

Альтернативы трансцендентного опыта в европейской художественной культуре

Представлен поиск альтернатив – внесакральной трансцендентности – в творческой практике и жизненных стратегиях представителей европейского романтизма, декаданса и артистической богемы XIX – первой половины XX в. Были проанализированы основные знаково-символические тексты Т. де Квинси, Ш. Бодлера и О. Хаксли, в которых концептуально и идеологически произошла легитимация практик применения психотропных средств. Указаны грани этической, экзистенциальной, художественно-эстетической оценки этих практик в среде европейской богемы рубежа XIX–XX в. Наиболее подробно исследована попытка рационально-эмпирического осмысления воздействия психотропных веществ, не сводимого к медицинским и психологическим аспектам, в эссе О. Хаксли «Двери восприятия». Показано, каким образом эксперимент Хаксли ставит под сомнение истинность и тотальность доминирующего сегодня концепта реальности и способов ее постижения. Отмечается значительное влияние «Дверей восприятия» на мировую культуру второй половины XX в.

Ключевые слова: художественные практики, декаданс, артистизм, литературная богема, современная культура, концепт реальности, антропологические модусы

Evgenii G. Sokolov

Alternatives to transcendental experience in art culture of Europe

The alternatives to the off-sacred transcendency in the creative practice and life forming strategies immanent to the representatives of European romanticism, decadance and art bohemia in the 19th century and first half of the 20th century are shown. The major symbolic texts by T. de Quincey, Charles Baudelaire and Aldous Huxley were analyzed which ideologically legitimized the concept of the use of the psychotropic drugs. The author also defines the borders of ethical, existential, artistic and aesthetical evaluation of these practices among European bohemia on the transition from the 19th to the 20th century. The attempt of Aldous Huxley to rationally and empirically comprehend with the effect, produced by psychotropic drugs, beyond medicinal and psychological aspects, as described in his book «The Doors of Perception», was most scrupulously examined. The article demonstrates how the Huxley's experiment is questioning the verity and totality of the currently dominating concept of reality and the methods of its perception. The author also pointed out the great impact of «The Doors of Perception» on the global culture of the second half of the 20th century.

Keywords: art practices, decadence, artistry, literary bohemia, modern culture, concept of reality, anthropological modes
DOI 10.30725/2619-0303-2018-4-82-91

Роза как роза как роза
Гертруда Стайн [1]

В 1714 г. была опубликована сатирическая поэма английского философа, писателя и экономиста Б. де Мандевила «Басня о пчелах, или Частные пороки – общественные выгоды». И хотя решением суда графства Мидлсек в 1723 г. она была признана вредной и не рекомендовалась к чтению, тем не менее на популярность памфлета среди самых широких слоев английского, и не только, общества это не повлияло: книга на протяжении XVIII в. многократно переиздавалась и была переведена практически на все европейские языки. Не будем останавливаться на основных теоретических положениях и идеологических установках апологии раннего капитализма: об этом достаточно сказано по разным поводам и в разных обстоятельствах. Да и сами по себе достаточно наивные, вполне соответствующие месту, времени и жанру (басня-аллегория-сатира с неизменным риторическим

наставлением), «теоретические» мысли автора, устарели уже к началу следующего века и перестали вызывать интерес. Пафосное утверждение, что людские пороки являются движущей силой развития и совершенствования человека и человеческого общества, а потому весьма полезны и выгодны с точки зрения общественного устройства, могут вызвать лишь снисходительную улыбку. Однако нам этот текст будет интересен в другом отношении: как пусть аллегорическое и свободно излагаемое, но все же исчерпывающее перечисление значимых – как частных, так и общественных, – пороков, как они представлялись в общественном сознании в XVIII в. Это: социальное неравенство (одни в поле лица трудились, но из нищеты не вылезали, другие же, напротив, ничего не делали, но жили припеваючи), «плуты, хапуги, сутенеры, гадалки, шарлатаны, воры» определяли челове-

ческую сущность и общую атмосферу сообщества; погрязшее во взятках судопроизводство, врачи наживались на больных, ничуть не заботясь об их выздоровлении; мошенничество и обман; зависть и тщеславие; духовные водители (жрецы) забыли о Боге и Душе, но были одержимы Мамонной, власть не заботилась о народе, но только его грабила; прелюбодеяние, обжорство, праздность. Короче, «пороком улей был снедаем, / но в целом он являлся раем... такой здесь был граждански строй... Дружила нравственность с пороком... Здесь жадность, будучи истоком всех зол, губительным пороком, себя связала с мотовством – сим благороднейшим грехом» [2, с. 55]. Но нигде нет даже намека на наркомана или наркотики. Эти позиции в самосознании культуры и английской, и европейской на ту эпоху отсутствовали.

Разумеется, правомерно сказать, что автор не задавался целью провести доскональный обзор общества того времени, да и жанр изложения совсем не требовал научной скрупулезности и досконального всестороннего знания предмета. Однако как раз сам избранный для изложения жанр и говорит сам за себя: в художественном артефакте фиксируются лишь действительно значимые факты-установки, те, что циркулируют в общественном сознании, и именно в том качестве, в каком они в нем, общественном сознании, присутствуют. Впрочем, можно обратиться и к вполне научно-историческим, основанным на источнике эпохи свидетельствам для подтверждения сказанного.

В своих классических работах «История безумия» и «Надзирать и наказывать», «Рождение клиники» М. Фуко, почти наш современник, прекрасно владеющий и историческими фактами, и навыком научного обоснования своих выводов, дает нам, наряду с магистральными темами и сюжетами (как сформировался современный концепт аномальности в первой работе, и как складывалась современная пенитенциарная система), исчерпывающую панораму европейского общественного культурного пространства XVIII в. В разряд аномальных (либо с точки зрения психо-соматики, либо с точки зрения нормативного, правильного и законного функционирования всего сообщества), т. е. не соответствующих представлениям эпохи о должном, естественном, истинном и справедливом, попадают очень многие персонажи и явления, некоторые из которых, хотя в последующем и были реабилитированы, но тем не менее все равно продолжают «незримо присутствовать» и влиять на формирование отношения к той или иной группе социально-антропологической девиации как на индивидуальном, так и на общественном уровнях. Это извечные и неизменные убийцы, воры, лжецы (лжесвидетели) и обманщики, развратники и растлители-насилтники (прелюбодеи),

мздоимцы, пьяницы и обжоры и характерные лишь для эпохи – либертены, растратчики, тунеядцы, сутенеры и проститутки, казнокрады, карточные шулера, спекулянты, а также имеющие те или иные физические или психические отклонения. Разумеется, здесь мы не найдем ни наркомана, ни наркоторговца-дилера. Оба эти персонажа отсутствуют как в пространстве психосоматической патологии, так в реестре асоциальных явлений. Никакой фиксации в художественных практиках XVIII в. это не получило.

