

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ

В.А. КУЗЬМИНА

Психоделическое искусство

**Между архаикой
и современностью**



МОСКВА
2013

УДК 7.0(7)
ББК 185(71)
К 89

Печатается по решению
Ученого совета
Государственного института искусствознания

Рецензенты:

Шеметова Т.Н., кандидат культурологии, доц.

Дружкин Ю.С., кандидат философских наук

Кузьмина В.А.

Психоделическое искусство: между архаикой и современностью / В.А. Кузьмина. – М. : Государственный институт искусствознания, 2013. – 204 с. – ISBN 978-5-98287-059-9

Монография посвящена психоделической культуре и процессу формирования ее эстетики, философии и базовых принципов. В основу легли идеи взаимодействия и взаимопроникновения культур разных типов. В предлагаемой работе прослежена история возникновения, культурные и художественные практики североамериканского психоделического искусства 1960-х – первой половины 1970-х годов.

Книга будет полезна студентам и преподавателям гуманитарных вузов, специалистам в области психологии, людям искусства и всем, кто интересуется современной андеграундной культурой.

ISBN 978-5-98287-059-9

© Кузьмина В.А., 2013

© Государственный институт искусствознания, 2013

© Яковлев В.Ю. оформление, 2013

ОГЛАВЛЕНИЕ

От автора	
Психоделия: введение в проблематику и различные подходы к изучению	5
Глава 1	
Психоделия как социокультурный и художественный феномен	18
1.1. Социокультурный и общественно-политический контекст . . .	18
1.2. Хиппи и освобожденное сознание	31
1.3. Психоделическое искусство. Общая характеристика	45
Глава 2	
Психоделические практики: история и природа явления.	69
2.1. Измененные состояния сознания в неевропейских культурах	69
Первобытные шаманские культы	69
Культура необыденных состояний сознания у американских индейцев.	72
Духовные миры исламского мистицизма	76
2.2. Психоделия: европейские прототипы.	88
Глава 3	
Психоделическое искусство как оно есть	108
3.1. Калифорнийская сцена	108
Клубы.	108
Фестивали	109
3.2. Свингующий Лондон	118
3.3. Виды и направления.	135
Театр	135
Музыка	138
Лайт-шоу	156

Анимация	167
Кинематограф	173
Цифровое искусство и видеоарт	180
Веб-дизайн.	188
Заключение	195
Литература	198

ОТ АВТОРА

Психоделия: введение в проблематику и различные подходы к изучению

В 60-х годах прошлого века многие исследователи, художники и представители общественности заговорили о психоделическом искусстве. Под ним подразумевался род искусства, связанный с раскрытием образов, инспирированных воздействием ряда химических веществ, психоактивные свойства которых тогда активно изучались западными учеными, в том числе в легендарном Гарварде. Примеры использования таких веществ в художественной практике известны уже очень давно, но за их исследование взялись только во второй половине XX века. Это было обусловлено открытием психоделических качеств диэтиламида-25 лизергиновой кислоты, более известного как ЛСД. Считалось, что ЛСД способен активизировать под-сознательную и бессознательную деятельность и таким образом оказывать влияние на творческий потенциал личности. Поэтому часть художников того времени шла на сознательные эксперименты с психоактивными препаратами. В результате проблемы, возникшие вокруг феномена психоделического искусства, оказались связаны с особым слоем гуманитарного знания, а слово «психоделический» закрепилось в жанровой сетке, особенно в музыке и живописи.

Наиболее актуальны проблемы психоделики для понимания природы ряда современных молодежных субкультур. Как правило, их становление и развитие сопряжено с созданием собственной эстетики и философии, искусства и мифологии. Стремление уйти от действительности у адептов различных контркультур находит различное воплощение. Однако наиболее яркие, самобытные и типичные с точки зрения культурологии и искусство-

ведения примеры можно найти в тех субкультурах, которые провозглашают альтернативные типы сознания и способы познания, пытаются выстроить собственную «действительность». Примерами могут служить культуры растаманов, рэйверов, хиппи.

Явления, о которых пойдет речь, возникли не вдруг, а формировались на протяжении тысячелетий. В течение долгого времени во всем мире психоактивные вещества были тесно связаны со служителями различных культов, а позже – с представителями художественных кругов и богемы. В XX веке эта практика продолжала существовать, несмотря на негативное общественное мнение и законодательные запреты в большинстве стран. Использование психотропных веществ служит сильным эмпирическим фактором, и его влияние на культуру и искусство очевидно. Течения искусства, ориентированные на моделирование измененных состояний сознания и связанное с ними мировосприятие, перестали быть достоянием андеграунда. С 1960-х годов до настоящего времени различные элементы специфической «художественной речи» все чаще встречались практически во всех субкультурах в основном западного (и не только западного) общества. В этой связи остро встают проблемы генезиса субкультур такого типа и особенностей искусства, зародившегося в данной среде. И наибольший научный интерес представляет ретрансляция опыта измененных состояний сознания, а также окружающие ее ритуалы и мифы.

В современном обществе обнаруживает себя возрастающий интерес молодежи, художников и исследователей к неевропейским художественным практикам, обращающимся к раскрытию глубинных слоев сознания, восточной философии и разнообразным этническим верованиям. И необыденные состояния сознания часто становятся компонентом творческого процесса, художественного восприятия, объектом произведений искусства. Однако, несмотря на актуальность этих явлений, вопросы взаимодействия творческого начала и различных модификаций сознания явно недостаточно исследованы современными представителями научного знания. Тем не менее существуют работы, охватывающие ряд проблем, близких к теме настоящего исследования. В современной науке важнейшую роль в раскрытии данной темы играют труды по философии, этнографии и религиоведению, посвященные изучению художественных и мистических практик (в том числе с использованием специфических образцов

флоры) в неевропейских культурах; ряд работ по социологии, позволяющих понять причины возникновения контркультуры хиппи и психоделического искусства в Америке 1960-х годов; исследования в области естественных наук – таких как фармакология, психиатрия, клиническая психология, проливающие свет на природу творчества в измененных состояниях сознания; некоторые искусствоведческие труды, посвященные анализу современных «неклассических» феноменов: хеппенинг, алеаторика и др.

В настоящей работе предпринят анализ художественной культуры, относящейся к периоду формирования эстетики, философии и базисных принципов психоделии, определивших дальнейший путь ее развития. Поэтому объектом исследования стали произведения, связанные с американской молодежной контркультурой 1960-х годов, являющиеся художественным отражением ее идеологии, ожиданий и картины мира. Это работы таких мастеров, как театральные труппы «Living Theater», «Bread & Puppet», художники Р. Гриффин, П. Макс, Г. Гримшоу, рок-группы «Grateful Dead», «Jefferson Airplane», «Quicksilver Messenger Service», «The Byrds», «The Seeds» и других, чьи работы впервые были выделены как произведения психоделического направления, определили его строй, характерные особенности языка и до сих пор считаются его классикой. Предметом настоящего исследования стало психоделическое направление в рок-культуре 1960-х годов. Термин «психоделический» в настоящее время достаточно часто применяется по отношению к художественным произведениям в различных видах искусства: как широко известных и привычных (музыке, живописи, театре, фотографии, кинематографе и мультипликации), так и появившихся уже в XX веке (инсталляциях, перформансах, хеппенингах, лайт-шоу, веб-дизайне).

