параболічних дзеркалах. Ми ледь упізнаємо будівлі, людей, вітрини крамниць, таксі, але сприймаємо їх як елементи однієї з тих живих геометричних конструкцій, такою мірою притаманних візіонерському досвіду. Винахід цього нового, кінематографічного, мистецтва, схоже, віщує (дякувати небу!) заміну й близьку загибель нефігуративного живопису. Представники нефігуративізму, як правило, зазначають, що кольорова фотографія звела старомодний портрет і старомодний пейзаж до рівня нісенітниці. Що, природно, абсолютно несправедливо. Кольорова фотографія лише реєструє і зберігає в легко відтворюваній формі сирий матеріал, з яким працюють портретисти й пейзажисти. Використана так, як це зробив містер Томпсон, кольорова фотографія не просто реєструє і зберігає сировину нефігуративного мистецтва; по суті, вона дає готовий продукт. Переглядаючи "Нью-Йорк, Нью-Йорк", я був

уражений тим, що фактично кожен живописний прийом, вигаданий майстрами нефігуративного живопису і відтворений ad nauseam[23] "академістами" і "маньєристами" цієї школи протягом останніх сорока чи трохи більше років, постав живо, яскраво й багатозначно у кадрах стрічки містера Томпсона.

Наша здатність керувати потужним променем світла не лише дала змогу створювати нові форми візіонерського мистецтва, а й наділила одне з найдавніших образотворчих мистецтв, мистецтво скульптури, новою, раніше не притаманною йому візіонерською властивістю. Трохи вище я вказував на магічний ефект від світла прожектора, спрямованого на стародавні пам'ятки чи природні об'єкти. Подібне спостерігаємо, освітлюючи прожекторами кам'яну скульптуру. На одну зі своїх найкращих і найхимерніших живописних ідей Фюслі наштовхнувся, спостерігаючи за статуями на Монте-Кавальйо при світлі заходу сонця чи, радше, при спалаху блискавки уночі. Нині ми володіємо штучними заходами сонця і штучною блискавкою. Ми можемо освітити статуї під будь-яким обраним нами кутом і практично з будь-якою потрібною нам яскравістю. Як наслідок, у скульптурі розкривається нове значення і несподівана краса. Відвідайте Лувр уночі, коли грецькі та єгипетські пам'ятки старовини освітлені прожекторами. Ви зустрінетеся з новими богами, німфами й фараонами, і поки один прожектор гасне, а другий запалюється в іншому куточку простору, ви познайомитеся з цілою родиною незнайомих вам Нік Самофракійських.

Минуле не є чимось раз і назавжди встановленим і незмінним. Його факти по-новому відкриваються кожним новим поколінням, його цінності переоцінюються, його значення переглядаються у контексті сучасних смаків і уподобань. Відштовхуючись від тих самих документів, пам'яток і творів мистецтва, кожна епоха винаходить своє власне середньовіччя, власний Китай, оригінальну й захищену авторськими правами Елладу. Сьогодні, завдяки останнім досягненням технології освітлення, ми можемо піти далі наших попередників. Ми не лише по-новому витлумачуємо найвидатніші твори скульптури, заповідані нам минулим, а й фактично змінюємо їхній зовнішній вигляд. Грецькі

скульптури, якими ми їх знаємо,— освітлені світлом, що його раніше не існувало ні на землі, ні на морі, і сфотографовані як серія великопланових фрагментів під найнесподіванішими кутами,— мало чим схожі на ті грецькі скульптури, які поставали перед мистецтвознавцями й глядачами в погано освітлених галереях і на благочинних гравюрах минулого. Мета класичного художника, хоч би в яку епоху він народився, полягає в тому, щоб упорядкувати хаос досвіду, дати зрозумілу, переконливу картину дійсності, де всі складові ясно видимі й логічно пов'язані, щоб глядач зрозумів (чи, радше, уявив, ніби зрозумів) напевно, що є що. Нас такий ідеал раціонального порядку не приваблює. Відповідно, коли ми стикаємося з творами класичного мистецтва, то використовуємо всі можливі способи, щоб зробити з них щось таке, чим вони не були й чого ніколи не виражали. З твору, сутність якого полягає в єдності задуму, ми витягаємо одну рису, фокусуємо на ній світло прожекторів і, таким чином, вкарбовуємо її, поза будь-яким контекстом, у свідомість глядача. Там, де контур видається нам надто неперервним, відверто дохідливим, ми ламаємо його, змінюючи непроникні тіні на плями сліпучої яскравості. Коли ми фотографуємо скульптуру чи скульптурну групу, то за допомогою камери вириваємо якусь одну частину, яку потім експонуємо в загадковій незалежності від цілого. Шляхом цього ми можемо і найсуворішого класика позбавити класицизму. Піддана світловій обробці і знята досвідченим фотографом скульптура Фідія стає твором готичного експресіонізму, скульптура Праксителя перетворюється на чарівний сюрреалістичний об'єкт, видобутий із найзамуленіших глибин підсвідомості. Можливо, це не вельми доладна історія мистецтва, але, безперечно, дуже цікава.

