

Контркультура vs метафизика: Джим Моррисон и его «Заметки о видении»

*Мурзин Н. Н.,
кандидат философских наук, научный сотрудник Сектора философских проблем
социальных и гуманитарных наук Института философии Российской академии наук,
shywriter@yandex.ru*

Аннотация: Творческое наследие Джима Моррисона широко и разнообразно. Особое место в нем занимают «Заметки о видении» — фактически единственный его труд, который может претендовать на теоретический статус. В статье предпринята едва ли не первая (в русскоязычном дискурсе, посвященном Моррисону, так точно) попытка внимательного прочтения этого манифеста и последующей реконструкции из его положений взглядов Моррисона на устройство человеческого восприятия — магистральную тему его творчества в течение всей жизни.

Ключевые слова: Джим Моррисон, видение, музыка, танец, искусство, кино, шаманизм, человек, боги.

Введение

Джим Моррисон — музыкант, поэт, лидер всемирно известной культовой группы The Doors, флагман контркультуры, бунтарь, наркоман, богемный персонаж, мистик — не нуждается в представлении. Его личные/публичные ипостаси многократно и подробно рассмотрены исследователями, переводчиками, комментаторами, толкователями. Все они,

правда, идут по большей части по канве его само-репрезентаций — он, как и подобает художнику, первый начал творить миф о себе и шлифовать свои маски¹.

В 1969 году Моррисон самостоятельно публикует небольшую книжку *The Lords* (у нас ее название переводится как «Властители», иногда как «Господа»), с подзаголовком, не всегда упоминаемым в библиографиях, *Notes on a Vision*, т. е. «Заметки о видении». Это фактически его соображения о человеческой природе, истории и культуре. Изложены они специфически фрагментарно, в духе некоторых сочинений Ницше, и идут вперемешку с его обычными энигматическими верлибрами, в силу чего «Властители» автоматически зачисляются по жанру в сборники стихов, а не эссе или манифестов, хотя последнее им вообще-то ближе. Так или иначе, перед нами чуть ли не единственный пример отвлеченной рефлексии Моррисона. Уже в силу этого «Властители» заслуживают пристального внимания. Увы, исследователи склонны в лучшем случае отмечать за этой книгой известную «культурную критику», как-то: рассуждения о порабощенности современного (цивилизованного) человека (американца)

¹ Моррисон, бесспорно, сам много сделал для того, чтобы его воспринимали исключительно как *enfant terrible* контркультуры (очередного, или *rag excellence*, это другой вопрос), безумствующего на сцене, пережигającego в крови наркотики, проборматывающего-выкрикивающего свои многозначительные, захватывающие колдовскими образами стихи и песни. Таким его зачастую и описывают, и это можно понять — столь динамичный, экстремальный образ чрезвычайно обаятелен. Верно, однако, и другое — Моррисон сознательно создал его, как и самого себя. Его безумие, по аналогии с Гамлетом, обнаруживает систему. Он не только пускался в алкогольно-наркотические авантюры и отправлял музыкально-поэтически-шаманские ритуалы, перформансы и транс. Он был глубоким, вдумчивым, мыслящим человеком, получил, кстати, отличное образование. Он *знал*, и знал хорошо, культуру, в которую вторгся со своим тщательно срежиссированным безумием. Возможно, он просто достаточно хорошо помнил Ницше, который не просто противопоставлял Диониса Аполлону, но утверждал, что они оба равно необходимы художнику. Ницшевское «Что вы знаете о том, как лихорадящий любит лед!» могло бы послужить отрезвляющим предостережением всем деятелям контркультуры, равно как и их духовным предшественникам из числа европейских декадентов XIX или русских компатриотов начала XX века. Хаос, при всем уважении, тоже должен быть — если не *организован*, то определенным образом *представлен*. И уж точно для того, чтобы транслировать его в течение известного времени, требуются, вдобавок к исступлению, немалые выдержка и дисциплина, дистанция и демиургическое остранение. О. Еремеева, автор статьи «Джим Моррисон: Логос Смерти», отмечает, что «прослеживая его образ действий, трудно отделаться от ощущения продуманности этой жизненной стратегии». Двойственность, даже некоторая двусмысленность положения Моррисона в им же самим провозглашаемой системе ценностей, несомненно, имела место; в нем «странным образом одновременно сосуществовали примитивный язычник и утонченный джентльмен-интеллектуал. Европейские корни, университетское образование и режиссерский факультет Калифорнийской киношколы не только обособили его от массы поклонников, но и сделали одиночкой в самой музыкальной среде, послужив причиной его подлинного одиночества в мире рок-н-ролла». Друзья Моррисона свидетельствуют, что он любил «планировать спонтанность и контролировать хаос».

кинематографом и насилием². Все это здесь присутствует, конечно. Но «Властители» делают нечто большее: они пытаются объяснить, как этот гештальт сформировался, его глубинное философское значение и экзистенциальный драматизм.

Метафизическая сцена: видение как божественность

Ключом к пониманию смысловой интенции «Властителей» служит подзаголовок, а именно «Заметки о видении». Для Моррисона поворотный момент человеческой истории — трансцендентальная революция чувственности, выразившаяся в обособлении видения/зрения от прочих чувств человека. Он, очевидно, маркирует переход из до-исторического состояния человека в историческое и, в конечном итоге, цивилизованное. «Из безумного тела, танцующего на склонах холма, мы превратились в пару глаз, вглядывающихся в темноту»³.

Что это значит, почему антитеза именно такова? Во-первых, потому, что примордиальный конфликт — это не конфликт зрения и, скажем, *слуха*, дальнейшее развитие которого мы застаем в виде расхождения пластического и динамического видов искусств. Например, музыка преподносится просто по устройству своему, связанному с движением и изменением, как динамическое искусство, и потому противопоставляется условной «пластике». Однако если это такая музыка, которую исполняют, читая глазами ее знаки с нотного листа, а слушают, сидя неподвижно в зале, она, с точки зрения Моррисона, столь же абстрактно-картинна, сколь, допустим, живопись или словесность, порядки, отслеживаемые глазом. Она недаром записывается с помощью визуальных знаков. Ее суть — вовсе не «динамичность», а умозрительная, созерцательная гармония, не перестающая быть таковой лишь оттого, что вместо зрения воспринимающим ее (равно абстрагированным) органом теперь выступает слух — весьма развитый и специально подготовленный. Антитеза зрению, созерцанию у Моррисона — не слух и не музыка, а *танец*. Танец подлинно динамичен, и не потому, что он есть движение тела и перемена звуков, а потому, что он подразумевает захваченность, слом системы отстранения и опосредования, царящей в абстрактных, созерцательных областях (более того,

² А. Жуковский, автор в целом очень грамотной статьи о творчестве Моррисона, когда дело доходит до теоретизаций, заявляет совершенно безапелляционно: «Мировоззрение Моррисона с трудом поддается окончательной дешифровке, поскольку ни одного произведения, прямо эксплицирующего свои философские взгляды, Джим не создал». Максимум, что мы получаем от упоминания «Заметок о видении» у других отечественных исследователей, это примерно следующее: «Все его ранние мотивы, символы и образы будут как бы фундаментом его последующих работ, и в будущем он будет постоянно возвращаться к ним снова и снова. *The Lords and The New Creatures* замысливалась как две отдельные книги, но была опубликована как одна, состоящая из двух частей — записки в прозе о смерти, кино, и вторая часть — стихотворения, в которых центральными образами являются смерть, секс, убийцы, вуайеристы, бродяги, пустыни, шаманизм. Используя повседневные символы современного существования, такие как телевидение или кино, он проводит параллели с вневременными, философскими идеями: "за любовью людей к кино лежит страх смерти"; живя во время наркотиков, сексуальной революции и псевдорелигий, не удивительно, что Моррисону постоянно присущ нигилизм» («Верлибр в рок-музыке: мир и философия Джима Моррисона»). Но даже это можно подать интереснее, чем это обычно делается, учитывая, что Моррисон постоянно вплетал в свое творчество фрейдистские мотивы. В таком случае «Властители» вырисовывают картину одиночества, потерянности, даже разорванности современного «Я» между великим «сверх-Я» иллюзорных самоидентификаций, олицетворяемых и диктуемых кинематографом, и «Оно» повседневно-подпольной жизни, с ее скукой, грязью, непредсказуемостью и, в том числе, насилием.