Изначально термин «психоделическое искусство» был призван обозначать творческие практики, связанные с вызовом, поддержанием, изображением и контролем альтернативной реальности, возникающей в сознании при приеме психоделиков, – в первую очередь ЛСД и ЛСД-подобных препаратов. Подобные переживания, становясь предметом внимания художника, сами по себе являют достаточно туманную картину. Это объясняется, во-первых, неоднородностью, разнообразием и изменчивостью самих этих переживаний, а во-вторых, тем, что задачей художников становится воспроизведение феноменов, лежащих за пределами материального мира, при помощи привычных «под-

ручных» средств и способов. И эта парадоксальность, оксюморонность, характеризующая психоделическое искусство, сейчас нередко приводит к тому, что задачи и эстетика данного направления часто определяются особенностями субъективного восприятия зрителей, критиков и самих художников.

Уже сама эта ситуация, при которой художник может строить обладающие известной степенью вероятности догадки относительно качества, природы и значения психоделических переживаний, говорит о том, что эти состояния – как бы расплывчатые и туманные ни были связанные с ними суждения – уже сумели к сегодняшнему дню сформировать достаточно четкое мнение о своем значении для искусства; создать школу, ориентированную на их изображение; завоевать свое место в картине мира художников. Кроме того, это подразумевает существование для различных видов искусства своих сложившихся традиций, относящихся к ретрансляции психоделического опыта специфически художественными средствами; а также системы объективных признаков, характеризующих психоделическое искусство как самостоятельное художественное течение.

История серьезного изучения художественных и магико-мистических практик с использованием психоделиков в Европе насчитывает всего несколько десятков лет, и сегодня она в большинстве стран фактически закончилась, не успев начаться. Тем не менее эта история оказалась чрезвычайно бурной и сложной: за тот недолгий временной период, в продолжение которого ученые проявляли интерес к данной теме, психоактивные соединения стали объектом пристального рассмотрения в различных отраслях науки. Посвященные им исследования приводили к самым разнообразным, а порой и противоречивым результатам. Психоделическое искусство стало предметом, объединившим ученых из разных областей, таких как культурология, антропология, социология, искусствоведение, философия, психология, религиоведение, этнография, этномикология и этноботаника. Две последние дисциплины, посвященные изучению употребления людьми образцов психоактивной флоры, а также сбором и систематизацией знания о них, представлены трудами ученых: Б.-П. Реко, Р.-Э. Шульц, Дж. Гейне, а также Т. Маккенна и Гордон и Валентина Уоссоны¹.

¹ Двое последних ученых считаются основателями этномикологии. Их работы оказали влияние на Т. Маккенну, М. Добкин де Риос и т.д.

В сфере гуманитарной науки труды о роли нетрадиционных состояний сознания в культуре и истории человечества принадлежат философам и психологам: Ч. Тарту, Т. Лири, Р. Олперту, Дж. Лилли, К. Уилберу, Р.-А. Уилсону; этнографам и религиоведам: М. Добкин де Риос, А. Уоттсу, П. Фоурсу, У. Джеймсу, культурологам – М. Элиаде, Ш. Кэйвен. Большинство серьезных исследований по данной теме в области культурологии («Растительные галлюциногены» и «Визионерское вино: психоделическое лечение в Перуанской Амазонии» М. Добкин де Риос, «Шаманизм: Архаические техники экстаза» М. Элиаде, «Заговорно-заклинательное искусство восточных славян» В. Харитоновой, «Пища Богов» и «План растительной планеты» Т. Маккенны) основаны на примерах культур архаических сообществ. В то же время аналогичные проблемы, относящиеся к исследованию целого списка субкультур внутри европейского общества, казалось бы, более близкие и насущные, вызывают гораздо меньший энтузиазм. Работы указанных авторов помогают многое прояснить в вопросах, касающихся природы рассматриваемых явлений, методологии исследования и т.д.

На многое проливают свет документальные свидетельства, оставленные участниками движения и очевидцами событий, из них следует выделить работы американского журналиста Ф. Боноски («Две культуры»), С. Стоуна («Хиппи от А до Я»), писателей Х. Томпсона («Страх и отвращение в Лас-Вегасе») и Т. Вульфа («Электропрохладительный кислотный тест»), Т. Лири, Р. Олперта и Р. Метцнера («Психоделический опыт»), Р. Олперта («Зерно на мельницу», «Это только танец») и др.

Поскольку предмет исследования тесно связан с проблемами изучения подсознательных и бессознательных процессов, огромную методологическую ценность представляют труды по прикладной психологии и психоанализу. Особенно важны в этом отношении работы К.-Г. Юнга и его последователей: М.-Л. фон Франц, А. Яффе и С. Гроф («За пределами мозга» «Области человеческого бессознательного: опыты исследования с помощью ЛСД»), построивший свои исследования на материале психоделических переживаний испытуемых.

В 1960–1970-х годах в Западной Европе и США на фоне всплеска всеобщего интереса к измененным состояниям сознания был предпринят ряд попыток серьезного научного исследования. Этим, в частности, занимались Ф. Баррон, С. Крип-

пнер, Ч.Т. Тарт, М. Дж. Столарофф, У. Браден, Э. Гуд, А. Маслоу, А. Уоттс, А. Хофманн, Александр и Энн Шульгины и др. Однако уже в конце 1970-х, несмотря на обилие белых пятен в изучении этих вопросов, данная тема стала меньше интересовать ученых гуманитарного профиля; а в связи с массовыми «эпидемиями» увлечения психоактивными веществами в период психоделической революции правительства большинства стран приостановили и поставили вне закона аналогичные исследования в естественно-научной сфере.

Что же касается серьезных отечественных работ о влиянии измененных состояний сознания на общество и на культурно-творческий и креативный потенциал личности, то они начали появляться лишь в конце 1980-х годов, и их список весьма невелик. Для большинства случаев характерно прямое влияние либо западных коллег, либо отечественной психиатрической школы, к сожалению, есть проблемы, которые остались без внимания. Среди них такие важнейшие проблемы, как история и преемственность в контексте явления, недостаточная разработанность теоретической и терминологической базы, о чем свидетельствует хотя бы отсутствие удовлетворительного определения культур, ориентированных на прием психотропных препаратов (аналога англо-американского *drug-culture*). Об этом писали отечественные исследователи: А. Данилин, С. Петросян, Г. Соколовский, Е. Торчинов, В. Харитонова.

Психоделики известны человеку уже несколько тысячелетий, однако ученые всерьез взялись за их исследование меньше века назад. Многие чисто медицинские аспекты их воздействия на человека пока представляют собой «черный ящик». По сути, проблемы, связанные с их изучением, можно отнести к тому ряду феноменов, которые традиционное научное знание Запада не в состоянии адекватно объяснить в рамках существующей парадигмы, а поэтому приписывает к категории парадоксов и оставляет в стороне от своего поля зрения. В то же время официальная культура постиндустриальной Европы категорически не приемлет ни галлюциногены, ни связанные с ними художественные практики и говорит о них с осуждением. Кроме того, употребление психотропных веществ и сопутствующие ему ритуалы различны для разных типов культур, что затрудняет их типологизацию и изучение.