Наркотики в европейскую культуру и европейского самосознание вошли в эпоху Романтизма, позднего Романтизма, когда основные идеологемы и концептуальные предуставки уже были артикулированы, философы утверждены и многократно реализованы в конкретных произведениях искусства. В Великобритании в 1821 г. в «The London Magazine» впервые была опубликована «Исповедь англичанина, употребляющего опиум», вначале анонимно, в последующем, при переиздании отдельной книгой, на обложке появилось имя автора – Т. де Квинси. Хотя «Исповедь» и вызвала положительные отклики – автора хвалили за изящество стиля, подчеркивали красоту фраз, неизменно отмечали выразительность описания снов и галлюцинаций – тем не менее популярности и известности среди широкой публики автор не снискал в тот момент.

Гораздо большее впечатление на современников произвела другая, не менее известная работа де Квинси «Убийство как одно из изящных искусств» (1827 г. – первая часть, 1839 г. – вторая, 1856 г. – постскрипtum) благодаря своей откровенно эпатажной тематике. «Исповедь» же осталась для современников практически незаметной и в полной мере была оценена и востребована начиная с середины XIX в., когда иные, неромантические, концептуально-идеологические установки стали доминировать в культурной и художественной жизни Европы. С того времени вплоть до наших дней книга Т. де Квинси может считаться знаковой, определяющей и формирующей «аксиологическое ядро» большинства, если не всех, возможных медитаций по этому поводу, а также очертившей горизонты манипуляционных и интерпретационных стратегий как в сфере чистого спекулятивного умозрения, так и в области непосредственного, широкого и публичного, «потребления».

Этот текст, по сути дела, провел «операционно-смысловую разметку» наркологического пространства культуры, посредством которого и через которое и по сей день данное явление (факт, феномен, структура, род данности) входит в реестр значимых артефактов и присутствует наряду с другими. Поэтому стоит вспомнить некоторые утверждения английского писателя и мыслителя. Прежде всего,

сам «предмет» – опиум. Вещь – неэкзотическая, незаморская, но достаточно хорошо известная в европейской медицинской практике и до начала XIX в. Однако ранее этот препарат не выходил за пределы врачебного, исключительного утилитарно-инструментального, пространства. Здесь же, в «Исповеди» опиум вторгается в сферу художественную, выступая главным «персонажем», провоцирующим и направляющим все повествование. Вся интрига завязывается вокруг него. «Характер» и аксиологическая модальность (спектр положительного – достоинства и отрицательного – изъянов) главного персонажа – опиума – определяется в первую очередь статусом и дискурсивным статусом самого текста (безапелляционная и безоговорочная позитивность искусства как такового, утвержденная предыдущими эпохами, даже – согласно романтической идеологии – приоритетная и исключительная среди других культурных практик), ну а во вторую – выразительностью/притягательностью представления (художественными достоинствами). Как уже говорилось выше, современники на эту сторону сразу же и обратили внимания. Так вот, опиум – несомненно «положительный герой» с обеих точек зрения: его «открывает»/презентирует (т. е. он обретается в культуре) Художник-Творец-Гений, который «по понятию» сопричастен Высшему Благу, ну а само явление – эффектно обставлено патетическими-сопроводительными возгласами в той же мере, как и нарративно-дидактической (очень отрывочной и схематичной) последовательностью.

Довольно безрадостная жизнь среднего, при этом весьма образованного и не лишённого поэтического чутья, англичанина в начале XIX в., включающая весь набор опознавательных «зарубок повседневности»/детерминативов реальности (как они маркируются в образной риторике художественного пространства эпохи) – Оксфорд, скитания, Лондон, Британский музей, смерть отца, опекуны, ростовщики, лорды, «мачеха с каменным сердцем», промозглая погода, нищета, лондонские трущобы, рента, наследство, телесные недуги, врач, и, наконец, «зимний вечер». И... обретение: «Радости опиума». Гимн и поэма: «о Боже! – какой переворот! Какой взлет души из самых глубин! Какой апокалипсис моего внутреннего мира! Избавление от боли казалось мне теперь пустяком; этот отрицательный эффект был поглощен грандиозностью открывшегося передо мною положительного эффекта – бездной божественного наслаждения. То была панацея, от всех человеческих невзгод, то был внезапно обретенный мною секрет счастья» [3, с. 98]. Затем опровержение оппонентов, противников опиума: «Прежде всего несколько слов относительно воздействия опиума на организм; по поводу всех сообщений об опиуме, которые ис-

ходят как от путешественников в Турцию... так и от профессоров медицины, пишущих *ex cathedra*, – могу решительно ответить им одним критическим суждением: ложь, ложь и еще раз ложь!» [3, с. 99]. Сравнение с алкоголем: «... чистый опиум не способен подействовать на организм так, как действует алкоголь... Главное же различие заключается в том, что вино расстраивает умственные способности, тогда как опиум (если принимать его правильно), напротив, вносит в них изысканный порядок, законсообразность и гармонию. Вино лишает человека самообладания, опиум его сильно укрепляет. Вино повреждает и замутняет рассудок...; опиум, напротив, сообщает ясность и равновесие всем человеческим способностям... что же касается нравственных чувств и характера в целом, то здесь опиум проявляет себя как средство, дарующее особое жизненное тепло... человек пьяный... впадает (и сам чувствует это) в состояние, при котором побеждают чисто человеческие, а порой – слишком часто – животные черты его натуры; тогда как опиофаг... чувствует, что божественное начало в его душе преобладает» [3, с. 101]. Преимущества наркотика перед алкоголем – более, чем очевидны. Справедливости ради Т. де Квинси упоминает и о «горестях опиума». Но они гораздо менее убедительны и сводятся по сути дела к тому, что «его (наркомана опиофага. – Е. С.) представление о возможном бесконечно далеко от действительной способности не только исполнять задуманное, но даже предпринимать к тому попытки» [3, с. 114].