³ Моррисон, 2016. — С. 19.

конституирующей их). Человек танцу не внемлет — он в нем участвует, подключается непосредственно. Танец делает человека всем его телом сразу, в то время как созерцание редуцирует его исключительно к мозгу, сконцентрированному на одном-единственном органе восприятия и подавляющему всю остальную физическую активность. «Вся энергия и чувственность сосредотачиваются в черепе... Тело живет только ради глаз; оно становится сухим стеблем, который поддерживает два нежных ненасытных драгоценных камня»⁴.

Открытие видения совершило революцию в становлении человека как существа и человечества как вида. Когда зрение (через которое затем придут все прочие абстракции) было признано им особым и предпочтительным чувством, осуществился небывалый разрыв между формами или возможностями, говоря хайдеггеровским языком, его *Dasein*'а. Т. о., противопоставляя зрение не слуху, а танцу, Моррисон подчеркивает, что речь идет не просто о чувствах, но о *состояниях* человека. Состояния же и диктуемые ими самоидентификации, в свою очередь, определяют эпохи, этапы истории и грани бытия. Доисторическую эпоху дикарского танца сменила эпоха остранения и созерцания, пассивная разумность получила преимущество перед импульсивной пассионарностью. Так началась история того человека и того человечества, которое мы сегодня знаем и к которому сами принадлежим.

В чем суть танца? Он телесен, экстатичен, самодостаточен. Он может провоцироваться, сопровождаться и поддерживаться не только внешней музыкой, причем достаточно уже дифференцированной. Его источником способна послужить поднимающаяся изнутри тела волна экстаза, счастья, подъема, особое настроение, подобное некой внутренней музыке или музыкальному чувству. Танцевать можно без слышимой, опосредованной, объективно данной музыки. Неким минимумом музыки для танца (и то не факт, что необходимым) является ритм. Но его может задавать не только специально делегированный для этой цели субъект, отделенный таким своим статусом от всех остальных, — нет, он может распространяться в среде танцующих, не образуя четкого эпицентра, исключительно миметически и эмпатически.

Экстаз танца осуществляется в контролируемой, безопасной, освоенной среде. Соответственно, когда мы перестаем быть «телом танцующим» и превращаемся в «глаза, вглядывающиеся в темноту», что это значит? Мы реагируем на некую угрозу? Темнота — это источник и символ угрозы, мира за пределами круга света от костра, в котором мы танцуем, мира опасностей и хищников? Это простое прочтение. Но темнота может означать вообще неизвестность. Тогда, получается, мы перестаем танцевать, когда открываем для себя неизвестность, огромные области таинственного, пугающего, чужого. В таинственном, пугающем, чужом не потанцуешь, это неизведанная земля, неосвоенная территория. Если туда и вступишь ногами, то не в безоглядном драйве танца, а на цыпочках, осторожно, украдкой. А перед тем — посылаешь туда напряженный взгляд, ищущий любой едва различимый намек на то, что там.

Но, как мы помним по Ницше, не только ты вглядываешься в бездну — бездна тоже вглядывается в тебя. Пробуждение взгляда может произойти под воздействием другого взгляда — такого же ищущего взгляда, но извне. Столь могучий, пронизывающий взгляд принадлежит не человеку. Более того, инакость этого взгляда только и заставляет человека, просвечиваемого им, ощутить себя человеком, именно что человеком, совершить свою первую самоидентификацию, дать себе определение. Моррисон говорит о «всевидающем взгляде богов»⁵. Так он вводит важнейшую для своих размышлений

⁴ Там же. — С. 27.

⁵ Там же. — С. 21.

сущность. Его боги, смотрящие на человека с какой-то невероятной позиции и заставляющие его ощутить свой взгляд, как будто заражают его (и весь мир вместе с ним) зримостью. Очевидно, что они не окликают человека голосом, словом, по имени, как иудео-христианский Бог-Творец в эдемском саду («Адам, где ты?»), но что человек откликается на их взгляд своим. И это естественно — окликая голосом, обращаясь по имени, ты подтверждаешь тем самым, что вы друг другу не чужие, что вы уже оба внутри круга своего, родного, безопасного — снова. Бог создал человека, и зовет его по имени, показывая: мы друг другу знакомые, свои, родные. Языческие боги Моррисона — чужие человеку, а человек им. Это два разных племени в одном мире, которым еще только предстоит спознаться⁶. Присутствие богов выражается в ощущении невидимого пронизывающего взгляда из темноты, извне, взгляда чужака, который *заражает* человека потребностью самому так же посмотреть в ответ. «Древние общины всегда воспринимали «чужака» как величайшую опасность»⁷.

Но, возможно, все еще сложнее, и боги — не чужаки, они не смотрят на нас из темноты, а смотрят поверх нас в ту же темноту неизвестности⁸. Они наши старшие, уже выросшие и оставившие беззаботные танцы у костра, вставшие на грани вызывающей темноты. Мы разделяем эмпатически их интенцию, их взгляд. Мы тоже должны повзрослеть. И вот мы перестаем танцевать и устремляем взгляд в темноту, разделяя настроение, а в конечном итоге — и путь, и судьбу богов. Мы тоже должны оказаться там, где они уже пребывают, должны стать богами. Тогда прорезающееся в нас видение — знак взросления, инициация, переход на другую ступень. Вступление в совершеннолетие разума, по Канту. Или — искушение познанием, грехопадение: «будете как боги». Изгнание из счастливого первобытного рая во мрак неизвестности, в распаханную бездну пространства, времени, истории, бытия.

Итак, сущность богов, способная коснуться нас, — это вот этот вот «всевидящий взгляд». Затронутые им, мы сами начинаем меняться, начинаем жаждать чего-то подобного или быть чем-то подобным. В этом выражается наше собственное, хотя бы частичное, богоподобие — или желание/возможность подражать богам. «Мы заманили богов с неба, обладая всевидящим взглядом богов»⁹. Т. о., человек лишается своего изначального статуса *участника* бытия (танцующее тело), пронизываемого его ритмами и энергиями, и превращается в его *зрителя*, созерцателя (пару глаз). «Больше нет «танцоров», одержимых»¹⁰. Теперь человек *знает* то, что раньше проживал, переживал, чувствовал. Боги и их всевидящий взгляд — соблазн всеохватного отстраненного видения,

⁶ Эта идея развивалась еще Гераклитом через его диалектику бытия богов и людей в едином мире, порождающем и охватывающем и тех, и других. Цицерон в своем трактате «О природе богов» тоже приходит к мысли, что боги, если только они не аллегория природных начал, должны быть неким особым родом существ, сверхъестественных, но не всемогущих, пребывающим в природе наряду с человеком.

⁷ Там же. — С. 35.

⁸ Божественный взгляд, охватывающий весь мир, ввел как философскую тему и философско-поэтический образ не кто иной, как Парменид, часто изображаемый антитезой Гераклиту. В своей дидактической поэме «О природе» богиня Истина вос-хищает юношу, главного героя поэмы и воплощение тяги к знанию, на невероятную высоту, откуда показывает ему все бытие и все пути мысли, ведущие к его познанию. Дьявол, искушая Иисуса, тоже возносит его на высокую гору и показывает все царства мира — правда, не с целью познания, а предлагая власть над ними. Возвращаясь к философии, потому она по большей части и связывалась всегда с концепцией «умо-зрения», а также почиталась божественным занятием. Или, как писал Шпенглер, «кто достиг этой высоты рассмотрения, тому плоды сами падают в руки» (Шпенглер, 1998, т. 1, с. 174).

⁹ Моррисон, 2016. — С. 21.

¹⁰ Там же. — С. 17.