Все это вызывало и вызывает до сих пор ожесточенные споры специалистов – как в рамках естественной науки, так и меж-

ду учеными из различных областей. Только в пределах психофармакологии – в ее разных школах существует множество названий этих веществ: наркотики-фантастики, психотомиметики, галлюциногены, диссоциирующие психоактивные вещества, психоделики. Каждое из этих определений выдвигает какой-либо один аспект воздействия этих веществ на человеческое сознание. Например, термин «галлюциногены» ставит во главу угла изменения в психосенсорной области, словосочетание «диссоциирующие психоактивные вещества» концентрирует внимание на модификации Я-чувства и активизации работы подсознания, название «психоделики» подчеркивает эффект так называемого расширенного сознания и визионерский опыт и т.д.

Задача усложняется тем, что состояние современной науки не позволяет пока с точностью описать воздействие психоделиков на организм человека. В частности, такие основополагающие аспекты воздействия, как фармакодинамика, фармакокинетика, кривая дозы, побочные эффекты и т.д. до сих пор вызывают споры. Здесь следует сделать оговорку: поскольку психоделики – достаточно обширный² и один из наименее изученных классов психотропных веществ, то представляется целесообразным ограничиться ЛСД-подобными веществами, так как возникновение и дальнейшая судьба психоделического искусства была связана с этими веществами гораздо в большей степени, чем с какими бы то ни было другими.

После более чем полувековых экспериментов и самого тщательного изучения споры о механизмах действия и фармакокинетике ЛСД-подобных веществ ведутся учеными и по сей день. В 1960-е же годы на пике популярности и колоссальной распространенности (это вещество только в Соединенных Штатах пробовали по крайней мере 2 млн чел.) психоделики привлекли пристальное внимание ученого сообщества и породили громадное количество гипотез, касающихся их качеств, пользы и вредности, природы вызываемых ими эффектов. Попробуем описать вкратце те из них, которые получили наибольшее распространение и приобрели сторонников в научном мире.

Психотомиметики. Это название явилось результатом представлений о природе вызываемых ЛСД-изменений, которые сродни нарушениям структур мозга, наблюдаемых при некото-

² Около ста видов растений и несколько сотен синтетических препаратов.

рых психических заболеваниях, в первую очередь шизофрении, и интоксикацию психоделиками в этом случае можно трактовать как обратимое безумие. Действительно, симптомы функциональных психических расстройств при шизофрении, включающие нарушения эмоциональных реакций, галлюцинаторные симптомы, обман чувств, выпадение из общественных связей, в некоторой степени свойственны и ЛСД.

Другая теория выдвигает тезис, согласно которому психоделики *расширяют* сознание и восприятие, могут вызывать на поверхность образы из самых темных уголков подсознания, а также пробудить картины коллективной памяти. В центре внимания оказывается визионерский опыт, переживаемый в ходе ЛСД-сеансов. Это обусловило появление термина **психоделики**. Он зародился в конце 1950-х в переписке двух «пионеров» в изучении психоактивных веществ: Хэмфри Осмонда (Humphry Osmond) – британского психиатра, изучавшего эффекты действия мескалина и ЛСД на алкоголиках в Канаде и Олдоса Хаксли (Oldos Huxley) – американского писателя-фантаста, автора «Дверей восприятия» («The doors of perception») и «Небес и ада» («The heaven and the hell») – книг, описывающих его опыты с психоделиками и ставших хрестоматийными в среде хиппи. Природа явлений, вызванных употреблением этих препаратов, ставших к тому времени объектом для широкого изучения, нуждалась в определении, и Осмонд предложил термин «психоделический», ведущий свое происхождение от греческих слов *psyche* (душа) и *delein* (декларировать), или *delouin* (показывать, открывать). Занимались разработкой данной гипотезы деятели науки и искусства: Т. Лири, Р. Олперт (позже взявший себе псевдоним Баба Рам Дасс), Х. Осмонд, С. Гроф, Дж. Лилли. Стараниями приверженцев этой теории ЛСД приобрел в 1960-х годах головокружительную популярность, а последовавшие за официальным запрещением ЛСД «гонения на пророков» только увеличили ажиотаж.

Реакцией на панегирики, посвященные ЛСД-подобным веществам, явилась официальная теория консервативной психиатрии, причислявшая эти субстанции к разряду крайне опасных наркотиков. Писали, что ЛСД провоцирует неконтролируемую агрессию, может стать причиной суицидальных попыток. Отечественный психиатр А. Данилин связывает свое негативное отношение к психоделикам с тем, что в состоянии опьянения ими человек полностью теряет волю, становится внушаемым,

а его «Я» перестает существовать. Бытовало мнение, что некоторым людям противопоказан этот препарат: один раз приняв его, такой человек может навсегда остаться в состоянии трипа. Существует еще гипотеза о том, что ЛСД может вызывать хромосомные нарушения и, как следствие, влиять на здоровье будущего потомства. Хотя сторонники официальной версии предполагают развернутой и весьма убедительной аргументацией, однако в ходе клинических испытаний пока не появилось убедительных ее доказательств. Следует подчеркнуть, что такую позицию отстаивают в основном представители психиатрии – науки, призванной бороться с любыми нестандартными проявлениями человеческой психики. Кроме того, клиентом психиатра может стать человек, непосредственно переживший негативный опыт употребления субстанции, в то время как большинство случаев, в которых эксперименты с психоделиками привели к желаемым результатам, остается за рамками исследования.

Последнее обстоятельство явилось причиной того, что некоторые деятели усмотрели влияние психоделиков на ход эволюционных процессов. Писатель О. Хаксли определил ЛСД как вещество, ведущее к новой ступени человеческой эволюции. Среди сторонников «эволюционистской» версии необходимо упомянуть Т. Маккенну и его последователей. Согласно данной гипотезе, растения, содержащие психоделические вещества, способствовали увеличению скорости ментальных функций у гоминидов. Это явилось необходимой и решающей предпосылкой для возникновения у предков человека абстрактного мышления. Т. Маккенна отмечает, что сегодня «мы в состоянии восстановить присущую Архаичному ценность почти симбиотического отношения с психоактивными растениями как источником прозрения и согласия, струящегося из мира растительного в мир человеческий»³. По С. Грофу, ЛСД – катализатор ментальных процессов⁴. М. Добкин де Риос также считает, что «отдельные виды психотропных растений, с которыми экспериментировали еще с ранних времен, могли стимулировать речь и общение благодаря необычному восприятию реальности»⁵.

³ Маккенна Т. Пища богов. М., 1995. С. 21–22.

⁴ Гроф С. Области человеческого бессознательного: опыты исследования с помощью ЛСД. М., 1994. С. 38.

⁵ Добкин де Риос М. Растительные галлюциногены. М., 1997. С. 13.