Заканчивается же книга описанием тех сладостных видений и непередаваемо-восхитительных изменений, которые случаются в состоянии опиумного транса. Деформируется восприятие пространства и времени, чувства обостряются, события настоящего мешаются с воспоминаниями и впечатлениями прошлого, реальность причудливо сочетается с фантомами и призраками, во много раз возрастает интенсивность переживаемого. Иными словами: привычная система координат, по которым ориентируется повседневная жизнь, ломается, уступая места иным разметкам. Среди же знаменательных и, как явствует из текста, наиболее часто повторяющихся «наполнений», упоминаются следующие. Это, в первую очередь, события детства, когда наивность, чистота и непосредственность восприятия еще утрачены и не вытеснены несчастьями и горестями, а мир предстает перед тобой добрым, теплым и нежным, таким, каким он был до изгнания из Рая. Следующая группа видений – образы, пришедшие из произведений искусства («Римские древности» Пиранези в частности) и описаний Великих исторических событий (Тит Ливий и его «История Рима от основания города», и героический возглас *Consul Romanus*). И третья – заморские страны (Китай, Индия, Древний Египет).

Символика каждой из групп более чем очевидна: детство – чистота «первого утра мира»; искусство и История – плен красоты и патетика героизма; заморские страны – притягательность экзотики, завораживающая и одновременно пугающая.

Общая цель, которую преследовал автор, проговаривается Т. де Квинси в самом конце, в одном из послесловий: «Книга эта имела целью показать, хотя бы отчасти, скрытые возможности, свойственные человеческим сновидением» [3, с. 144]. Но кроме заявленного, попутно проговорилось и еще несколько моментов, на которые стоит указать. Прежде всего, это вхождение и освоение горизонтов внесакральной, т. е. никак не связанной с религиозностью, трансцендентности. В принципе, это – не новость для романтической идеологии: открытие данного измерения, доказательство его реальности, поиск свидетельств его вторжения в повседневность, а также его досягаемость – все это так или иначе концептуально фундировало многочисленные рассуждения о сущности искусства, художественной реальности, Гении-Творце, эстетическом отношении к миру и пр., чрезвычайно популярные в ту эпоху. Художественная трансцендентность, безусловно, вытесняла внехудожественную (сакральную) и обретала статус антропоморфной константы. Однако важнейшим моментом этакого концепта трансцендентности выступала ее эзотеричность: она не могла просто так обнаружиться и вдруг появиться на «филистерской ярмарке», но добывалась титаническими усилиями Гения, «избранника», либо, как вариант, благодаря внешним экстраординарным обстоятельствам просачивалась через брешь, образованную «громом и молниями». Иначе говоря, она, это трансцендентность, не могла появиться по первому же желанию и услужить-развлечь прихоть всякого. Встреча с ней требовала усилий, и немалых. В случае же с опиумом все обстояло совсем по-другому: любой и в любой же момент мог ею насладиться, не прилагая к тому никакого труда и не обладая никакими выдающимися способностями. Причем эффект – всегда гарантирован. Думается, что именно по этой причине текст Т. де Квинси не стал культовым в 20-х гг. XIX в. и оказался необычайно востребованным в середине, когда концепт Гения-Творца-Избранника уже порядком поизносился.

Первое появление наркотиков в европейской культуре, как было продемонстрировано, было обставлено при помощи весьма привлекательных (для той эпохи) аргументов, способных не только привлечь внимание, но и заворожить, загипнотизировать, заинтересовать и, в итоге, испробовать. Впрочем, экономически-политический контекст также имел место, хотя он и был не столь однозначно положительный: знаменитые опиумные войны 1840–1842 и 1856–1860 гг. между Китаем и Велико-

британией, катастрофическое распространение наркомании в середине века среди низов английского общества, предпочитавших алкоголю более дешевые и несомненно более эффективные опиумные таблетки. Последнее вызвало бурные дебаты относительно целесообразности введения запрета на распространение и употребление опиума, проходившие в различных коридорах и кабинетах английского Парламента вплоть до начала Первой мировой войны, но так и не разрешивших главный вопрос: так с великим злом или с великим благом столкнулось цивилизованное человечество. Между тем ответ уже был дан художниками, которые в гораздо большей степени определяли атмосферу и предпочтения европейского культурного сознания в середине XIX – начале XX в., нежели лорды и министры.

Следующая знаменательная точка в формировании привлекательного «имиджа» наркотиков – Франция, декаданс-модерн-символизм. То, что Франция с середины позапрошлого и до начала прошлого века являлась авангардом художественной эволюции как таковой, а все последующие «измы» так или иначе восходят к тем кардинальным концептуальным сдвигам, которые и были артикулированы, и с успехом реализованы на практике, – общеизвестно. До сегодняшнего дня в сознании просвещенного обывателя Париж остается центром Искусства, хотя это уже давно не так.

В начале 1840-х гг. в Париже по инициативе психиатра Ж. Ж. Моро де Тура был открыт литературно-художественный салон «Клуб гашишистов» (Le Club des Hashischins). Проходившие там до 1849 г. регулярные встречи обставлялись таким образом, чтобы создать у широкой парижской публики, падкой на сенсации, впечатление, что это – некое «эзотерическое сообщество», доступ в которое мог получить лишь избранник, каковым в первую очередь почитался художник. Члены клуба собирались в роскошной, изысканно обставленной гостиной отеля Лозен на острове Сен-Луи в самом центре Парижа. Пришедшие переодевались в арабские или индийские одежды, пили крепкий кофе, вели беседы о «великом искусстве» и «великих посвященных», желающие могли принимать так называемый «давамекс» (смесь гашиша с опиумом), проводились опыты по воздействию наркотика на психику и поведение. Среди посетителей – для того времени уже живые классики О. де Бальзак, В. Гюго, А. Дюма-ст., в произведениях которых были описаны личные впечатления. Но настоящую славу салону-клубу принесли литераторы следующего поколения: завсегдадатами были Т. Готье, издавший в 1847 г. новеллу «Клуб гашишистов» и Ш. Бодлер, время от времени приходили П. Верлен и А. Рембо.