которому человек поддается, чтобы, в конце концов, самому стать как бог — или, как минимум, попытаться, сымитировать его. В современности колоссальной машиной такой имитации является кинематограф. «Камера, как всевидящий бог, удовлетворяет наше стремление к абсолютному знанию»¹¹.

Патологическая сцена: вуайеризм

Но делается ли человек буквально богом через такое подражание? Скорее, он превращается в шпиона: «Шпионить за другими с ее (камеры. — *Н. М.*) высоты и под ее углом: пешеходы проплывают перед объективом, как редкие водные насекомые»¹². Люди — *другие* люди — под всевидящим взглядом (псевдо)божественного созерцателя/шпиона уподобляются природе, животным, насекомым: бессознательным элементам мировой мозаики. Все бытие делится без остатка на зрителя-бога-субъекта и зримое-вещь-объект. Вещь может быть неподвижная или движущаяся (даже лучше, чтобы она двигалась, это делает созерцание более захваченным, заинтересованным), но это уже нюансы. Парадокс в том, что возрастание способности вещи к движению — в финале, возможно, даже к самодвижению — в этой картине мира означает не приближение ее к самостоятельности и свободной воле, а ровно наоборот — превращение ее во все более утонченного и эффективного актера на сцене мира. «Разделение... на актера и зрителей — важнейшее событие... времени»¹³. Мир сотворен, или существует, лишь как зрелище, удовлетворяющее великого вечного наблюдателя за пределами пространства/времени. Это может быть Иегова, или Эон — дитя играющее Гераклита, или «божественный недовольник» Ницше, перед которым все сущее — не более чем цветной дым, а игра природы, с ее круговоротом рождений и смертей — лишь изысканная пища

¹¹ Там же. — С. 13.

¹² Там же.

¹³ Там же. — С. 17.

для его всевидящих глаз¹⁴. У Моррисона присутствует аналогичный образ предмета этой игры — колода карт — и тасующего ее одинокого игрока. «Одинокий игрок. Он сам сдал себе карты. Прокрути кадры прошлого, бесконечно изменяющиеся, перетасуй их и начинай. Разложи образы в новой комбинации. И снова разложи. В этой игре скрыты зародыши правды и смерти. Мир становится, по-видимому, бесконечной карточной игрой, хотя, возможно, конец все-таки настанет. Комбинации и изменения образов составляют суть этой всемирной игры»¹⁵. Карты, кадры — все суть одно. Поэтому теперь именно кино, этот современный посредник, психопомп, Гермес, дарует нам ощущение, что мы боги, охватывающие взглядом весь мир, все видимое и невидимое, проецирует в нас ощущение обладания реальностью. «Кино — религия обладания»¹⁶. Обладание означает контроль, а тот, в свою очередь, — безопасность. «Ты можешь наслаждаться жизнью, оставаясь в стороне. Смотреть на предметы, но не трогать. Имея дело с образом, ты не подвергаешься никакой опасности».

Итак, матрица видения предполагает три типа субъекта. Во-первых, это божественный субъект/пример. Он в большей степени ощущаем, предполагаемо/воображаем, проецируем, нежели актуален, реален, эмпиричен. Возможно даже, это *само видение* (как некий процесс или позиция), а бог/боги дорисованы/пририсованы нами к нему как его воплощения. Видение — это ницшевская воля-к-власти, воля к обладанию, контролю, воля к собственной тотальности и всеохватности. Ему мало того, что и так ему открыто. Нет, оно хочет проникнуть *повсюду*, «перевернуть камни в тени и показать странных червей, живущих под ними. Явить миру жизни его неудовлетворенных безумцев». Это «убийственно тяжело», однако видение/воля готовы трудиться, подобно Сизифу, и снова и снова поднимать, переворачивать, откатывать этот камень во имя своего безудержного самоутверждения.

Далее, вслед за богами (или самим видением) идет заразившийся им и его соблазнами, подражающий его имплицитным субъектам (или агентам), стремящийся во

¹⁴ «Однажды и Заратустра устремил мечту свою по ту сторону человека, подобно всем потусторонникам. Сном тогда показался мне мир и поэтическим творением Бога: разноцветным дымом пред очами божественного недовольника» (Ницше, 1996, т. 2, с. 21). Ницше, хорошо знавший и читавший Гераклита, здесь подхватывает одну из его метафор — сравнение сущего во всем его разнообразии с дымом благовоний, воскуриваемых в храме перед жертвенником божества. О влиянии Ницше на Моррисона тоже сказано немало. Вот как пишет об этом О. Еремеева: «В университете Моррисон изучал философию Монтеня, Руссо, Юма, Ницше, Хайдеггера, Сартра, прошел курс по психологии толпы, участвовал в семинаре по Средневековью и позднему Ренессансу, занимался историей театра и основами сценографии... Философия существования на пределе возможностей превратила жизнь Моррисона в сплошную аварию. Он всегда был в Ницше и экзистенциальных исследованиях. Чисто ницшеанский прием — судьба, ставшая приемом... На практике это осуществлялось как бесконечная серия эксцессов с целью аккумулировать опыт, напрячь каждое отдельное мгновение, конвульсивно износить себя». С манерой Моррисона, как правило, ассоциировалась ярко выраженная дионисийская (экстатическая) натура («О Моррисоне писали как о воплотившемся Дионисе и человеке-театре»), но его погружение в дионисический экстаз имело не природные, а интеллектуальные корни: изучение Ницше. Это подтверждает А. Жуковский: «В лирике Моррисона присутствуют «дионисийские» призывы», но не потому ли во многом, что Моррисон был хорошо знаком с «Рождением трагедии из духа музыки»?» В статье «Верлибр в рок-музыке: мир и философия Джима Моррисона» интеллектуально-творческое становление Моррисона описывается преимущественно тоже под знаком Ницше: «Первые опыты Моррисона в поэзии и прозе (1964–1969) отражают влияние Ницше и Арто и его эстетические и философские идеи. Джон Денсмор, перкуссионист группы «Дорз», заявлял, что "Ницше убил Моррисона..."».

¹⁵ Моррисон, 2016. — С. 25.

¹⁶ Там же. — С. 17.

всем им уподобиться субъект-человек — шпион, или *вуайер* (подглядывающий). «В той или иной степени, мы все несем в себе психологию вуайера. Это не медицинский диагноз или заключение криминалиста, но констатация общего физического и эмоционального отношения к миру»¹⁷. Вуайер, подобно богу или богам, так же хочет быть абсолютным созерцателем вечного зрелища/кино/игры мира. А это включает в себя, помимо очевидного и легко доступного, также сокровище (более или менее), тайное, личное, невидимое. Он был бы рад, наверное, жить в реальности вроде описанной Замятиным в приснопамятном «Мы», однако в его человеческом здесь-и-сейчас «стеклянных домов не бывает» (пока что), а «некоторые действия немислимы на глазах у всех»¹⁸. Поэтому вуайер стремится поднять (или заглянуть за) все шторы — там ведь «настоящая жизнь», ускользающая от него. Более того, возможно, в попытках защиты от него она и вырабатывает все свои внешние ритуалы — как скорлупа защищает мягкую, уязвимую сердцевину яйца, так они прячут за ширмой «пустых социальных формальностей» другую часть жизни, все ее истинно значимое, трогательное, непосредственное¹⁹. Но именно «за этими тайными событиями и охотится вуайер. Он выискивает их мириадами глаз — так ребенок представляет себе божество, которое видит все... и... отныне живет со страхом этого божественного вмешательства»²⁰.