Эта гипотеза подразумевает, что, продолжая использовать психоделики и дальше, человек и общество потенциально способны выйти на качественно новый уровень мышления; и наоборот, игнорирование психоделического опыта и других аналогичных практик может стать причиной интеллектуального, духовного и нравственного застоя. Как утверждает Маккенна, «воссоздание непосредственной связи с потаенной планетарной сутью, с разумной сущностью Природы путем использования галлюциногенных растений дает нам последнюю реальную надежду на сокрушение неприступной стены нашей культурной косности, которая грозит задавить нас полностью. Мы определенно нуждаемся в новом зрении, чтобы увидеть наш путь в мире»⁶.

Для понимания проблемы данного исследования особенно важны точки зрения ученых, наиболее пристально изучающих расширенное сознание и причастных к возникновению термина «психоделики», который был подхвачен философами из Гарварда, а вслед за ними – армией хиппи и в конце концов дал название их культуре и искусству. Что же касается собственно интересующего нас предмета, то количество серьезных исследований в этой области поистине мало. До сих пор наиболее авторитетные источники датируются 1950–1970-ми годами, и, к сожалению, после спада психоделического бума, а также официальных правительственных запретов на исследования в этой области науки – главным образом естественно-научных экспериментов – интерес ученых к исследованию измененных состояний сознания значительно упал.

Тем не менее среди исследований, посвященных раскрытию феномена психоделии, следует отметить статьи, оказавшие значительную помощь в написании настоящей работы: «Творческий процесс и психоделический опыт» Ф. Баррона, а также «Психоделическое состояние, гипнотический транс и творческий процесс» С. Криппнера. В этих работах ученые представили серии экспериментов, проведенных исследователями университета в Беркли, при участии людей из самых разных социальных слоев, с целью выявления различий в воздействии психоделиков на творческий потенциал, обусловленных возрастом, социальным положением, профессией, уровнем образования испытуемого и т.д.

⁶ Маккенна Т. План растительной планеты.
<http://www.high.ru/library/makkenna/planet.html>

Также были задействованы известные художники, некоторые из них позиционировали себя как имеющих отношение к психоделии. В ходе этих экспериментов художники под воздействием различных доз ЛСД создавали свои произведения и описывали испытываемые переживания, результаты же на различных стадиях эксперимента оценивались как профессиональными художественными критиками, так и самими авторами.

В задачи автора не входит подтверждение или ниспровержение какой-либо из перечисленных ниже гипотез. Хотелось бы, во-первых, сделать акцент на дискуссионности и малоизученности темы в различных областях науки и, во-вторых, выявить – насколько это возможно – те изменения природы ментальной деятельности, вызываемые психоделиками, которые оказали влияние на процесс художественного творчества, что принципиально важно для понимания сути и сущности психоделического искусства.

Чтобы найти ответы на эти и другие вопросы, необходимо понять что собой представляет психоделическое искусство, выяснить, какова природа воздействия психотропных веществ на человеческое сознание, какие изменения они вносят в процесс творчества и – как результат – в конечный художественный продукт; однородны ли эти изменения или же они имеют различные виды и градации, существует ли только один путь к созданию произведений в этом направлении и их адекватному восприятию – через изменение природы сознания терапевтическим путем – или правомерно говорить и об иных методах и техниках.

Споры в научном мире и порожденная ими путаница не в последнюю очередь обязаны тому факту, что конечный результат действия психоделиков в огромной степени зависит от разнообразных так называемых нефармакологических факторов. Это обстоятельства и окружающая обстановка в момент приема препарата, настроение, самочувствие, индивидуальные физические и психические характеристики человека, эмоциональный настрой и т.д. – вплоть до особенностей этноса и установок культуры, к которой принадлежит человек, принимающий то или иное психоактивное соединение.

Последнее обстоятельство само по себе заслуживает особенно пристального рассмотрения, поскольку, как справедливо замечает по этому поводу М. Добкин де Риос, «особенности культуры играют решающую роль в формировании, на первый

взгляд, чисто субъективных ощущений, не поддающихся какому-либо культурному измерению. Более того ... системы верований, ценности и надежды программируют субъективные ощущения индивидуума ... будучи лишены специфических культурных традиций использования галлюциногенов, которые программировали бы их ощущения, представители Запада часто передают в своих ощущениях идиосинкразические образы, сами по себе заслуживающие изучения»⁷. Иными словами, это означает, что при прочих одинаковых обстоятельствах, сопровождающих прием психоактивного вещества, туземец «примитивного» племени будет иметь совершенно иные цели, мотивацию, увидит абсолютно другие вещи и по-другому их интерпретирует, нежели европеец, араб или индус. Поэтому на вопросах, касающихся социокультурного контекста, в рамках которого происходят психоделические практики, необходимо, на наш взгляд, остановиться подробнее.

Поскольку история употребления психоактивных веществ не ограничивается рамками культур европейского типа как во времени, так и в территориальном отношении, то следует рассмотреть ее с точек зрения антропологии и этнографии и обратить внимание на те культуры, в которых подобные практики легитимизированы и являются неотъемлемой частью жизни общества. Наиболее острой проблемой считается роль практик с использованием измененных состояний сознания в различных культурах с целью выявить возможные типичные моменты. Последнее для нас крайне важно, так как позволяет выяснить, модифицируется ли практика измененных состояний сознания по мере развития общества в рамках одной культуры или же такие практики будут приобретать различные формы в зависимости от типа культуры.

Зародившееся в 1960-е годы – эпоху свободы, мирной революции и детей-цветов – психоделическое искусство сформировалось и обрело популярность под лозунгом «расширенного» сознания. Не случайно теоретики «психоделической» гипотезы – Т. Лири, Р. Олперт, К. Кизи и многие другие – превратились в гуру как художников, так и реципиентов данного направления.

Рассматриваемое течение определяется исследователями как направление в искусстве, воспроизводящее процессы в человеческом сознании под воздействием психоделиков, кото-

⁷ *Добкин де Риос М.* Растительные галлюциногены. М., 1997. С. 16.

рые «затрагивают практически все аспекты психологического функционирования»⁸. Поэтому представляется правомерной проекция определения «психоделический» на все виды искусства: будь то живопись, музыка, лайт-шоу, кинематограф или прикладное искусство. Кроме того, все многообразие психических изменений, возникающих под воздействием психоделиков, обуславливает и многообразие образов и технических приемов, используемых в искусстве.

В этой связи перед нами встает такая проблема, как контекстуальное обозначение психоделического искусства. Это течение, воспринявшее художественные методы и круг образов своих предшественников, впитало в себя характерные для них моменты философско-эстетического и идеологического характера, которые, обладая мощным культуротворческим стимулом, легли в основу новой социокультурной среды. Зародившееся в недрах контркультуры – прежде всего контркультуры хиппи – и некоторое время не выходящее за ее рамки, психоделическое искусство полностью восприняло ее идеологию и философию.

С другой стороны, ситуация, сложившаяся в то время в мире, и те общественно-политические и социальноэкономические события, благодаря которым (а иногда и в борьбе с которыми) создавалась контркультура, также не могут быть оставлены без внимания.