Т. Готье, хотя и признанный классик французской литературы, достоинства которого и вклад

невозможно оспорить, но все же – верный последователь «романтического канона» со всем уже достаточно устоявшимся набором средств выражения и построения (форма, жанр, стиль, герои, мотивы, движущие силы, система аргументации и пр.). Да и новелла «Клуб гашишистов» – не самое ценное из его наследия. Нерваль с его многомотивной, многообразной и многовариантной интонацией «отречения от земной реальности», его эротизм, причудливо-страшноватая фантастика, культ искусства для искусства «галантной богемы», мистическое искание образа совершенной женщины, миссионерские посещения стран Востока и Германии, несомненно во многом очертили горизонты художественных догматик эпохи декаданса-символизма и вполне могут быть, если задаться целью, интерпретированы и идентифицированы как фиксации тех впечатлений, что испытал автор в состоянии наркотического опьянения, чему сохранилось немало свидетельств. Однако художественное произведение – это художественное произведение, и сколь бы ни был велик искус вывести его из «фактов личной жизни» художника и объяснить «реальными обстоятельствами» – будет все же не слишком корректным. Кроме того, по формально-конститутивному и стилистическому Нерваль все же в большей степени относится к (очень) позднему, в котором образные экстрем-маркеры и привилегированные мотивы присутствуют в очень большой концентрации, романтизму. Ш. Бодлер, напротив, хоть и современник вышеназванных, но художник и идеолог совсем другого мироощущения в той же мере, как и отношения к творческому акту.

Ш. Бодлер – фигура культовая во всех смыслах. И для современников, в полной мере отдающих себе отчет, на что посягнул и какую революцию в области «поэтического языка» (т. е. и поэтического, художественного как такового, и его выражающего, фиксирующего и презентующего, что, впрочем, неотделимо друг от друга) он совершил, и для последующих поколений художников. И это касается не только литературы (литературного языка, собственно поэзии), но экзистенциальных установок в не меньшей степени, нежели пределов человеческой данности. Наследие его очень невелико и прекрасно со всех сторон изучено. Остановлюсь на одном аспекте, непосредственно касающийся темы нашей статьи, который может считаться не вполне «политкорректным» с точки зрения культурной конъюнктуры нашего времени. А именно: наркотики и наркомания. То, что Ш. Бодлер употреблял наркотики, хотя и не злоупотреблял, – общеизвестный факт. И практически во всех исследованиях, посвященных «Цветам зла», это не обходит вниманием, справедливо указывая на то, что многие образно-стилистические харак-

теристики «Цветов» вполне объясняются, хотя и не исчерпываются им только, личным наркоманским опытом поэта. Однако напрямую он затрагивает эту проблематику в своих трех довольно пространных статьях-эссе, изданных отдельной книгой в 1860 г. под названием «Искусственный рай», где он и описывает собственные впечатления-ощущения, пережитые во время приема наркотиков, и исследует данный феномен, т. е. наркотик, с этической, экзистенциальной, художественно-эстетической, социальной, практически-прагматической и даже отчасти с онтологической сторон.

Одна из статей книги «Искусственный Рай» – «Опиоман» – является свободным пересказом, прерываемым собственными, иногда пространными, комментариями и рассуждениями по поводу изложенного, «Исповеди» Т. де Квинси. Ранее французская публика имела возможность познакомиться с текстом англичанина лишь в версии А. де Мюссе 1828 г. «Пожиратель опиума» (*Un rêve, L'Anglais mangeur d'opium*), который не просто перевел роман, но, как ему казалось, его «улучшил», изменив ряд сюжетных линий. Две другие – посвящены психоделическому и галлюцинозорным свойствам каннабиноидов, природных веществ, на основе которых производится гашиш и марихуана.

В эссе «Вино и гашиш, как средства для расширения человеческой личности» Ш. Бодлер пишет о том, какой эффект вызывает вино/гашиш. Пальму первенства, в отличие от Т. де Квинси, который в своей книге также проводил сравнительный анализ обоих «препаратов» и отдавал безусловное предпочтение наркотику, французский поэт отдает вину, ибо «ничто не может сравниться с радостью человека, который пьет. Разве только радость самого вина, когда его пьют... Вино делает добрым, общительным; гашиш влечет к уединению. Вино, так сказать, трудолюбиво; гашиш, по существу, лентяй... вино предназначено для народа, который работает и достоин его пить. Гашиш же принадлежит к разряду одиноких наслаждений; он создан для презренных бездельников. Вино полезно, плодотворно. Гашиш бесполезен и опасен» [4, с. 170]. Принципиальными недостатками гашиша для Ш. Бодлера, также как и для романтиков, были два момента: потеря суверенности человеческой воли («Бальзак, несомненно, думал, что нет для человека большего стыда, более жгучего страдания, чем отречение от своей воли... идея произвольного мышления возмущала его» [4, с. 54], так же как и самого автора), т. е. отречение и утрата собственного эго-Творца; и – обыденность и демократизм («Велика тайна счастья, о которой в течение столетий веков спорили философы, теперь несомненно найдена! Да, счастье можно теперь купить за один пенни и унести с собой в кармане жилета. Экстаз можно закупорить в бутылку, душевный мир – переслать по почте!» [4, с. 54].