Отсюда следует третий элемент матрицы видения. Это предмет/объект/наблюдаемое. Он может быть природным или во всем уподобленным чему-то природному — не осознающему себя, слепо движущемуся по не отмечаемой им самим траектории. В конечном итоге, это *актер* в театре мироздания. Игра его тем непосредственнее, чем в большей степени он растворен в ней как в не вызывающей никаких вопросов и сомнений реальности, предельно материальной и физической. Здесь начинается то, к чему так стремится вуайер, то, что так захватывает его и щекочет нервы: скрытое, запретное, секс, насилие. «Убийца, скрываясь с места преступления, двигался с бессознательной, инстинктивной легкостью насекомого; как мотылек, держал курс на зону безопасности, убежище от наводненных толпой улиц. Его быстро поглотила теплая, темная, тихая бездна физического театра» (с. 15)²¹. Парад природных метафор — все эти «мотыльки», «редкие водные насекомые», «странные черви» — призван показать полную редуцированность идеального актера «физического театра» к бессознательному, материи,

¹⁷ Там же. — С. 23.

¹⁸ Там же.

¹⁹ Бунт подростка, внезапно разоблачившего «неискренность» и «лицемерие» окружающих, несет в себе частичку гнева вуайера, раздраженного закрывшейся, скрывшейся от него — и при этом, как он ощущает, наиболее важной — частью человеческой жизни.

²⁰ Психология вуайеризма занимательна еще и в связи с темой *власти*, стремлением власти к тотальному контролю через шпионаж и, соответственно, возведению через это себя на пьедестал в качестве всевидящего, всезнающего божества, распоряжающегося жизнью людей. Тут можно вспомнить и «Большой брат следит за тобой» Оруэлла, и исследования Фуко, посвященные поднадзорности как основному *modus operandi* власти в отношении людей, и замечательный немецкий фильм «Жизнь других» о сотруднике Штази, сидящем на прослушке и постепенно растворяющемся в подробностях бытия прослушиваемых.

²¹ Переводчик интерпретирует *physical theatre* Моррисона как «театр насилия», и это не то чтобы в принципе было неверно, однако в данном случае мне хотелось бы подчеркнуть нейтральность, онтологичность оригинального выражения. *Physical theatre* — театр физических событий вообще, материальная, природная, биотическая вселенная, образ, постоянно всплывающий в стихах Моррисона. Насилие — часть этой предельной физикализации сущего и во многом следствие, даже представительное выражение ее, но все не сводится исключительно к нему.

которая прочерчена лишь условными векторами, направлениями потенциального движения, задающими характер действия и действующих лиц²².

Однако актер способен эволюционировать. Или же возможен другой актер, не только безмысленный обитатель грязи. Или же — наблюдаемый не всегда актер. Он может восстать против судьбы актера или, как минимум, ощутить, что ее ему навязывают, налагают на него, как определенное обязательство или вынужденное отношение, которое делает «любого человека в зоне видимости вуайера его партнером». В этом «опасность и сила»²³ вуайера. Однако человек, ощутивший этот требующий, подавляющий, диктующий ему взгляд, может смутиться, может, хотя бы теоретически, попробовать скрыться от него. И даже подчиняясь ему и правилам его игры, поддаваясь давлению, он способен осознавать как их, так и свое подчинение. Так рождается героически-обреченное сознание, несчастное почти по Гегелю (все понимаю, но ничего не могу изменить), идея фатума, образ жертвы. Это «страх божественного вмешательства», которым одержим ребенок, но кроме страха, еще и «желание быть проглоченным»²⁴, поглощенным происходящим, игрой, тотальной физической реальностью мира²⁵. Так играют «ребенок, актер и картежник. В мире ребенка и первобытного человека отсутствует понятие случая. Игрок тоже чувствует себя во власти чуждых этому миру сил» (с. 17)²⁶.

Психоаналитическая сцена: видение как желание

Видение переводит нас из имманентности в трансцендентность, из царства ощущений — в царство образов. Переход всегда связан с утратой — телесного, связующего, непосредственного. «Образы порождаются утратой». Что же утрачивается? Некие «дружелюбные пространства». Здесь Моррисон начинает развивать фактически фрейдистские мотивы, в частности, мотив отчуждения младенца от матери. «Материнскую грудь убирают, и лицо налагает свое холодное, любопытное, жестокое и непостижимое присутствие»²⁷. Лицо — это образ, существеннейшая, манифестирующая его часть, по крайней мере, если мы имеем в виду человеческий образ, а не образ как зримую, абстрагируемую ипостась любой вещи вообще. Вторжение в нашу жизнь образа, тем самым, двусмысленно. Он одновременно и созерцатель — отсюда «любопытство» лица, и разве не глаза — главное на лице, как само лицо — важнейшая конституирующая деталь образа? И в то же время образ — созерцаемое, втягивающее нас в созерцание себя повсюду. «Только взглядом ты можешь приласкать свою мать. Тебе не удастся коснуться этих призраков»²⁸. Что Моррисон хочет сказать этим? Если и дальше держаться Фрейда, то получится, что образ помогает в удовлетворении описанного им инцестуозного

²² В книге К. Кереньи «Дионис: прообраз неиссякаемой жизни» биос, т. е. жизнь конкретного существа, подобен маске, определенной характерности, вмещающей в свои рамки изначальную безбрежность зое — всеобъемлющей и предшествующей разделению на особенности субстанции прото-бытия, которой, в отличие от людей и животных, причастны боги. У Платона роль, аналогичную биосу, играет эйдос — идея, образ любой вещи, запечатленный в материи/хоре.

²³ Моррисон, 2016. — С. 23.

²⁴ Там же. — С. 15.

²⁵ Интересно сравнить это с пастернаковским Гамлетом. «Гул затих...», «Я ловлю в далеком отголоске...», «На меня наставлен сумрак ночи / тысячью биноклей на оси».

²⁶ Моррисон, 2016. — С. 17. Здесь можно вспомнить традиционную рецепцию античной идеи рока/фатума, как она выражается, скажем, у М. Цветаевой: «Те — орудуют; мы — орудие». «Те» в данном случае — не кто иные, как боги.

²⁷ Там же. — С. 25. В оригинале, кстати, лицо не буквально «жестокое», т. е. cruel, a forceful — исполненное силы и потому как бы навязывающееся, вторгающееся в сознание.

²⁸ Там же. — С. 25.

желания матери, проще говоря — Эдипова комплекса²⁹. Телесный контакт с матерью угрожает перерасти в близость, которая порицаема и недопустима. С этой точки зрения, «дружелюбные пространства», тактильная имманентность рушатся в силу собственного внутреннего кризиса, дойдя до границы, за которой начинается пугающее желание. Организм выставляет первый блок, табу; касания, ощущения отныне под запретом. Зрение же, видение, подхватывающее эстафету, получается, приходит не оттеснить чувство, но заменить его там, где тому отныне дороги нет. Оно дает дистанцированное, безопасное удовлетворение, то самое «умеренное обладание, лишённое риска», возможность «ласкать взглядом». Ты не можешь заполучить в свое распоряжение реальный объект, однако зрение помогает тебе овладеть образом этого объекта, чтобы затем переместить его в память и превратить там в постоянный фантом желания, партнера для тысячи виртуальных совокуплений. Могущество и алчность зрения питаются эволюцией неутолимого желания; оно его следующий этап, а не внешняя деструктивная антитеза первого этапа тактильности. Впрочем, критика видения тоже по-своему оправдана. Поскольку оно не способно предоставить свой предмет буквально, физически, то обладание, которое оно предлагает, нереально, бесплодно и потому ненасытно. Оно опустошает, заставляя вечно желать удовлетворения, снова и снова насыщает сознание призраками, но оставляет его развратным и несчастным. В глубине сознания фактически образуется ядро-бордель с запертым в нем фантомом³⁰, который его раб-хозяин постоянно переодевает на тысячу разных ладов — воспаленная, свербящая, болезненная рана, безостановочный спектакль всеразбухающей чувственности³¹. Недаром «Заметки о видении» начинаются с темы грязного лабиринта порока, втягивающего в себя все наше существование. Там это выражено пространственно, в виде разделения районов города (а город и есть лучшая метафора нашей жизни) на зоны влияния Я и Оно, дня и ночи, стерильности и возбуждения. «Мы все живем в городе. Город образует — порой физически, но неизбежно психологически — круг. Это Игра. Кольцо смерти, в центре которого — секс. Поезжай к окраинам городских пригородов. Там ты найдешь мир изощенного порока и скуки, детской проституции. Но именно в этом грязном кольце, окружающем дневные деловые районы, и сосредоточена настоящая жизнь нашего холма, только там протекает уличная жизнь толпы, ночная жизнь. Изнуренные типы в дешевых гостиницах, сомнительных меблированных комнатах, барах, ломбардах, стриптиз-клубах и публичных домах, в неизменных пассажах, приходящих в упадок, на бесконечных улицах ночных кинотеатров. Конец игры — это Партия. Конец секса — это Оргазм. Все игры содержат в себе идею смерти»³².