⁸ *Гроф С.* Области человеческого бессознательного: опыты исследования с помощью ЛСД. М., 1994. С. 28.

ГЛАВА 1

ПСИХОДЕЛИЯ КАК СОЦИОКУЛЬТУРНЫЙ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ФЕНОМЕН

1.1. Социокультурный и общественно-политический контекст

Политическая жизнь 1960-х годов стала одним из основополагающих факторов, оказавших влияние на выбор тематики и мировоззрение художников. Уже в послевоенное время, после крушения гитлеровской Германии, наступило разочарование. Противостояние на поле военных действий уступает место борьбе на ином уровне, нашедшей отражение в холодной войне. Бывшие союзники вдруг оказались злейшими врагами. Все оппозиционное – особенно на противоположных «полюсах», в США и СССР – воспринималось как крайне враждебное народу и режиму: в Советском Союзе клеймилось «происками империалистов», а в Соединенных Штатах – «красной заразой».

Молодежь росла в страхе, опасаясь, что история может повториться. Противоречие между назидательными наставлениями поколения отцов и крушением его идеалов, к которому привели недавние события, породило в сознании молодых людей стремление противопоставить себя респектабельному взрослому миру, потребность бунта против поколения старших. Важно, что в послевоенное время в Европе наблюдался резкий демографический взрыв, в результате чего на рубеже 1950-х и 1960-х годов большую часть общества составляла молодежь 13–19 лет. И в последующее десятилетие эта цифра увеличивалась. Так, Ф. Боноски приводит результаты статистических исследований, согласно которым «с 1960 по 1970 год удельный вес молодежи от 14 до 24 лет по отношению ко всему взрослому населению страны увеличился с 15 до 20%. Если в 1960-м году их было 27 миллионов человек, то в 1970-м эта цифра составила

уже 42 миллиона. Пиком демографического „молодежного взрыва“ стал 1971 год, после чего цифры стали падать»⁹.

Следует также учитывать и тот факт, что, с одной стороны, война во Вьетнаме и связанные с ней студенческие отсрочки от призыва, и с другой – повышающийся престиж высшего образования послужили причиной увеличения в стране удельного веса студенчества, потому что само понятие «молодежь» заметно расширилось: если еще в послевоенную битническую эпоху под категорию молодежи подходили люди, уже получившие (или получающие) образование, но пока еще не успевшие обзавестись постоянной работой, семьей и детьми – как правило, в возрасте 16–20 лет, то к началу 1970-х могли называться молодежью, входить в молодежную субкультуру, вести соответствующий ей образ жизни и исповедовать ее ценности люди от 13 и вплоть до 40 лет. Г. Кнабе писал: «Их объединяло разочарование в ... ценностях довоенной эры, в соответствующих им нравственных постулатах, в возвышенных, а подчас и напыщенных словесно-идеологических формах их выражения, объединяло ожидание демократизации жизни, простоты, свободы и равенства, обещанных правительствами в ходе борьбы против гитлеровского тоталитаризма, но теперь не спешившими платить по векселям; объединяло стремление выразить свой протест, свое разочарование и свои ожидания на принципиально новом, еще не изоглавленном языке – на языке бытового поведения, вкусов, вещей ... их объединяла с небывалой остротой пережитая ситуация отчуждения от государства, традиционной общественной структуры и культуры и страстная потребность нащупать из этой ситуации выход»¹⁰.

Так, «в 1966 году ФБР было зарегистрировано 90 тысяч задержанных беглецов-подростков. Через год их станет уже 129532, в 1968 году эта цифра достигнет 149052, а еще через год будет задержано 500 тысяч беглецов в возрасте до 17 лет. Средний же возраст такого подростка был 15 лет»¹¹. Приведем слова очевидца, описывающего стену одного из книжных магазинов района Сан-Франциско Хейт-Эшбери: «Маленькие фотографии

⁹ *Боноски Ф.* Две культуры. М., 1978. С. 62.

¹⁰ *Кнабе Г.* Проблема контркультуры // Материалы к лекциям по общей теории культуры и культуре Античного Рима. М., 1993. С. 40.

¹¹ *Боноски Ф.* Две культуры. М., 1978. С. 62.

на кнопках, на клейкой ленте “скотч”, на жеваном хлебе. На снимках – молодые парни и девушки. В приличной одежде. Прилично подстриженные. Иногда с мамой и папой. Иногда – за рулем отличной автомашины. Или на лужайке возле загородного дома.

Все как было. Как надо, чтобы было.

Под снимком миловидной девушки типографским способом напечатано: “Пропала Ингрид Диттмар. 500 долларов награды”. И мелкими буквами – приметы.

“Анабелл! Мы любим тебя! Звони за наш счет. Мама и папа”.

Таких записок десятки. Напечатанные на машинке, типографским способом, написанные от руки. А над всеми фотографиями размашистая ироничная надпись красным: “Зов предков”¹².

Покидая семью, молодые люди пытались изнутри разрушить обыденную структуру общества, и молодежная рок-культура играла в этом стремлении не последнюю роль. Так, гитарист и вокалист группы «Jefferson Airplane» Пол Кантер в интервью журналу «Rolling Stone» на вопрос: «Что вы имеете в виду, когда говорите: “Мы должны быть вместе”?», ответил: «Киднеппинг. Мы крадем их детей. Потому что в действительности я не вижу никакой надежды изменить их самих»¹³. Те же самые настроения можно обнаружить и в высказываниях Дж. Рубина – одного из идеологов «новых левых»: «ЙИППИ – молодежное движение, да, мы ориентируемся даже на детей шести лет. Мы знаем, кто будет здесь через двадцать лет, и мы посвящаем свою деятельность ребятам. Наркотики, секс, коммуны, любовь – твои вещи, с которыми ты можешь строить свою собственную жизнь. Ребята знают что происходит, они задают правильные вопросы ... и это заставляет людей бояться и испытывать чувство вины, потому что они могут потерять своих детей, и они уже теряют их. Я имею в виду даже генералов в Пентагоне: их дети курят травку, смотрят телевизор и отождествляют себя с такими же длинноволосыми по всему миру»¹⁴.

Старые поведенческие и религиозные каноны, исчерпавшие себя, породили потребность в поиске приемлемых альтер-

¹² Боровик Г. Пролог. М., 1984. С. 9.

¹³ Rolling Stone, November, 12. 1970. Interview: Grace Slick with Paul Kantner by Ben Fong-Torres. <http://www.airplaineffreeserve.uk/interviews/gracepaulr.htm>

¹⁴ Rubin J. Do it! // Hoffman A., Davis R., Froines J. и др. The conspiracy. N.Y., 1969. С. 216.

натив. И решение проблемы выхода из этого кризиса пришло с самой неожиданной стороны. Дети времен послевоенного беби-бума вырвались из-под родительской опеки, стали взрослыми, наконец-то обрели возможность действовать по своему разумению и, как водится в таких случаях, сразу пустились «во все тяжкие», выводя из себя учителей и повергая в ужас родителей. Первым и главным объектом внимания для них совершенно закономерно стали развлечения – в первую очередь наиболее доступные, недорогие и, конечно же, ранее запретные.