Однако в третьей статье – «Поэма гашиша» – наркотик предстает совсем в ином, лучезарном, облике. Прежде всего потому, что он, так же как и все «преступные эксцессы», является пусть и извращенным, но симптомом влечения к Бесконечному. «Среди веществ, способных создать то, что я называю Искусственным Идеалом... Наиболее действенным являются гашиш и опиум» [4, с. 11]. При этом гашиш, в зависимости от «темперамента и нервной организации субъекта», приводит к разным эффектам: «иногда... к безумной и неудержимой веселости, иногда – к ощущению радости и полноты жизни, иногда к тревожному сну, прерываемому сновидениями» [4, с. 14]. Весь период опьянения по сути дела является индивидуальной непрерывной грезой. При этом «пребывая в бездействии, человек искусственным путем вводит сверхъестественное в свою жизнь и свое мышление» [4, с. 17]. Изменяется пространство и время, границы человеческой самости исчезают и он буквально растворяется в Бесконечности Мира: он, человек, становится Всем, каждым предметом, пребывает во Всем, ну а Все – в нем. Иначе говоря – сливается со Вселенной, утрачивает себя самого, уже не скользит «в направлении естественных склонностей». Без всякого преувеличения можно сказать, что в такие моменты он, человек, становится Богом. Немало страниц уделено «нравственному воздействию гашиша». Непокоримая уверенность, что ты стал Богом, безусловна, греховна, а потому и незтична. Тем не менее, как и в случае с Творцом-Художником, мы в такие моменты вторгаемся в пространство, свободное от каких-либо моральных обязательств и неподсудное этическим канонам, ибо вступаем туда, где безраздельно властвует Идея красоты, опьяненная «удивительной способностью понимать бессмертный мировой ритм» [4, с. 45]. При этом исполняются «все времена и сроки», а «желаемое приобретает характер осуществившегося» [4, с. 46], всякий человек становится жрецом Прекрасного, а могущество нравственный Красоты становится тотальным, вбирая в себя, нейтрализуя и оправдывая всякую греховность. Горечь, страдания, муки и боль преобразуются в наслаждение: «Угрызения, составляющие своеобразную приправу к удовольствию, вскоре совершенно поглощаются блаженным созерцанием угрызений» [4, с. 48], а «полнота переживаний внушает безграничную гордость... Теперь ты имеешь право смотреть на себя, как на высшего из людей... Ты – царь!» [4, с. 39]. И, в итоге: «Я – Бог!» И отвечая на ироничное замечание скептиков, обывательски пожимающих плечами на откровения наркоманов-гашишистов (так же как и современных Бодлеру немецких мистиков) – «Я бог, но только плохо пообедавший», утверждает: «Возможно, что я плохо пообедал, но я – Бог!» [4, с. 52].

И еще на два момента следует обратить внимание. Подобные переживания полноты бытия, вселенского умиротворения и божественной экзальтации – удел не всех, ибо гашиш в посредственном и примитивном человеке пробуждает лишь такое же, большинство – «стадо человекообразных корчит гримасы наслаждений, испускает рев под влиянием ядовитого зелья» [4, с. 58], но – Избранников: «Мы, поэты и философы... мы создали для себя сад Истинной Красоты... Мы сотворили то единственное чудо, которое ниспослано нам сами Богом!» [4, с. 58] И де Квинси, и Бодлер, и все, размышляющие над наркотиками в последующем, отмечали, оценивая, правда, это по-разному, что «гашиш... делает личность бесполезной для общества, а общество – лишним для нее» [4, с. 55].

Сказанного вполне достаточно, чтобы понять, как «Искусственный Рай» способствовал утверждению, как сегодня выразились бы, «созданию позитивного образа наркотиков и наркоманов» в европейской культуре. Это и место откуда прозвучал голос «певца» (Европа, Франция, Париж второй половины XIX в.), и время оглашение (декаданс-символизм-модерн), и фигура произносящего/способ выражения – дисциплинарный «дискурс» (поэт, художник, Творец, владеющий Высшей Истиной, поэма) и, наконец, суть и смысл сказанного (идеологемы-тезисы).

Вообще, о том, что наркотики были значимы в художественной жизни конца XIX – начала XX в., отечественной в том числе, и неразрывно связаны с различными практиками искусства, специально говорить не стоит: это прекрасно известно любому, хотя, ввиду «деликатности» и «политнекорректности», специального и отдельного разговора на эту тему не заводится. А если и о сем «прискорбном прецеденте», когда утаить его абсолютно невозможно, но – то вскользь и с извинительными оговорками. Но то, мимо чего пройти абсолютно невозможно, – это абсент: культовый напиток парижской богемы той эпохи. По крайней мере две картины – «Любительница абсента» П. Пикассо и «Абсент» Э. Дега – известные, уверен, каждому «образованному человеку» и неизменно популярные, – вполне могут служить иконически-символическим маркером эпохи.

Абсент, потребление абсента, присутствует в романах и пьесах (А. де Мюссе, братьев Гонкур, В. Де Лиль-Адана, А. Жарри, Ж. К. Гоисмана, С. Мозма, О. Уальда), о нем слагают целые «поэмы» (Г. Кан, Ж. Пеладэн, Р. Кено, Ж. Бодлер, П. Верлен, А. Рембо). Ему даже дали ласковое прозвище – «Зеленоглазая муза». Абсент – неизменный аксессуар повседневной жизни. И не только артистов, писателей, художников и «к ним примкнувших», но и – низов («Абсент... и „пошел в массы“, но к концу века богема тоже продолжала его пить, ее

не останавливала народная конкуренция» [5, с. 87]). Кроме очевидных изменений в человеке, его действиях и поступках, его восприятии действительности, способах и формах самовыражения, которые происходили после приема напитка, абсент – это важнее всего – это закрепившаяся и постоянно воспроизводившаяся при каждом приеме, ритуализированная модель поведения/устоявшаяся форма структурирования повседневности, равно как и ментально-психологический, социально рекламируемый в контексте эпохи сценарий, однозначно апеллирующая уже не к элитарному аристократизму-избранничеству, который невозможно ни осудить, ни оспорить, тем более ниспровергнуть, ибо утвержден высшими инстанциями (Историей, Богом, Порядком), но по сути дела, к вполне демократичному и общедоступному, хотя и имеющему некий привкус особости и неординарности («не как все»), артистизму. К богеме ведь принадлежали, как показал А. Мюрге («Сцены из жизни богемы», 1847), определивший данное сословие в его основных обликах и ликах не только, даже не столько, гении-художники, но и обыкновенные, безграмотные и невежественные (но такие миленькие и верные) прачки, белошвейки, горничные, продавщицы, гардеробщицы, цветочницы и пр. Таким образом, абсент – это стиль эпохи, магия и обаяние которой не утратились и спустя столетие.