Додаток IV

Спершу придворний художник герцога своєї рідної Лотарингії, а пізніше лейб-художник короля Франції, Жорж де Латур вважався за життя великим живописцем, яким безумовно, й був. Після сходження на престол Людовика XIV і з розвитком чи, власне, умисним насадженням нового версальського мистецтва, аристократичного за тематикою і прозоро класичного за стилем, слава цієї, колись дуже відомої людини,

закотилася так глибоко, що через пару поколінь його ім'я забули, а збережені твори почали приписувати братам Ле Нен, Гонтхорсту, Сурбарану, Мурільйо і навіть Веласкесу. Вторинне відкриття Латура почалося 1915 року і завершилося, по суті, в 1934-у, коли Лувр організував чарівну виставку "Художники-реалісти". Один із найвидатніших французьких митців, який перебував у забутті протягом трьох століть, повернувся, щоб пред'явити свої права.

Жорж де Латур був одним із тих екстровертних візіонерів, чиє мистецтво точно відбиває певні аспекти зовнішнього світу, але відбиває їх у стані перетворення, так що найдрібніша деталь стає насправді значною, вираженням абсолюту. Більшість його композицій складається з фігур, побачених при світлі єдиної свічки. Одна свічка, як довів Караваджо та іспанці, може сприяти виникненню безмежних театральних ефектів. Однак Латура не цікавили театральні ефекти. В його картинах нема нічого драматичного, патетичного чи гротескного, жодного зображення дії, інтересу до тих емоцій, які люди відчувають у театрі, збуджуючись, а тоді заспокоюючись. Його персонажі, по суті, статичні. Вони нічого не роблять; вони просто присутні, так само як гранітний фараон, бодхісаттва кхмерів чи один із плоскостопих ангелів П'єро делла Франчески. І в усіх випадках єдина свічка використовується для того, щоб підкреслити напружену, але байдужу безособову присутність. Виставляючи звичайні речі в незвичайному світлі, полум'я свічки відкриває живу містерію і непоясниме диво в простому існуванні. В малярстві Латура так мало релігійності, що в багатьох випадках неможливо встановити, чи справді перед нами ілюстрація до Біблії, чи просто вивчення моделі під полум'ям свічки. Чи є "Різдво" різдвом Христовим, а чи просто одним із якихось породжень? Чи зображає картина старого, що спить під поглядом дівчини, справді лише старого? І чи справді навідує св. Петра в ув'язненні ангел-спаситель? Відповісти неможливо. Та хоч живопис Латура цілковито позбавлений релігійності, однак залишається глибоко релігійним у тому розумінні, що розкриває з незрівнянною силою божественну всюдисутність.

Слід додати, що як людина цей великий художник Божественної іманентності, вочевидь, був марнославним, грубим, нестерпно владним і жадібним. Це зайвий доказ того, що не існує цілковитої тотожності між творами художника та його характером.

Додаток V

З близької відстані Вюйяр живописав переважно інтер'єри, але часом також і сади. В деяких композиціях він зумів поєднати чари близькості з магією віддаленості, зобразивши куток кімнати, в якому стоїть чи висить його власний або чийсь іще пейзаж із далекими деревами, пагорбами й небом. Це запрошення встигнути одним поглядом усюди, на телескопічному й мікроскопічному рівнях.