В городе не просто живут; в нем поклоняются. «Посмотри, где мы поклоняемся»³³. Поклоняются чему? Своему желанию и его объекту. Круг, холм — это все сплошь

²⁹ Хорошо известна заикленность Моррисона на Эдиповом комплексе, приведшая, в частности, к знаменитому скандалу на одном из выступлений «Дорз», когда певец начал со сцены декламировать лозунг «Убей отца, трахни мать». В той же статье «Верлибр в рок-музыке: мир и философия Джима Моррисона» справедливо отмечается, что «смысл его символизма, однако, часто ускользал от простого слушателя, мало знакомого с фрейдистскими и эдиповскими мотивами».

³⁰ Мировая душа, запертая в темницу материи: гностическая эротика всегда была близка последователям практически любой мистической традиции в поздних культурах Запада.

³¹ «Жало в плоть» (или «жало плоти») у ап. Павла. У Достоевского — «насекомье сладострастие». Моррисон, мы помним, редуцирует актеров физического театра к насекомым и даже червям. Физика — это не только насилие, но и желание.

³² Моррисон, 2016. — С. 13.

³³ Там же.

женские образы; снова гностическая София, вавилонская блудница, заточенная в материю, встречается и ведет нас по лабиринту города. Но город лишь отражение нашей psyche; его устройство — это ее устройство. Мы рыщем по городу так же, как мы рыщем по закоулкам нашего порочного бессознательного, куда мы складываем неслучайные порнокомиксы с любимыми (или просто желанными) фантомами. Приходя в реальный городской бордель, мы в то же время оказываемся и в кинотеатре, крутящем для нас сделанные по нашему же запросу эротичные ролики, а еще вступаем вглубь мозга, в наше самое интимное пространство. Все это разные уровни одного и того же. По этой же причине все наши любимые фильмы, все их сюжетные схемы и сценарии, прячут в себе патологическую сердцевину — изощренную абстракцию все того же Эдипова комплекса. В них мы, отождествленные с главным героем, спасаем трогательных красавиц от жестоких злодеев. Их действие происходит все на тех же городских улицах, в трущобах, в темных и опасных местах. Снова и снова мы овладеваем на них метафорической матерью и убиваем метафорического отца. Потому что мы и есть главные киномагнаты нашего собственного сознания, и во всех ролях в наших фильмах мы снимаем одну и ту же, единственную нашу великую звезду — украденный желанием из эдипального детства призрак матери. Это он преобразуется нами в наших историях в тысячи вторичных образов. Это он, как гностическая мировая душа, оживотворяет собой декорации наших миров. Но освободить его бессмысленно, потому что он не более чем фантом. Освободить следует нас, от уз нашего же желания, из паутины наших чародейств и самообманов.

Может показаться, кстати, что, приходя в реальный бордель, мы увязаем еще глубже, оказываемся, говоря языком Платона, в области «тени тени, отражения отражения». Однако по-своему, как знать, не пытаемся ли мы этим компенсировать изначальную отчужденность, бестелесность желания? «Тебе не удастся коснуться этих призраков»³⁴. Если реальный объект — это первичный эйдос, который затем рассеивается и ускользает тысячами призраков, уводя нас в тысячи миров-подобий, то вновь вступить в отношения с реальным телом, пускай и в рамках прежней игры, блуждания все по тому же лабиринту — может быть попыткой восстановить утраченное равновесие, примирить тезис и антитезис через своеобразный синтез. Гегель тут выручает Платона из затруднения, но венчание их метафизик осеняет все тот же Фрейд, точнее, Моррисон под маской Фрейда, сталкивающий оральную и нарциссическую фазы в путанице их взаимоотражений.

Кульминация конфликта

Разрывы экзистенции, описываемые Моррисоном — между участием и наблюдением, между тактильным ощущением и зримым образом, — во-первых, схожи между собой, а во-вторых, оба следуют идее Фрейда о родовой травме. Младенец, согласно этому представлению, счастлив в утробе матери, пребывает в гармонии и единстве с олицетворяемой ею вселенной — поскольку она для него на тот момент и есть вселенная. Рождение, выбрасывающее его из утробы, тем самым наносит первую или даже первичную травму его едва только формирующемуся сознанию. Чрево, которое он покидает, является, по сути, наипервейшим из «дружелюбных пространств». И вот он его лишается. Все прочие травмы, ждущие его впереди, повторяют эту или вообще выступают ее дублирующим эхом. Отнятие груди/наложение лица, выход из теплого круга огня, света и общего танца в холодное одиночество внешнего созерцателя — все это события, матрицей которых выступает родовая травма. Более того, это своеобразные

³⁴ Там же. — С. 25.

этапы, которые можно сравнить с постепенным отбрасыванием ступеней ракеты. Фрейд в «По ту сторону принципа удовольствия» возвел первичный покой в метафизическую величину. Это не только наша личная биологическая драма или базовое психологическое переживание. Это путь всей вселенной, которая сама рождается из нарушения изначального мертвого равновесия полюсов. Именно это равновесие, а также формы ретроградного влечения к нему, интенций к его восстановлений, Фрейд именует Танатосом, в честь древнего бога смерти. И, напротив, сила, возмущающая этот покой, — не что иное, как Эрос, т. е. желание, влечение, любовь. Неподвижность и движение, оцепенение и развитие — вот основная концептуальная дихотомия позднего Фрейда. Тогда получается, что сожаление об утраченном рае и воплощение объекта желания в первичном образе дружелюбного пространства — не эротика, а ровно наоборот, танатонавтика³⁵. Эрос влечет нас вперед, а не назад; его вспышка, подобно Большому Взрыву, и образует пространство и время, материю и энергию из добытийной, схлопнутой и не дифференцируемой сингулярности.

Моррисон и сам осознает известную проблематичность натальных и перинатальных метафор. «Во чреве мы слепые пещерные рыбы. Все плывет и кружится. Кожа вздувается, и нет больше различия между частями тела. Нарастающий гул угрожающих, насмешливых, монотонных голосов». Рождаться страшно, если снаружи предчувствуешь недружелюбное пространство. Но и оставаться в чреве вечно, бултыхаться там неким почти делезовским «телом без органов», слепой пещерной рыбой — это опять же уподобляет человека тем безмысленным природным паразитам, описанием которых открывается одиссея Моррисона в поисках истины чувств и смысла существования.

Эти внешние недобрые голоса, улавливаемые младенцем, — не боги ли это все те же, только на этот раз не смотрящие, а говорящие? Те, что уже там, за порогом тьмы? Да, возможно. Здесь Моррисон подходит предельно близко к снятию, упразднению своей начальной дихотомии «человек–бог», «танцор–зритель». На самом деле и то, и другое плохо, недостаточно. Одни слишком зависимы, другие слишком отчуждены. Город, этот идеальный иллюстратор и проектор состояний человеческого развития, сегодня, в современности являет собой столь же дисгармоничный симбиоз неприятных крайностей, только выраженных социально, экономически и политически; театр насилия творится неограниченной властью одних над полным безвластием других, рождается, как дурное дитя³⁶, из комбинации равно неумеренных пассивности и жестокости. Границы, прочерчивающие человеческое существование, отделяющие одних от других — как у Гераклита война делает кого-то богами, а кого-то людьми, кого-то хозяевами, а кого-то рабами, — слишком резки, пропасти, образуемые ими, непреодолимы и грозят расколоть мир. Следует нащупать какую-то золотую середину, чтобы исцелить жизнь и снять мрачные чары театра насилия с внешних пространств бытия и внутренних структур сознания.