Победоносное восхождение наркотиков к вершинам славы и величия было прервано Первой мировой войной, когда в повестку дня сознания европейской культуры ворвались иные темы и сюжеты. Разумеется, сами наркотические препараты и их употребление никуда не делись, они так же как и раньше присутствовали, но интерес к ним был прикладной и в большей степени касался их использования в медицинской и психологической практиках. Исследовательский интерес к ним проявляли специалисты-естественники. Художники, писатели, идеологи и ученые-гуманитарии, если и вспоминали, то по «старой памяти» о том, что либо целенаправленно изживалось-изгонялось (СССР, симптомы деградации и упадничества лишённые всякого обаяния и привлекательности), либо заслонялось более насущным – выживанием в лихолетные времена смут, войн и разрухи, когда думать о чем-либо, кроме как о спасении своей жизни, не было ни желания, ни возможности (Европа). Ни наркотики, ни наркомания, как сегодня выражаются, не были проблемой для Европы и мира на протяжении почти что полувека, о них почти что не вспоминали (разве что в узкоспециальных кругах), а потому никакого аксиологического, концептуального «прибавления» не произошло. Отношение к ним (если оно вообще как-то артикулировалось) в первую очередь основывалось на общем отношении к эпохе модерн. Поэтому

дальнейшая культурная проработка тематики началась с того места, где под влиянием исторических обстоятельств возникла пауза. И, что важнее всего, с той же интонацией, которая, напомним, была предельно благожелательной, ободряющей и внимательной, а потому и для новых культурно-исторических обстоятельств позитивной a priori.

В 1954 г. были впервые изданы под одной обложкой два эссе О. Хаксли, в которую вошли «Двери восприятия», давшее название книге и написанное двумя годами ранее, и «Рай и Ад». Книга произвела настоящий фурор как среди специалистов, так и среди самых разных слоев европейского и североамериканского общества. Значение этого опуса для культуры второй половины XX в. едва ли можно переоценить, а следы его непосредственного влияния и прямого воздействия просматриваются в художественной (в том числе и в масскультурной), идеологической и социальной практиках не в меньшей степени, чем в научно-публицистической, религиозно-философской и научно-психологической. К тому моменту Олдос Хаксли уже был всемирно известным писателем, обладателем чуть ли ни всех премий и знаков величия, на которые в принципе мог претендовать подданный Его Величества Объединенного Содружества, еще при жизни введенный в чертоги бессмертных. Массовый читатель по всему миру до сего дня его знает как автора романа-антиутопии «О, дивный новый мир» (1932), злободневного и сегодня, ну а в среде специалистов-филологов его неизменно вспоминают благодаря роману «Контрапункт» (1928), по праву занимающему одно из самых почетных мест в галерее великих (и удачных) литературно-художественных экспериментов минувшего века, оказавших несомненное влияние на дальнейшее развитие жанра романа как такового.

Главный «персонаж» книги О. Хаксли «Двери восприятия» – мескалин, препарат-психоделик, впервые полученный из кактуса пейот в 1897 г. немецким химиком А. Хеффером и спустя 20 лет синтезированный химическим путем Э. Пазом. Американские индейцы прекрасно были осведомлены о том, как действует на человека это растение и какие эффекты вызывает. Употребление кактуса пейот не было табуировано, но строго ограничено ритуально-сакральными процедурами и являлось неизменным атрибутом практик инициации и коммуникации с трансцендентностью, выполняя функцию соответствующей «настройки» человека. Но для европейца, даже и знакомого с наркотиками, имевшими хождение в первые два десятилетия минувшего века, мескалин был в новинку, а переживания и ощущения, которые испытывал человек после приема препарата, были совсем иные, нежели в случае с опиумом, гашишом или абсентом. Сегодня производство, распространение

и употребление мескалина и любой его разновидности находится под запретом.

Английский писатель скорее всего познакомился с наркотиком в 1928 г. в Берлине, который «в то время был центром мирового наркоперебора в Европе. И Гитлер, и Геринг употребляли кокаин, а в функции СС официально входило распределение и строгая дозировка наркотиков для высших инициаций» [6, с. 409]. Проводником его был А. Кроули, весьма одиозная фигура в политической, идеологической и религиозной жизни довоенной Европы. «В конце тридцатых Хаксли неожиданно увлекли психотропные вещества... томимый и гонимый Желанием Хаксли напросился к Кроули попробовать мескалин. Алистер иногда принимал его, безо всяких претензий, используя эксперимент в числе прочих упражнений своей гедонистской духовной практики. Хаксли, с другой стороны, жаждал подлинного мистического откровения, которое, по его глубокому убеждению, могло единственно прийти от „существа разумного“, столь же основательно, как и он сам, погребенного в интеллекте» [6, с. 409]. Пережитое, несомненно, произвело на писателя самое благоприятное впечатление: до конца своей жизни мескалин входит в число употребляемых им с той или иной регулярностью. Но это была не просто прихоть, род времяпрепровождения аристократа и эстетствующего гурмана. Мескалин его настолько заинтересовал, что в 1953 г. он соглашается на участие в эксперименте, проводимом Хамфри Осмондом, английско-канадским психиатром, изучавшим возможность применения этого вещества (впоследствии и ЛСД) в психотерапии, целью которого было исследование влияния мескалина на человеческое сознание. Именно после этих сеансов и были написаны эссе, вошедшие в «Двери восприятия». Позже, вплоть до самой смерти, О. Хаксли принял участие более чем в десяти аналогичных экспериментах. Описание экспериментов, комментарии к ним, рассуждения и предположения теоретического характера, возникающие и по ходу сеансов и после, а также попытка осмыслить и рационально объяснить, не прибегая к художественно-мистической метафоре и символике, случившееся и испытанное, – сквозные темы в его многочисленных выступлениях, беседах и письмах последнего десятилетия жизни, едва ли ни более важная и значимая составляющая его наследия, нежели собственно литературно-художественная.

С первых страниц и до последней О. Хаксли акцентирует свою позицию: он – не мистик, не визионер, не пророк, без всяких психических отклонений, не художник, опьяненный и увлеченный собственным творческим полетом воображения, но рационально мыслящий человек, вполне разделяющий современные ему эпистемологические каноны и отнюдь на них не посягающий. Соот-

ветственно, изложенное им – не плод фантазии и не «откровение свыше» (как привиделось, пригрезилось, представилось), но строго объективная научная фиксации экспериментов (вопросы Х. Осмонда и его собственные ответы – расшифровка магнитофонных записей, проводимых во время сеанса, с четкой временной маркировкой), рассуждения-комментарии строго логичны, последовательны и «прозрачны», а система аргументации в полной мере соответствует критериям научно-гуманитарного дискурса. Поэтому оценить «Двери восприятия» либо как художественную фальсификацию (своеобразной «шуткой гения»), либо как пророческое откровение (и тем самым упрекнуть автора в лукавстве) невозможно. Все случившееся и пережитое оценивается и рассматривается с позиции реальности, рационально-эмпирической реальности, безраздельно доминирующей в пределах новоевропейского культурного стандарта.