Щодо решти, то мені спадають на думку лише кілька великопланових пейзажів сучасних європейських художників. Це дивовижні "Хащі" Ван Гога в Метрополітен-музеї. Це чарівна "Лощина в Гелмінгемському парку" Констебля в Тейтському музеї. Це погана картина Мілле "Офелія", сповнена, однак, чарівності завдяки лабіринтам літньої рослинності, побаченим із дуже близької відстані поглядом водяного щура. І ще я пригадую картину Делакруа, побачену дуже давно на одній із виставок, складених з приватних колекцій,— кора, листя й квіти якнайбільшим планом. Існують, напевно, й інші твори, проте я або забув їх, або ніколи не бачив. Так чи так, на Заході немає нічого, що могло б зрівнятися з китайськими чи японськими зображеннями природи з близької відстані. Гілка квітучої сливи, вісімнадцять дюймів бамбукового стовбура з листям, синиця і в'юрок, побачені в кущах на відстані простягнутої руки, всі види квітів і листя, птахів, риб і дрібних тварин. Кожне крихітне життя зображене як центр власного всесвіту, як мета, як окрема сутність, заради якої й було с творено цей світ і все, що в ньому є; кожне життя заявляє — по-особливому, по-своєму — про свою незалежність від людського імперіалізму; кожне життя іронічно висміює наші прагнення встановити суто людські правила поведінки в космічній грі; кожне життя безслівно повторює божественну тавтологію: я є те, що я є.

Природа на середній відстані нам знайома — такою мірою, що ми помиляємося, вірячи, ніби знаємо про неї все. Побачена зблизька чи здалеку, під незвичайним кутом, природа видається нам хвилюючо дивною, чарівною у своїй незбагненності. Великопланові пейзажі Китаю та Японії переважно ілюструють думку про те, що сансара і нірвана є нерозривним цілим, що Абсолют проступає в кожному явищі. Ці великі метафізичні, хоч і прагматичні істини були передані натхненими дзеном художниками Далекого Сходу ще й у інший спосіб. Усі предмети на їхніх студіях великого плану зображені в стані незв'язаності, на чистому шматку шовку чи паперу. Ізольовані таким чином, ці минущі явища набувають якості абсолютної "Речі-в-собі". Західні художники використовували цей прийом, малюючи святі постаті й портрети і, часом, віддалені природні об'єкти. "Млин" Рембрандта і "Кипариси" Ван Гога — зразки далекопланових пейзажів, на яких окрему рису зведено до абсолюту за допомогою ізоляції. Магічну силу більшості гравюр, малюнків і картин Гойї можна пояснити тим фактом, що його композиції завжди складаються з кількох силуетів чи навіть єдиного силуета, побаченого на порожньому просторі. Силуетні обриси мають візіонерську властивість справжнього значення, посиленого за допомогою ізоляції і незв'язаності до праприродної сили.

У природі, так само як і в творі мистецтва, ізольованість предмета оточує його досконалістю, наділяє надсимволічним значенням, рівнозначним самому буттю.

Але це дерево — таке одне-єдине,

але це поле, що я розрізнив,

указують на дещо невловиме.

Це "дещо", яке Вордсворт не міг утримати поглядом, було "візіонерським блиском". Таке сяйво, пригадую, і справжнє значення випромінював самотній дуб, якого можна було побачити з вікна потяга,

що йшов між Редінгом і Оксфордом,— він ріс на вершині невеликого пагорба, посеред широкого простору орної землі, вимальовуючись на тлі блідого північного неба.

Ефект ізольованості в поєднанні з близькістю можна вивчити в усій його магічній дивовижності на незвичайній картині японського художника XVII століття, що був відомий також як умілий фехтувальник і послідовник дзену.

Там зображено сірого сорокопуда, який сидить на самому кінчику оголеної гілки, "очікуючи безцільно, але в стані найвищого напруження". Внизу, вгорі і навколо — порожньо. Птах виникає з Порожнечі, з цієї вічної безіменності і безформності, яка, однак, є сутністю різноманітного, конкретного і минущого світу. Той сорокопуд на голій гілці — двоюрідний брат зимового дрозда Гарді. Але якщо вікторіанський дрозд намагається дати нам якийсь урок, то далекосхідний сорокопуд задовольняється лише тим, що існує, перебуваючи цілковито й абсолютно Тут.