При этом явная политическая окраска играет огромную роль в общей картине движения. Несмотря на то что молодежи того времени свойственны были миролюбие, субъективизм и нестяжательство, провозглашение буддистского принципа «неделания», она проявила политическую и социальную активность, сравнений с которой Америка не видела уже давно.

В апреле 1965 года СДО (Студенты за Демократическое Общество) провели первый антивоенный марш в Вашингтоне, участниками его стали 25 тыс. демонстрантов; через полгода в более чем 80 городах по всей стране к антивоенному протесту присоединились около 100 тыс. человек, а еще полгода спустя огромный антивоенный протест в Нью-Йорке собрал 400 тыс. человек. «21 и 22 октября 1967 года 35 тыс. участников антивоенной демонстрации штурмовали Пентагон. Их встретили слезоточивым газом. В конечном счете, все демонстранты уселись напротив Пентагона и собравшейся военной полиции. Протестующие пели песни, скандировали, слушали речи выступающих. Многие демонстранты подходили к солдатам и говорили им о мире и любви. На одном знаменитом фотоснимке молодой человек вставляет цветок в дуло винтовки солдата. Когда ночь сменила день, некоторые солдаты перешли на сторону демонстрантов ... 647 протестующих были арестованы, зачастую после того, как были серьезно избиты. В ответ на демонстрацию на этой же неделе лишились отсрочки от призыва те, кто нарушил закон о призыве или мешал набору новобранцев – две самые распространенные тактики протестующих»¹⁵.

В декабре было организовано движение «Остановите призыв», которое включало 40 антивоенных групп и занималось ко-

¹⁵ Stone S. Hippies from A to Z.
<http://www.hipplanet.com/books/atoz/activism.htm>

ординированием протестов по всей стране. 5 декабря 1967 года 1000 участников антивоенной демонстрации пытались закрыть призывной центр Нью-Йорка, где регистрировались призывники. В результате были арестованы 585 человек, включая Аллена Гинзберга и доктора Бенджамина Спока. «15 мая 1969 года губернатор Рональд Рейган приказал вооруженной полиции провести предрассветный рейд против протестантов-хиппи, занявших Народный Парк возле студгородка Университета Калифорнии в Беркли. В ходе последовавшей битвы одного человека застрелили, а 128 пришлось госпитализировать»¹⁶... «Безобразия», которые вытворялись в 1960-е годы американской молодежью, могли бы стать темой для отдельного исследования. Нам же необходимо подчеркнуть, что социальный и политический протест против традиционных ценностей американского общества определял не только мировоззрение и социальную позицию молодых американцев, но также их образ жизни, систему ожиданий и тематику искусства контркультуры.

Другим важнейшим фактором, оказавшим влияние на общественно-политическую и культурную ситуацию в мире, стало освободительное движение в странах Третьего мира, сопряженное с возрождением и популяризацией этнических культур, возрастающим интересом к неевропейским мировоззренческим системам и формам искусства.

Первое, о чем необходимо сказать, – это освобождение африканских колоний, происходившее на протяжении 1960-х годов. Первой страной, завоевавшей независимость, стал Алжир (1958), а одними из последних – Ангола и Мозамбик (1973). Если кампании по порабощению и колонизации Африки могли оказывать крайне негативное влияние на ее политическое, экономическое и социальное развитие, то область ее культуры и эстетики практически не утрачивала своей самобытности. И африканская природная индивидуальность до сих пор осталась неповрежденной и продолжает сохранять за собой значительную сферу влияния на мировом уровне главным образом за счет устных форм культурного творчества, хотя в африканской культуре существуют и письменные традиции. Изучая африканскую культуру, европейские миссионеры и антропологи описали свои

¹⁶ Барбрук Р., Камерон Э. Калифорнийская идеология.

http://octopuss.narod.ru/texts.files/the_californian_philosophy.txt

наблюдения с сильно заниженными оценками. Например, африканские танцы были описаны с использованием терминов «прелогичный», «прерациональный». Согласно исследованиям таких ученых, которые сделали свои «универсальные» наблюдения со специфической точки зрения европейца, Африка не достигла на эволюционной шкале уровня цивилизованной культуры. В ряде примеров эта неспособность европейского наблюдателя понять африканскую культуру способствовала успешным результатам африканского сопротивления и возрождения.

Политические реалии на африканском континенте вдохновили к отстаиванию гражданских свобод и духовной независимости черное население Америки. Собственно, интерес к африканской культуре и даже некоторая мода на нее в штатах были подготовлены уже предыдущими десятилетиями и начали формироваться в эпоху расцвета популярности джаза и блюза. И, несомненно, влияние, оказанное этой культурой на американскую музыку, в 1960-е начало активно распространяться на другие области культуры, искусства и общественной жизни.

В первой половине 1960-х годов борьба проходила «под знаменем» Мартина Лютера Кинга, который призывал к пассивному сопротивлению – распространению идей черного движения в обществе, саботажу различных мероприятий и сфер истеблишмента и т.п. И организованный негритянскими студентами в 1960 году в Рали, штат Северная Каролина, Студенческий Координационный Комитет Ненасильственных Действий, которому суждено было стать основной силой негритянского студенчества на протяжении нескольких лет, получил такое название неслучайно. За год существования количество членов этой организации увеличилось с двух до двухсот, а спустя некоторое время к ним присоединилось еще 250 добровольцев. Кампания протестов против дискриминационных законов в Южных штатах в пору своей наивысшей активности выливалась примерно в 50 демонстраций еженедельно на территории как студенческих городков, так и по всей стране¹⁷.

Однако к середине 1960-х ненасильственные методы перестали казаться эффективными, и на смену Координационному комитету пришли другие, более агрессивные и политизированные организации. Так, 2 мая 1967 года небольшая группа во-

¹⁷ *Боноски Ф.* Две культуры. М., 1978. С. 82.

оруженных негров в беретах и кожаных куртках у всех на глазах «заняла» калифорнийский капитолий в столице штата Со크라менто. Так заявили о себе знаменитые «Черные пантеры» – боевая организация, отстаивающая права негритянского населения. В 1967 году вспыхнули восстания во всех городах страны, где имелись большие негритянские гетто. В Ньюарке во время беспорядков было арестовано 1300 негров, в том числе поэт и драматург Иمامу Барака (Лерой Джонс). 23 человека погибли, в том числе шесть женщин и двое детей¹⁸.

Крутой поворот в отношении тактики особенно стал заметен после убийства Кинга. Для воинственно настроенной негритянской молодежи это событие означало категорический отказ от «тактики пассивного сопротивления» и гражданского неповиновения. Живой интерес к неевропейским культурам, недовольство существующим режимом, отстаивающим ценности старшего поколения, помноженные на всеобщую атмосферу понимания, взаимовыручки и солидарности, царившую внутри студенческого сообщества, сделали борьбу черного населения против расовой дискриминации делом всего поколения. И тот факт, что проблемы афроамериканцев не ограничились движением внутри диаспоры, а вызвали самое живое участие у всей молодежи того времени, представляется симптоматичным. Интерес же к африканской культуре, ее ритуалам, музыке, внешней атрибутике и т.п. получает еще одно чрезвычайно веское основание. Создается впечатление, что политические протесты и недовольство режимом с самого начала были самоценны для становления эстетики рок-культуры, и молодые люди не обходили вниманием ни одну причину для выражения гражданских позиций.