Начинается эссе, как и любое, притязующее на статус научности повествование, со свидетельств предшественников, т. е. кто, когда и что именно высказал по данному поводу – историографии вопроса. Далее следует описание эксперимента. Предваряет его небольшое замечание: «Иной мир, в который меня впустил мескалин, не является миром видений: он не существовал вне меня, в том, что я мог видеть с открытыми глазами. Великая перемена произошла в области объективных фактов» [7, с. 10]. Далее описываются те изменения в окружающем – простом, обыденном, повседневном и привычном – мире, которые происходят по мере того, как препарат начинает действовать. По сути дела с ними, предметами, ничего не происходило: они не превратились в чудовищ, и из них не стала выскакивать какая-нибудь рогатая нечисть. Все оставалось на своих местах и... одновременно преобразилось до непривычной неузнаваемости. Вот стоял на столе букет с цветами – ирисы, гвоздики, розы. Обыкновенный букет. Но теперь цветы стали сиять внутренним светом, трепещущие «под давлением собственной значимости»: «никогда не воспринимал того, что – столь напряженно обозначаемое розой, ирисом или гвоздикой – не больше и не меньше, как суть мимолетность, которая однако является вечной жизнью» [7, с. 11]. Это была привычная та же роза, но лишь как та роза. Радикальным образом изменилась система координат, по которым выстраиваются маршруты нашей жизни, равно как и отношение к миру, в основании которого лежит система аксиологических разделений. Вещь (роза) уже не могла быть оценена с позиции «нравится – не нравится», это не имело никакого значения, но – лишь с точки зрения интенсивности своего бытийствования. «Пространство по-прежнему существовало, но оно потеряло свою господствующую роль. Разум

в первую очередь интересовался не масштабом и положением, но бытием и смыслом» [7, с. 14]. Еще большее безразличие вызывало время: оно в своей привычной размерности (прошлое–настоящее–будущее) также исчезло. «В действительности я переживал неопределенную длительность или, наоборот, непрерывное настоящее» [7, с. 14]. Предметы и вещи окружающего мира, начали составлять совершенно иные бытийственные группы и локальные ансамбли, вступать друг с другом и с воспринимающим их человеком в другие взаимоотношения, которые невозможно объяснить, обозначить или просто описать посредством знакомых нам каузальных последовательностей. Даже такая, казалось бы, фундаментальная бинария, зафиксированная в логическом законе исключенного третьего (я–не-я), благодаря которому и, как мы думаем, становится всякое «бытие сущего» (т. е. бытийствование), непременно связанное с технологией обособления и обретения самости (прочерчивание границ), здесь уже не имеет силы и не является необходимым условием бытийствования как такового: «человек – это „я“, и, по крайней мере, в одном отношении, я не был „Не-я“, одновременно воспринимавшим и являвшимся „Не-я“ окружающих меня вещей. Для этого новорожденного „Не-я“ поведение, облик, самая мысль о „я“ моментально перестали существовать – и мысль о других „я“... являлась... не относящейся к сути» [7, с. 25]. Иначе говоря, представший перед О. Хаксли мир был совсем иной. Но при этом – тот же самый, не фантазийный, не выдуманный, не привидевшийся. По отношению к нему – «дивному новому миру» – наш – лишь сегмент, часть, фрагмент, где действуют лишь локальные правила организации, не обладающие никаким фундаментальным статусом или универсальной непреложностью.

Увиденное, прочувствованное и осознанное писателем во время сеансов не было каким-либо открытием или беспрецедентным открытием, на чем он многократно настаивает. Свидетельств «вхождения» в такие «миры нереальности» и пребывания в них было в истории человечества великое множество. Прежде всего – этому непосредственно посвящено второе эссе, «Рай и ад» – визионерский опыт религиозных мистиков различных вероисповеданий, как принятый в ортодоксальный корпус той или доктрины, так и исключенный из него как еретический. Собственно говоря, любая религия так или иначе, в тех или иных символических и образных декорациях и фиксирует, и утверждает подлинность, и догматизирует, и презентует такие вот «другие миры», констатирует факт их существования. Конкретная же «картинка» – положительно-блаженная или отрицательно-ужасающая, по мнению О. Хаксли, зависит от того, в каком психо-соматическом со-

стоянии находился адепт во время опыта: физическое или ментальное неблагополучие бросало человека (или группу людей) в ад, и, напротив, умиротворенность – в Рай. Не меньшее количество следов вторжения ино-реальностей, моментов когда двери привычного восприятия приоткрывались, можно найти и в искусстве, в поэзии, музыке и, в особенности, в живописи. Довольно много места в обоих эссе занимают примеры-ссылки из хорошо знакомых нам произведений: Ван Гог, Эль Греко, Вермеер, Сера, Джексона, А. Берг, Брак, Гривис, Жерико, Вордсворт, Сезанн и др. У всех этих авторов мы имеем тело с «Таковостью» или, если точнее, с «эрзацем Таковости», «символами», а не с тем, что они означивают. При этом само искусство – для начинающих, ибо «я сильно подозреваю, что большинство великих знатоков Таковости уделяли искусству очень мало внимания – одни вовсе отказывались иметь с ним что-либо общее, другие удовлетворялись тем, что взгляд критика посчитал бы второсортным» [7, с. 20].

В реальности же, нашей реальности, концепт (понятие) поглощает вещь, лишает ее Подлинности (Таковости), а наррация – деформирует и нарушает аутентичность и естественность связи между ними. Поэтому, в частности, при созерцании произведений искусства, если мы хотим отыскать в нем следы иных миров, принципиально не то, что рассказывается в нем (сюжет вообще никакого значения не имеет), о чем говорит картина-симфония-стихотворение, какую историю иллюстрирует, но что показывается. И абсолютно не имеет значения, похожи яблоко, птичка, стул или роза на их аналоги из нашей, вмененной, концептуализированной и нарративно артикулированной, реальности, или нет.