Человек-подражатель, псевдобог-вуайер не может выступить в качестве подобного примирителя. Что же с ним не так? Он бесплоден. У него нет ничего, кроме воли к тотальному шпионажу и искусственному всеведению. У богов же есть нечто большее. «Мы заманили богов с неба, обладая всевидящим взглядом богов» — да, но «не имея их

³⁵ Термин взят у писателя Б. Вербера из его романа «Танатонавты», т. е. буквально «ныряющие», «погружающиеся в смерть».

³⁶ Еще один популярный образ контркультуры — монструозный ребенок. В кино 1970-х, пожинавших плоды контркультурной революции, он отразился в мальчике-антихристе из «Ребенка Розмари» и «Омена» и в одержимой девочке из «Изгоняющего дьявола».

способности проникать в наше сознание»³⁷. Боги — истинные боги — не только смотрят, но и создают. Человек-подражатель только смотрит, наслаждаясь своей трансцендентной позицией подглядывающего, переживая некую особую вне-находимость³⁸ себя как субъекта созерцания этой вечной пьесы мироздания. «Он их высоких зрелищ зритель». Но когда он пытается продвинуться и начать создавать собственные шоу — опять-таки Платонову вторичную иллюзию, тень тени, — он увязает уже в своих психо-драмах, в постановках своего маленького внутреннего психоаналитического театра. Гонясь за призраком желания, разворачивая тысячи аллегорий его обретения на страницах тысячи сценариев и визуализируя с помощью миллионов метров киноплёнки, неважно, реальной или интеллигибельной, он редуцирует себя к метафизическому мастурбатору. «Вуайер — это мастурбатор»³⁹. Фильмы, которые мы снимаем и смотрим, не более чем «собрания безжизненных картинок, подвергшихся искусственному оплодотворению»⁴⁰. Насилие, идущее за созерцательной цивилизацией по пятам, как юнгианская Тень, — это не знак ее повышенной агрессивности, а естественное следствие утраты в ней контроля над телом из-за предельной концентрации на одном лишь видении. «Когда мы пытаемся преодолеть наш период бездействия, наши поступки жестоки и неуклюжи, и вообще неприличны, как инвалид, разучившийся ходить»⁴¹.

Т. о., можно заключить, что дар видения, эволюционируя (или мутируя), образует во времени триаду своих носителей: древний подражатель — современный вуайер — современный зритель. Древний подражатель стремится охватить пробудившимся в нем квазибожественным взглядом все существующее в его сияющей представленности, распахнутости, доступности; он повторяет вслед за Иеговой «все хорошо весьма» и исповедует антично-хайдеггеровскую алетейю — истину как не-сокрытость. Вуайер, далее, начинает уже желать скрытого, невидимого. Видение доходит в нем до своих естественных границ и жаждет их преодолеть. Вуайер — это *hybris* (гордыня) видения, его претензия на большее, и, следовательно, его дальнейшая эманация (переливание через край, как у Плотина), трансгрессия. Видение, насытившись сладостью божественной красоты открытого мира (солнечное око Аполлона, бога пчел, чьи уста вкушают мед), перебраживает и превращается в хмель Диониса, в опьянение, в вино. Вуайер движим желанием нарушить границы и проникнуть взглядом в утаенное, запретное. Он вытаскивает на поверхность уродство — или то, что, будучи вытасчено на поверхность, не может предстать иначе как уродство. Так он неожиданно открывает некую сложность мира — или буквально его сло-же-нность, складчатость («складка» как понятие у Ж. Делеза). Мир двусоставен, двууровнев, диалектичен. Но это открытие не делает самого вуайера философом, диалектиком, метафизиком; он осквернитель, влекущийся не к божественной красоте видимого мира, но к его изнанке, швам, укрытому в его глубинах подвалу преисподней. Он уже одержим адом. Диалектики, его абстрактное потомство, просто стоят над раной, нанесенной им миру, и пытаются описать характер орудия и особенности разреза. Третья же ипостась видящего — современный зритель — куда жалче, хотя, возможно, и не менее интересна, чем ее предшественники. Это не вознесшийся до небес метафизик парменидовского толка, но и не рыщущий по темным карманам мира инфернальный извращенец с выводком диалектических криминалистов, плетущихся в хвосте. Это запутавшееся, несчастное сознание, пленник виртуального

³⁷ Моррисон, 2016. — С. 21.

³⁸ Категория М. Бахтина.

³⁹ Там же. — С. 23.

⁴⁰ Там же. — С. 25.

⁴¹ Там же. — С. 23.

театра иллюзий, ручку проектора в котором (вспомним «машину желания» того же Делеза) вращает его собственное ретроградное либидо.

Однако, деградируя до нынешнего зрителя с его комплексами и холостой страстью, видение лишь раскрывает собственную изначальную проблематичность. Оно идет из грубой, жестокой древности с ее чрезмерными поляризациями. Человек, зараженный им, — пассивный, бесплодный импотент, подавленный всевластием довлеющих ему богов. Нужен новый человек — не парящий в небесах, не низвергнутый в ад и не заточенный в темнице собственного тела с его потребностями, желаниями и комплексами (недаром встречается в «Заметках» и образ заключенного, страдающего от сексуальной неудовлетворенности⁴²). Моррисон ищет выход, золотую середину между крайностями — человека, который обладал бы божественной способностью творения, а не только разделял чистое божественное созерцание, на радость ли, на горе⁴³.

Магическая сцена: преодоление видения через его кульминацию

Такой человек — творец, художник, шаман. При чем здесь шаман? При том, что шаман размыкает круг «люди–боги», где боги всевластны и скрыты, а люди покорны и бессильны. Шаман — это человек, но человек, обладающий магическими способностями, т. е. неким образом вхожий в мир богов, перехвативший частичку их силы. Точно так же художник обладает даром не просто видения, но и творения; он способен не только воспринимать образы, но и создавать их, менять по собственной воле. Творец может «проникать в сознание», подобно богам, взаимодействовать с сознанием

⁴² «Ни один из заключенных не смог восстановить свою секс-гармонию. Депрессии, импотенция, бессонница... растворение эротического начала в языке, чтении, играх, музыке и физических упражнениях. Заключенные создали свой собственный театр... Они уже давно считают себя городом, избирают мэра, полицейских, городское самоуправление» (с. 19). В этом фрагменте Моррисон смыкает очередной круг своих метафор. Город, основание города, предстает как акт сублимации, грустной игры, разворачивающейся в заточении, перед лицом тюремщиков-богов. Это созвучно некоторым представлениям об античном мировоззрении как трагическом и пессимистическом (человек — пленник мира и игрушка жестоких богов), а также, опять-таки, гамлетизму (весь мир — тюрьма, темница плоти и т. д.). В заточении ведь человек приговорен не только к своей камере, но и к своему телу, которому, в свою очередь, отказано в какой бы то ни было трансценденции; камера удерживает тело не просто в своих стенах, но и человека в границах тела. Линия «тело-тюрьма-город-мир» нерушима. И потом, «язык, чтение, игры, музыка и физические упражнения» — разве не звучит это как список основных практик человечества в принципе, а не просто как перечень занятий скучающих, неудовлетворенных сидельцев? Еще здесь можно вспомнить философские исследования М. Фуко, посвященные метафизике заточения, и тюремные романы Ж. Жене («Богоматерь цветов», «Чудо о розе»), переполненные насилием, эротикой и мистикой.

⁴³ Можно было бы сделать вывод, что «боги» Моррисона, в самом конечном счете, не прямо-таки боги, а лишь *ангелы*. Тогда получается, что основной конфликт, сущностная драма его произведений — это борьба лирического героя с ангелами во имя обретения Бога (или подлинной божественности). В средневековой теологии ангелы преподносились как существа чисто созерцательные, способные видеть и предвидеть, стоящие выше человека и избавленные от ограничений плоти, но все же, в отличие от Бога, НЕ творящие. Часто отождествляли их и с языческими божествами — могущественными и сверхъестественными, однако не равными единому истинному Богу и не тождественными Ему. В романе А. Мердок «Время ангелов» главный герой, утративший веру священник, к ницшевскому тезису «Бог умер» добавляет, что раз Бог умер, то это значит, что пришло время ангелов, разрозненных метафизических сил, не сдерживаемых более никаким центром, никаким порядком. Боги Моррисона «пролетают в вышине над нашими городами» — чем не ангелы?