Кампанию за независимость колоний в Африке и Азии поддержала Индия, которая двумя десятилетиями ранее сама пережила подобные события. На Западе и в Штатах стали популярны индуизм и буддизм, зазвучали имена Рабиндраната Тагора, Махатмы Ганди и Шри Ауробиндо. Индия, Непал и Тибет становятся местом паломничества толп молодых европейцев и американцев, а в 1968-м жена Шри Ауробиндо Мирра Альфасса создает экспериментальный город-коммуна Ауровиль – город Рассвета, в котором нашли свое пристанище многие из них.

¹⁸ *Боноски Ф.* Две культуры. М., 1978. С. 78–84.

Период политических перемен и волнений совпал с колоссальным скачком научной мысли, ростом технологий, стремительным развитием технических средств, что явилось наряду с политикой еще одним важнейшим фактором, оказавшим влияние на перемены в общественном сознании. Э. Шуман пишет: «Человек – это незавершенное существо и он компенсирует свою недостаточность посредством технологии, становясь в то же время жертвой сверхчеловеческого технологического развития ... люди склонны воображать, что технология позволит им превзойти собственную ограниченность или даст им возможность установить собственное владычество. Часто говорят о том, что технология заменила собой христианскую религию. Место христианской эсхатологии заняло “ожидание спасения посредством технологии”»¹⁹.

Это явление в 1960-е годы во многом повлияло на формирующуюся тогда новую эстетику. Возникла возможность вводить технику в области человеческой деятельности, до того момента с ней не связанные, включая и искусство: как в академической, так и в рок-музыке началось активное внедрение электрических инструментов, очень популярными стали разного рода эксперименты с магнитофонной пленкой, на которой записан музыкальный фрагмент, огромную популярность получили световые шоу, в изобразительном искусстве обретают признание неоновые картины, появляются новые основы – пластические, растворимые в воде, прозрачные, очень яркие, сверкающие; используются флюоресцирующие краски, отражающие свет металлические пигменты, впервые рождается кинетическая скульптура. В это время художники создавали целые «миры» – произведения искусства, в которых зритель мог фактически гулять, – своего рода подделка окружающей среды, предлагающая зрителю приключения без риска для реальной жизни или репутации. Идея при этом – засыпать зрителя эксцентрическими зрелищами, странными звуками, потусторонними ощущениями, психоделическими видениями, внушить неустойчивое чувство невесомости²⁰.

¹⁹ Шуман Э. Техника и будущее: философская постановка вопроса // Идеологическая борьба и современная буржуазная философия / Реферативный сборник. Ч. 5. К критике современной буржуазной философии и социологии техники. М., 1984. С. 43.

²⁰ Тоффлер О. Футурошок. СПб., 1997. С. 177.

Но постижение разительных перемен за столь короткий срок оказалось непосильным для общественного сознания. Эту ситуацию очень точно охарактеризовал Х. Ортега-и-Гассет, когда писал, что «великие цели, еще вчера придававшие ясную архитектуру нашему жизненному пространству, утратили свою четкость, притягательную силу и власть над нами, хотя то, что призвано их заменить, еще не достигло очевидности и необходимой убедительности. В подобную эпоху окружающее нас пространство чудится распавшимся, шатким, колышущимся вокруг индивида, шаги которого тоже делаются неуверенными, потому что поколеблены и размыты точки отсчета. Сам путь, словно ускользая из-под ног, приобретает зыбкую неопределенность»²¹. В результате погружения неподготовленного посетителя в незнакомую культуру возникает культурный шок: знакомые психологические факторы исчезают, а на их месте возникают неизвестные и непонятные, что приводит к замешательству, беспокойству и потерянности, а это, в свою очередь, – к разрушению связей и неправильному истолкованию реальности, неспособности адаптироваться. «На вопрос: “Что такое современность?” предлагалось множество ответов. Большинство из них носят явно отрицательный характер. Утверждают, что современность отмечена смертью Бога, смертью Богини, превращением жизни в товар, выравниванием качественных различий, жестокостями капитализма, утратой ценностей и смысла, распадом жизненного мира, экзистенциальным ужасом, индустриализацией и загрязнением окружающей среды, воинствующим и вульгарным материализмом – все это часто резюмируют в одной фразе, которую сделал знаменитой Макс Вебер: “мир лишился очарования”»²².

В 1965 году американский футуролог О. Тоффлер ввел термин «футурошок» для описания стресса и дезориентации, они возникают у людей, подверженных слишком большому количеству перемен за короткий срок. Перемены эти, по словам О. Тоффлера, вызваны в первую очередь увеличением темпа жизни, а также степени насыщенности ее различными событиями, что является результатом прежде всего научно-технической револю-

²¹ Ортега-и-Гассет Х. Новые симптомы // Проблема человека в западной философии. М., 1988. С. 202–203.

²² Уилбер К. Интегральная психология. <http://www.simtim.org/node/3120>

ции: развития техники, возникновения кибернетики, множества открытий в фундаментальной науке. По этому поводу С. Гроф пишет: «Головокружительные технические достижения этой науки, которая действительно обладает всеми возможностями для решения большей части материальных проблем, волнующих человечество, привели к обратным результатам. Ее успехи сотворили мир, наивысший триумф которого ... обернулся смертельной опасностью и живым кошмаром. В результате перед нами мир, разодранный на части политикой и идеологией, живущий под угрозой экологических кризисов, промышленного загрязнения, ядерной войны. Видя такое положение дел, все большее число людей начинает сомневаться в истинной пользе того стремительного технологического прогресса, который не обуздывают, не контролируют эмоционально зрелые личности и виды, достаточно развитые, чтобы конструктивно обращаться с ими же созданными мощными орудиями»²³. Чтобы избежать страха перед будущим, возникшим у современного человека, «необходим баланс не только между масштабами перемен в различных слоях общества, но и между скоростью перемен в окружающей среде и ограниченной скоростью человеческой реакции»²⁴.

Молодежная субкультура хиппи является одной из реакций определенной части общества на этот феномен. Своим образом жизни они противопоставляли себя технологиям, цивилизации, материальным ценностям капитализма²⁵. Их наиболее известные лозунги «Flower – Power», «Back to Nature» говорят сами за себя и отражают именно то состояние потерянности и страха, которые вызывает у человека современная цивилизация. Одна из важнейших проблем, вытекающая из научного прогресса и новых технологий – это проблема технического тиражирования произведений искусства, что, «с одной стороны, делает накопленные ценности доступными самым широким слоям населения ... а с другой – как бы размывает в повседневной фамиллярности подлинность и уникальность художественного предмета. Облегчение и упрощение восприятия – не только преимущество, но и беда, поскольку индивидуальность, внутренняя подготовленность и отрадная трудность переживания культу-

²³ Гроф С. За пределами мозга. М., 2000. С. 44.