Додаток VI

Багато шизофреніків проводять більшу частину життя не на землі, не на небі і, навіть, не в пеклі, а в сірому, похмурому світі фантомів і нереальностей. Що справедливо для душевнохворих, справедливо, меншою мірою, і для окремих нервовохворих, уражених легшою формою розумової недуги. Останнім часом учені відкрили можливість штучно викликати подібний стан примарного буття, застосовуючи невелику кількість однієї з похідних адреналіну. Для живих брама раю, пекла й чистилища відкривається не "великими металевими ключами-близнюками", а наявністю в крові однієї з хімічних складових і відсутністю іншої. Похмурий світ, у якому перебувають шизофреніки й нервовохворі, дуже нагадує світ мертвих, яким його описують давні релігійні традиції. Наче привиди в пеклі чи в гомерівському царстві тіней, ці пошкоджені в розумі люди втрачають зв'язок із життям, мовою і своїми братами. Вони позбавлені життєвої опори й приречені на

непотрібність, самотність і мовчання, що порушується лише безглуздим пищанням і бурмотінням привидів.

Історія есхатологічних ідей знаменує справжній прогрес, який можна означити, вживши теологічні терміни, як перехід від Царства тіней до Раю; у хімічних термінах — як заміну мескаліну й ЛСД на адренолутін; у психологічних термінах — як просування від ступору й відчуття нереальності до почуття натхненної радості у видінні і, зрештою, в містичному досвіді.

Додаток VII

Жеріко був негативним візіонером; хоч його живопис вирізнявся ледь не маніакальною правдою життя, це було життя, магічно видозмінене в його сприйнятті й представлене в гіршому світлі. "Я починаю писати жінку,— одного разу зізнався він,— а завжди виходить лев". Набагато частіше, однак, виходило дещо менш приємне, ніж лев,— скажімо, труп чи демон. Його шедевр, вражаючий "Пліт "Медузи", писався не з живої натури, а з розпаду і гниття — з кількох трупів, наданих студентами-медиками, з виснаженого тіла і жовтого обличчя товариша, що страждав на хворобу печінки. Навіть хвилі, по яких рухається пліт, навіть небесне склепіння мають трупний колір. Наче весь світ перетворився на морг. А далі — його демонічні картини. "Дербі" — явно мчить у пекло на тлі яскравого палахкотіння сліпучої темряви. "Кінь, що злякався блискавки" в Національній галереї — це розкриття в одній зафіксованій миті дивності, зловісної і навіть інфернальної інакшості, захованої в знайомих речах. У Метрополітен-музеї зберігається портрет дитини. І якої дитини! У своєму палаючому вогнем жакеті гарненький малюк постає, за улюбленим виразом Бодлера, "розквітаючим Сатаною"... Ескіз оголеного чоловіка, що зберігається також у Метрополітен-музеї, це вже "розквітаючий Сатана" у зрілому віці.

За свідченням друзів, Жеріко, очевидно, звик бачити навколишній світ як послідовність візіонерських одкровень. Басуючий кінь із ранньої

картини "Офіцер кінних єгерів імператорської гвардії, яка йде в атаку" був побачений художником одного ранку на дорозі в Сент-Клу, у порохнявому сяйві літнього сонця, цей кінь ставав дибки і рвався вперед між розворами омнібуса. Персонажі на "Плоту "Медузи" були виписані до останньої деталі, один за одним, на чистому полотні. Не існувало ані начерку цілої композиції, ні послідовної побудови загальної гами тонів і відтінків. Кожне окреме зображення — тіла, що розкладається, хворого в страшному розвиткові гепатиту — цілковито відповідало тому, що побачив художник і майстерно втілив. Завдяки геніальному дарові, кожне наступне одкровення пророчо прикладалося до гармонійної композиції, яка існувала, коли перше із жахних видінь було перенесено на полотно, лише в уяві художника.