других людей посредством искусства. Аналогично и шаман через проводимые им ритуалы воздействует на племя, иницируя его. «Шаман чревоощет, жестикулирует, используя различные предметы и совершая невероятные движения, он рассказывает, куда «идет», и, таким образом, публика оказывается в состоянии разделить с ним путешествие. Во время сеанса шаман ведет за собой. Смятение чувств, сознательно вызываемое наркотиками, заклинаниями, танцами, вводит шамана в транс. Он ведет себя как сумасшедший. Эти профессиональные сумасшедшие... некогда были весьма почитаемы. Они служили проводниками человека в мир духов. Их духовные странствия были основой религиозного жизни племени»⁴⁴.

Шаманизм — это практика, подразумевающая смысл и результат. «Цель сеанса: излечить болезнь. Люди, потрясенные историческими событиями или страдающие от тяжелых условий жизни, могут впасть в отчаяние. Они ищут освобождения от судьбы, смерти, страха. Ищут одержимости, ждут прихода богов и духов, которые прогонят демонов, захвативших источник жизни»⁴⁵. Исцеление приносил экстаз. Излечи болезнь или предотврати ее, возроди к жизни больного, верни украденную душу»⁴⁶. Аристотель первый предположил, что воздействие как высокого искусства вообще, так и конкретного эстетического переживания на человека выражается в катарсисе — сильнейшем эмоциональном потрясении, которое способно возродить его духовно. Аполлон, бог-покровитель искусства, одновременно и бог врачевания, изгнания болезнетворной

⁴⁴ Моррисон, 2016. — С. 32–33.

⁴⁵ Здесь Моррисон, ближе к концу своего камерного трактата, разбавляет жесткую оппозицию «люди–боги», вводя пару новых сущностей — духов и демонов. На демонов, как и положено, переносится все негативное из отношений со сверхъестественным миром. Т. о., можно до известной степени утверждать, что шаманизм как бы *очищает богов* (а не только людей) от негативности, целиком помещая ее в концепт демонического и, соответственно, проводя первое отчетливое прото-моральное разделение сверхъестественных сущностей. «Бог есть свет, и нет в нем никакой тьмы». К. С. Льюис однажды сказал, что главный поворот в человеческом сознании осуществился тогда, когда люди начали отождествлять то непонятное и страшное, что жило на темных вершинах гор (имеется в виду первоначальное представление о Боге), с основаниями собственного морального поведения. Что касается духов, они здесь упомянуты наряду с богами и на противоположной от демонов стороне. Так, греки верили не только в великих верховных божеств (theaontes), но и в меньших, daimones, которых полагали посредниками между мирами богов и людей (о чем писал еще Платон). Римляне, наследовавшие грекам, восприняли даймонов в качестве *гениев*, духов, споспешествующих людям в их жизни, начинаниях и свершениях. Христианство предложило на эту роль своих ангелов-хранителей (более того, свой ангел был даже у Христа и звался Ангел Господень), а слово «гений» со временем в европейской культуре стало означать дарованный человеку особый талант, делающий его в чем-то равным богам. Так что здесь мы, описав полный круг, возвращаемся к идее художника как нового жреца или шамана, отмеченного присутствием некоего духа, владеющего ключом к духовной реальности.

⁴⁶ Там же. — С. 33.

миазмы — скверны, порчи. Экстаз, приносимый искусством, является, тем самым, ближайшим родственником физическому исцелению и религиозному очищению⁴⁷.

Сегодня роль шамана играет художник. Он выводит цивилизацию из ее комплексов, кризисов и тупиков. Нужно целое поколение плодотворно-деятельных очистителей реальности, чтобы изменить печальное состояние мира и людей. Однако хотят ли эти новые шаманы, жрецы, заклинатели теней освободить нас — или снова закрепить? «Мы ничего не знаем о происходящих вокруг событиях и не контролируем их. Наши жизни проживаются за нас. Все, что мы можем — это попытаться поработить других. Но постепенно развиваются особые виды восприятия. В сознании некоторых начинает формироваться идея «Властителей»... Властители успокаивают нас образами. Они дают нам книги, концерты, картинные галереи, представления, кинотеатры. Особенно кинотеатры. При помощи искусства они смущают и ослепляют нас, порабощая. Искусство украшает стены нашей тюрьмы, заставляет нас молчать, отвлекает и делает равнодушными»⁴⁸.

Особенно кинотеатры: Моррисон снова подчеркивает ведущую роль и главенствующий статус кинематографа в этих древних/современных ритуалах. «Кино развилось не из живописи, литературы, скульптуры или театральных представлений, а из древней традиции шаманства. Это современный этап в эволюции теней, восторг перед движущимися картинками, вера в волшебство. Его происхождение связано со жрецами и колдовством, общением с призраками. В самом начале, используя лишь зеркало и огонь, люди вызывали все темное и тайное из глубины своего сознания. Во время этих сеансов тени были духами, отвращающими от людей зло»⁴⁹. Кино — это величайшая метафора всего имеющегося, наличного, доступного бытия как зрелища. Зритель этого шоу — либо вуайер (этот путь отражает побочная ветвь эволюции кино в «подглядывание... как эротическое наблюдение, так и ничем не ограниченное созерцание происходящего в повседневной жизни. Замочная скважина или окошко для подсматривания»⁵⁰), либо упивающийся чистой зрелищностью (такова «большая колесница» эволюции кино: «зрелище, фантазмагория, цель которой — создать абсолютно правдоподобный суррогат всех ощущений») простодушный обыватель. «Все виды мультимедиа — это неизбежно печальные комедии. Они — что-то вроде занимательной групповой терапии, жалкого

⁴⁷ Наиболее катарсическим видом искусства считалась музыка (Аполлон в первую очередь музыкант). Представление об особом гармоническом воздействии музыки на человека живо и по сей день, однако обычно соединяется со спокойной и умиротворяющей классикой. Впрочем, недавние исследования показали, что рок-музыка тоже обладает собственным терапевтическим эффектом и вовсе не столь агрессивна и разрушительна, как утверждают некоторые ее противники. Так что Моррисон выступил идейным первопроходцем и в этом вопросе. Фактически, он выстроил жизнь согласно максиме А. Камю: «Хочешь быть философом — пиши романы». Моррисон как философ осмыслил свое время — но, очевидно, решил, что самый лучший способ приложить свои размышления к действительности — это стать практикующим артистом-шаманом, точно так же, как Камю стал писателем. Он мечтал освободить человека из плена «физического театра» подражания, желания и насилия, раскрыв широко «двери восприятия» (отсюда название его группы, The Doors), и в результате тоже обращается к предельно аполлоническим средствам — поэзии и музыке. По иронии, Дионис и дионисическое, с чем Моррисона в силу стиля и поведения чаще ассоциируют, покровительствовал как раз театру. Но Диониса и Аполлона примиряла и соединяла трагедия, о чем говорил Ницше; поэзия и музыка в ней сочетались с драмой, порождая искомый Аристотелем катарсис.

⁴⁸ Моррисон, 2016. — С. 39.

⁴⁹ Там же. — С. 31.

⁵⁰ Там же.