В качестве предварительного и самого общего объяснения того, почему и как происходит процесс перехода Подлинности в нашу-неподлинность, О. Хаксли предлагает такой, вполне логический и реалистический сценарий. Ссылаясь на Бергсона, он утверждает, что «функция мозга, нервная система и органы чувств главным образом очистительная, но не производительная... состоит в защите нас от переполнения и потрясений» [7, с. 15]. Мозг производит выборку из многообразных впечатлений мира и оставляет лишь те, что имеют практическое значение, т. е. обеспечивают биологическое выживание и продолжение рода.

Своеобразным инструментом, посредством которого происходит фильтрация впечатлений реальности, выступает редуccionный клапан. Важнейшими же современными механизмами его является язык, концепт и наррация. Наше время – одно из самых неблагоприятных и неблагопристойных с точки зрения постижения Мира и Таковости, их познания и приобщения к ним. Оно практически ставит заслон

любим вторжениям – либо выдавливает в резервации, а случающиеся оттуда выбросы нейтрализует соответствующими вербальными и процедурными операциями – из той, непривычной нам реальности. «Все наше образование, будь то литературное или естественнонаучное, либеральное или специальное, преимущественно вербально, и поэтому ему не удается достичь должного результата. Вместо превращения детей в полностью развитых взрослых оно выпускает студентов естественнонаучных факультетов, которым совершенно не известна естественная Природа» [7, с. 55]. Общий же вывод состоит в том, что благодаря мескалину и подобным ему препаратам человек имеет возможность открыть «двери восприятия». При этом – и автор многократно это подчеркивает в обоих эссе – «Для большинства людей мескалин почти совершенно безвреден. В отличие от алкоголя он не доводит принимающего его до несдержанных поступков, которые имеют своим итогом ссоры и скандалы, насилие и преступления, автомобильные катастрофы. Человек, находящийся под воздействием мескалина, тихо занимается своим делом» [7, с. 48].

Не стану подробно останавливаться на высказанных О. Хаксли мыслях и предположениях, поскольку они многократно и многовариантно, с разных и культурных, и дисциплинарных, и теоретических, и умозрительных, и психологических позиций, и действенных, уже прокомментированы. Остановлюсь лишь на некоторых, весьма примечательных моментах и обстоятельствах. В первую очередь, это – позиция автора, о чем уже было сказано выше: не мистик, не художник-артист, не сумасшедший, не под влиянием аффекта. Далее, жанр повествования: не художественный вымысел, не воззвание-призыв, не «репортаж с места события» (по горячим следам), но, хоть и в попстиле, но наука (популяризаторская, просвещающая широкие массы). И, наконец, о чем говорится. Собственно, ставится под серьезное сомнение истинность/тотальность доминирующего сегодня, фундирующего всю социокультурную активность, концепт реальности и легитимные способы ее постижения. Она, как утверждается писателем, не есть пространственно-временной, адекватно фиксируемый рационально-эмпирическими метками, континуум, но – что-то совсем Другое, гораздо более изощренное и усложненное, при этом непознаваемое. Более того, антропологический модус соприкосновения и включения в это Другое предполагает самые разные практики. Иначе говоря: изменяется и концепт человека. И что самое примечательное: это – существование в том числе и в Другом – не связано с какими-нибудь «особыми талантами», или с каким-либо определенным родом деятельности (художник, служитель культа, вождь) или экстрем-напряжением, но – предельно

«демократично»: буквально каждый уже есть и там, а исходящие оттуда импульсы, направляющие жизнь любого, перманентны.

Влияние книги «Двери восприятия» на общую культурную атмосферу Европы и европо-ориентированного мира последних 50–60 лет было колоссальным. Последствия для новоеропейской эпистемы – весьма неутешительны, хотя, разумеется, не только О. Хаксли спровоцировал ее масштабное ниспровержение: кризис давно назревал, а симптомы были отчетливо видны еще в конце XIX в. Среди побочных, как представляется, эффектов – бум наркомании по всему цивилизованному миру, разразившийся в середине 1960-х гг., когда идеи писателя «вошли в массы» и стали «руководством к действию». Именно в этом время и началась официальная и всемирная борьба с наркотиками и наркоманией. То, каким образом, в результате каких событий и фактов, непосредственно была артикулирована, а затем стала политически рекламироваться и целенаправленно внедряться в социальную практику антинаркотическая догматика-риторика нуждается в специальном разговоре.

Список литературы

1. Цитаты Гертруды Стайн. URL: <http://citaty.su> (дата обращения: 26. 11. 2018).
2. МанDEVиль Б. Басня о пчелах. Москва: Мысль, 1974. 375 с.
3. Квинси Т. де. Исповедь англичанина, употребляющего опиум. Москва: Ad Marginem, 1994. 160 с.
4. Бодлер Ш. Искусственный Рай. Санкт-Петербург: Петербург–XXI в., 1994. 320 с.
5. Бейкер Ф. Абсент. Москва: Новое лит. обозрение, 2002. 284 с.
6. Макнеф Р. С. Сибарит меж теней // Митин журнал. 1999. № 57. С. 409–420.
7. Хаксли О. Двери восприятия. Санкт-Петербург: Петербург–XXI в., 1994. 320 с.

References

1. Gertrude Stein's quotes. URL: <http://citaty.su> (accessed: Nov. 26. 2018) (in Russ.).
2. Mandeville B. The Fable of the Bees. Moscow: Mysl', 1974. 375 (in Russ.)
3. de Quincy T. Confession of an Englishman who use opium. Moscow: Ad Marginem, 1994. 160 (in Russ.)
4. Baudelaire C. Artificial Paradise; Saint Petersburg: Petersburg–21st century, 1994. 320 (in Russ.)
5. Baker F. Absinthe. Moscow: Novoe lit. obozrenie, 2002. 284 (in Russ.)
6. Macnef R. S. Sybarite among the shadows. *Mitin zhurnal*. 1999. 57, 409–420 (in Russ.)
7. Huxley O. Doors of perception. Saint Petersburg: Petersburg–21st century, 1994. 320 (in Russ.)