Додаток VIII

У своєму романі "Сартор Резартус" Карлайл зафіксував те, що його психосоматичний біограф Джеймс Холлідей називає в "Панові Карлайлі, моєму пацієнті" "дивовижним описом психопатологічного стану розуму, переважно депресивного, але почасти — шизофренічного".

"Чоловіки й жінки навколо,— писав Карлайл,— навіть якщо й розмовляли зі мною, лишалися лише фігурами; практично я давно забув, що вони живі, а не просто автомати. Дружба уявлялася неправдоподібною традицією. На багатолюдних вулицях, посеред натовпу я блукав самотній і лютий (тільки тому не проковтнув своє серце, що воно було моїм, а не чужим), мов тигр у джунглях... Увесь Світ видавався мені позбавленим Життя, Мети, Волі й навіть Ненависті; це була велетенська до безмежжя, позбавлена ознак життя парова машина, яка оберталася з мертвою байдужістю, щоб зітерти мене на порох... Я не плекав надії, але й не відчував якогось певного страху ні перед людиною, ні перед Дияволом. І все-таки, як не дивно, жив у постійному, неясному, виснажливому жаху, тремтячи, виявляючи малодушність і передчуваючи бозна-що; здавалося, ніби всі речі угорі на небесах і внизу на Землі ввіп'ються в мене; ніби Небо й Земля — безжальні щелепи кровожерного Монстра, які ось-ось мене

проковтнуть". Рені й "шанувальник героїв"[24], безперечно, описують один і той самий досвід. Обом відкрилася нескінченність, чи то у формі "Системи", чи у формі "безмежної парової машини". Для обох, знову-таки, все сповнено значення, однак значення негативного, так що кожна подія уявляється цілковито безглуздою, кожен предмет — абсолютно нереальним, кожна самозвана людська істота — механічною лялькою, що гротескно передає через рух працю, гру, кохання, ненависть, міркування, красномовство, героїзм, святість, будь-що — ро́боти відрізняються лише різноманітністю функцій.

Примітки

1

Діеталаміду лізергінової кислоти (ЛСД-25).— Прим. перекладача.

2

Див. Додаток II. — Прим. автора.

3

Міларепа (1040—1123) — тибетський поет-містик. — Прим. перекладача.

4

Гершель, Вільям (1738—1822) — відомий англійський астроном німецького походження. Йому належить відкриття планети Уран.

5

Згідно з післягомерівською традицією, Кирка (Цирцея) подарувала безсмертя Пенелопі і Телегон) (синові Одіссея та Кирки, що випадково вбив батька) і перенесла їх на острови блаженних.— Прим. перекладача.

6

Біблія. Книга пророка Єзекиїла. 28. 13—14

7

Скляна гора (нім.).— Прим. перекладача.

8

Новий Завіт. Одкровення. 15.2.

9

Див. Додаток III.— Прим. автора.

10

Coomaraswamy A. K. The Transformation of Nature in Art, p. 40.

11

Див. Додаток V.— Прим. автора.

12

Journal d'une Schizophrené, by M. A. Séchehaye. Paris, 1950.— Прим. автора.

13

Див. Додаток VI,— Прим. автора.

14

Див. Додаток VII.— Прим. автора.

15

Див. Додаток VIII.— Прим. автора.

16

Легка форма епілепсії (фр.).

17

У цьому випадку (лат.).

18

Див. The Biology of Human Starvation ("Біологія людського голодування"), by A. KEYS (University of Minnesota Press, 1950); а також останні (1955) повідомлення про дослідження ролі недостачі вітамінів у хворобах мозку, яке провів доктор Джордж Патсон та його колеги в Південній Каліфорнії. — Прим. автора.

19

Не послідовно (лат.). — Прим. перекладача.

20

Лем, Чарлз (1775—1834) — англійський письменник. — Прим. перекладача.

21

Живі картини (франц.). — Прим. перекладача.

22

Назви поем П.-Б. Шеллі.

23

До нудоти (лат.). — Прим. перекладача.

24

Тобто Карлайл (Карлейл), Томас (1795— 1881) — англійський філософ, історик, публіцист. Висунув теорію про те, що рушійною силою історії виступають воля, ідея і прагнення "героїв", "вождів".— Прим. перекладача.

Олександр Буценко, 1994, переклад українською мовою