спаривания актеров и наблюдателей, взаимной мастурбации»⁵¹. Казалось бы, нелестная характеристика для всех участников происходящего. Но сам организатор священнодействия/сеанса/зрелища, маг–шаман–художник, выносится при этом за скобки. Его положение более привилегированное, он творит или управляет движением форм, которые все остальные пассивно созерцают. И он управляет созерцающими, ведя их пусть и к сомнительному, но катарсису. Гамлет тоже, не зная, как поступить и какая роль предпочтительнее в театрике вселенского заточения, выбирает искусство, постановку пьесы на сцене театра вторичного, удваивающего, чтобы отразить и разоблачить непотребную реальность, а тем самым сообщить душе какую-то уверенность, покой и исцеление. Камера, казалось бы, доводит идею видению до предела, абсурда. Но в то же время она освобождает нас от aberrаций видения. «Ясный взгляд и камера дают нам объекты такими, как они существуют во времени. Не искаженные видением»⁵². Кино, чтобы наконец-то обратиться к чему правильному и во что-то правильное, должно очищать не нас, а саму реальность. Для этого ему следует уже совершенно сознательно уподобиться магической практике, которую Моррисон уважительно именуется *алхимией*. «Кино, наследник алхимии, последняя эротическая наука... присутствующая в самых глубинных аспектах реальности, и цель ее — очистить и изменить все сущее. Алхимики... могут представить любовные связи химических веществ и звезд, роман камней или плодородие огня. Странные, плодотворные связи алхимики ощущали и между разнородными объектами. Между людьми и планетами, растениями и жестами, словами и погодой. Эти сопоставления предметов, звуков, действий... сияют неслыханным, невероятным образом. Фильм — ничто, если он не освещает эту цепочку бытия, в которой игла, вонзенная в плоть, вызывает взрывы в иностранной столице. Кино возвращает нас к анимизму, религии сущего, которая обожествляет каждую вещь и видит богов во всех живых и неживых существах»⁵³.

Анимизм, описываемый здесь Моррисоном, ведет через кажущийся триумф зрительности к возвращению, на самом деле, абсолютного танца, к тотальному великому хороводу, где боги кружатся вместе с человеком, и все воздействует на все, без исключений и обособлений. Но чтобы его запустить, нужен, по крайней мере, поначалу, все еще отдельный, специальный созерцающий субъект, во взгляде которого все и закрутится. «Субъект говорит: «Сначала я вижу множество вещей, и они танцуют... затем все постепенно сливается. Превращение. Объект отделен от имени, лишен привычек и ассоциаций. Он становится просто вещью, вещью в себе, вещью как таковой. Когда этот распад до состояния чистого существования произошел, объект может стать чем угодно»⁵⁴. Этот субъект — Господин–Властитель, маг–заклинатель, жрец, шаман или даже йог: гимн йоге присутствует в начале «Заметок». Идея искусства, способного позволить тебе «стать невидимым или маленьким. Стать огромным и дотянуться до самых далеких предметов. Изменить законы природы. Оказаться в любой точке пространства и времени. Вызывать мертвецов. Обострить свои чувства так, чтобы воспринимать недоступное: события далеких миров, глубинные образы своего подсознания или сознания других»⁵⁵, вдохновляет Моррисона, жадного до всевозможных нестандартных практик, жаждущего «вылечить скуку, раскрыть глаза, вновь ощутить детские связи с течением жизни, очистить восприятие»⁵⁶. Йога или хэппенинг, музыка или шаманство,

⁵¹ Там же. — С. 33.

⁵² Там же. — С. 35.

⁵³ Там же. — С. 37.

⁵⁴ Там же. — С. 35.

⁵⁵ Там же. — С. 15.

⁵⁶ Там же. — С. 33.

кино или алхимия — все едино, все может быть путем, ведущим к истине, преодолевающим заблуждения и исцеляющим разобщение.

Литература

Верлибр в рок-музыке: мир и философия Джима Моррисона. <http://jimmorrison.ru/stati-o-dzhime-morrison/verlibr-v-rok-muzyke-mir-i-filosofiya-dzhima-morrisona> (Дата обращения: 05.05.2020).

Жуковский А. Метафорическое понимание телесности в поэзии Джима Моррисона. <https://www.topos.ru/article/literaturnaya-kritika/metaforicheskoe-ponimanie-telesnosti-v-poezii-dzh-morrisona> (Дата обращения: 09.05.2020).

Еремеева О. Джим Моррисон: Логос Смерти. <http://jimmorrison.ru/stati-o-dzhime-morrison/dzhim-morrison-logos-smerti> (Дата обращения: 16.05.2020).

Кереньи К. Дионис: прообраз неиссякаемой жизни. — М.: Ладомир, 2007. — 319 с.

Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки / Сочинения в двух томах. Т. 1. — М.: Мысль, 1996. — 829 с.

Ницше Ф. Так говорил Заратустра / Сочинения в двух томах. Т. 2. — М.: Мысль, 1996. — 829 с.

Произведения Джима Моррисона — М.: Издательство ИП Галин А. В., 2016. — 528 с.

Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. 1. Гештальт и действительность. — М.: Мысль, 1998. — 663 с.

References

Eremeeva O. *Djim Morrison: Logos Smerti* [Jim Morrison: Logos of Death]. Electronic resource <http://jimmorrison.ru/stati-o-dzhime-morrison/dzhim-morrison-logos-smerti> (Accessed 16/05/2020). (In Russian)

Jukowsky A. *Metaforicheskoe ponimanie telesnosti v poezii Djima Morrisona* [Metaphoric understanding of physicality in the poetry of Jim Morrison]. Electronic resource <https://www.topos.ru/article/literaturnaya-kritika/metaforicheskoe-ponimanie-telesnosti-v-poezii-dzh-morrisona> (Accessed 09/05/2020). (In Russian)

Verlibr v rok-muzyke: mir i filosofiya Djima Morrisona [Free verse in rock: world and philosophy of Jim Morrison]. Electronic resource <http://jimmorrison.ru/stati-o-dzhime-morrison/verlibr-v-rok-muzyke-mir-i-filosofiya-dzhima-morrisona> (Accessed 05/05/2020). (In Russian)

Proizvedeniya Djima Morrisona [The Works of Jim Morrison]. Moscow, «Izdatel'stvo IP Galin A. V.», 2016. 528 p.

Kerényi K. *Dionysos: Urbild des unzerstörbaren Lebens* (1976). (Rus. ed. Keren'i K. *Dionis: Proobraz neissyakaemoi zhizni*. Transl. from German A. V. Frolov, L. F. Popova. Moscow, «Ladimir», 2007. 319 p.).

Nietzsche Fr. *Also sprach Zarathustra* (Rus. ed. Nitsche F. *Tak govoril Zarathustra* // Nitsche F. Set of works in 2 vol. Vol. 1 / Comp., ed., publ., foreword and notes K. A. Svas'yan; Transl. from German G. A. Rachinskii. Moscow, «Mysl'», 1996. 829 p.).

Nietzsche Fr. *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (Rus. ed. Nitsche F. *Rozhdenie tragedii iz dukha muzyki* // Nitsche F. Set of works in 2 vol. Vol. 1 / Comp., ed., publ.,

foreword and notes K. A. Svas'yan; Transl. from German G. A. Rachinskii. Moscow, «Mysl'», 1996. 829 p.).

Spengler O. *Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*. München: C. H. Beck, 1923 (Band 1: *Gestalt und Wirklichkeit*). (Rus. ed. Shpengler O. *Zakat Evropy. Ocherki morfologii mirovoi istorii*. In 2 vol. Vol. 1. *Geshtal't i deistvitel'nost'* / Transl. from German, foreword and comm. K. A. Svas'yan. Moscow, «Mysl'», 1998. 663 p.).

Counterculture vs. metaphysics: Jim Morrison and his «Notes on a Vision»

Murzin N. N.,

Ph.D., research fellow, Institute of Philosophy RAS,
shywriter@yandex.ru

Abstract: Jim Morrison's creative legacy still draws the attention of intellectual explorers. Yet there is one item that has been in fact seriously avoided through years — «Notes on a Vision», maybe his one and only theoretical issue, or at least something of a kind. This article is a considerable attempt (as for Russian «Morrison studies», holds true) to represent the complexity of Morrison's views on the history, development and metaphysics of human perception, which may be his outline theme through life.

Keywords: Jim Morrison, vision, music, dance, art, cinema, shamanism, man, gods.