²⁴ Тоффлер О. Футурошок. СПб., 1997. С. 5.

²⁵ Wikke P. Anatomy des Rock. Leipzig, 1989. С. 72.

ры есть, по-видимому, неотъемлемая составная часть ее ценности»²⁶. Наиболее остро встала эта проблема именно перед рок-музыкой, которая «практически ни в одной своей форме не существует вне сложного технического воплощения, причем техника представляет собой не средство оформления вне ее созданного и вне ее существующего произведения, а внутренне необходимый компонент как бытия произведения в виде тиражируемых звукокопий, так и самого творческого процесса»²⁷. В то время как произведения рок-музыки технически тиражируются, они сами неизбежно становятся коммерческим продуктом той самой капиталистической культуры, изначально ими отрицаемой.

Наука 1960-х годов раздвинула границы доступной человеческому пониманию вселенной, но такое обилие новых данных наряду с политической нестабильностью породило в общественном сознании страх перед культурой, историей и цивилизацией. Неспособность справиться с огромным количеством незнакомой и непонятной информации привела к усилению мышления, ориентированного на архетипы. Их серия образует некую матрицу, в которую укладывается жизнь как отдельного индивида, так и целого человеческого сообщества. Архетипом может стать некая мифическая личность (Бог или герой), какое-либо действие, им совершенное, или место, где это действие происходило. Архетипы относятся к некоему временному периоду – «началу всех времен», являющемуся недостижимым идеалом человеческого бытия для архаического типа сознания. Этот период, связанный с сотворением мира и человека, неодинаково интерпретирован в разных культурах, но играет сходные роли в любой из них. М. Элиаде утверждает, что это – единственная имеющая значение реальность, и сознание «примитивного» человека имеет четкую тенденцию к ее постоянному воспроизведению, которое достигается за счет непрерывного воплощения моделей архетипов, актуальных в то время. И напротив, если архетипы выражают собой единственно «реальное», «правильное», то любое отвлеченное действие, не направленное на их воспроизведение, «отмечается» архаическим сознанием, утрачивая свою ценность, «подлинность». Из этого вырастает желание «отменить» исто-

²⁶ Кнабе Г. Проблема контркультуры // Материалы к лекциям по общей теории культуры и культуре Античного Рима. М., 1993 С. 44.

²⁷ Там же С. 42.

рию, страх перед ней, а также перед всеми нововведениями, к какой бы стороне человеческой жизнедеятельности они ни относились. Отсюда происходит множество ритуалов, изображающих упорядочивание хаоса, космогонию, прежде всего связанных с временными циклами: в воспроизводимой модели начало данного цикла отождествляется с сотворением мира, а конец – с его распадом и возвращением в хаос, предшествующий рождению нового мира²⁸.

В периоды перемен, политических катаклизмов, катастроф и глобальных научных открытий у человечества появляется страх перед неизвестным, который наряду с неспособностью логически объяснить себе какие-то феномены, приводит к усилению архаического типа сознания, при помощи чего общество – или, по крайней мере, часть его – находит «нужные» объяснения и ответы на волнующие вопросы. Таким образом, нам представляется закономерным, что 1960-е годы стали одним из подобных периодов. В этой связи М. Элиаде отмечает, что «для традиционного человека современный человек не представляет ни тип *свободного* существа, ни тип *творца* истории. Напротив, человек архаических цивилизаций может гордиться своим способом существования, который позволяет ему быть свободным и творить. Он свободен не быть тем, чем он был, свободен отменить свою собственную “историю” с помощью периодической отмены времени и коллективного возрождения. Человек, желающий видеть себя причастным истории, никак не мог претендовать на такую свободу по отношению к своей собственной “истории”»²⁹.

Поскольку архаический тип мышления в американском обществе рассматриваемого периода стал актуален, европейские ценности, связанные с сотворением личной истории, для многих людей потеряли свою привлекательность, а понятие «свобода» получило переосмысление, существенно раздвинуло свои границы и стало одним из наиболее значимых элементов мировоззрения той эпохи. Долгий период войн, напряженная международная и внутривластная обстановка, рост технологий, развитие научной мысли и ускорение темпа жизни послужили толчком к активизации архаического сознания и возникновению новых мифов. «Нестабильность» и хаотичность внешнего мира

²⁸ Элиаде М. Миф о вечном возвращении. СПб., 1998. С. 56–76.

²⁹ Элиаде М. Космос и история // Избранные работы. М., 1987. С. 140.

вызывала отторжение в коллективном сознании и стремление его упорядочить. По словам Г.С. Кнабе, «оба члена антиномии (*порядок – хаос.* – В. К.) не только противостоят друг другу, но и постоянно взаимодействуют, причем таким образом, что хаотические процессы во всех сферах обнаруживают потенциальную способность к самоорганизации, к созданию как бы вторично упорядоченных „диссипативных” структур»³⁰. Интерес к психоделикам, энтузиазм к астрологии и оккультным наукам, поиск правды в сенсациях, экстазе, движение к наивысшему субъективизму, античное отношение к науке, нарастающая вера в то, что рассудок погубил человека, проявили себя в ежедневном опыте массы людей 1960-х годов, которые внезапно обнаруживали, что они больше не в состоянии рационально справляться с нарастающими переменами³¹.

Следует подчеркнуть, что архаическое начало проявилось в сознании хиппи не сразу. Многие исследователи отмечали мифологичность как черту современной массовой культуры в целом. И в этом отношении хиппи лишь суммировали и довели до логического завершения то, что давно назрело в обществе. Польский ученый К. Теплиц пишет, что «творения массовой культуры играют терапевтическую роль. Потерянным, лишенным индивидуальности людям они возвращают мир верований и мечтаний, а значит, как ни парадоксально это звучит, и какое-то ощущение свободы ... люди, которые смотрят одни и те же телевизионные передачи, одни и те же фильмы, слушают одни и те же радиостанции и ту же самую музыку ... приобщаются к универсальным верованиям и мифам»³². Сходную объединяющую роль играло и искусство культуры хиппи. Здесь уже самой массовой культуре противопоставляется некая новая система. Когда определенную прослойку молодых людей перестала удовлетворять надоевшая жвачка бульварных бестселлеров и голливудских фильмов, настало время обновить ритуал, или, точнее, сменить чуждую мифологию на более подходящую. Собственно, отторжение «пошлой» и «примитивной» массовой культуры, которая не в состоянии была более служить отдушиной, защитой от давящей

³⁰ Кнабе Г. Проблема контркультуры // Материалы к лекциям по общей теории культуры и культуре Античного Рима. М., 1993. С. 60.

³¹ Тоффлер О. Футурошок. СПб., 1997. С. 367.

³² Теплиц К. Все для всех: массовая культура и современный человек. М., 1996. С. 28–29.

унификации наступающей эры постиндустриального общества, и стало причиной возникновения феномена контркультуры.

Следующей отличительной чертой, актуальной для западного общества в 1960-е годы, является интерес к пространственно-временному континууму, попытки найти выход за рамки традиционного понимания пространства и времени. Возможно, это связано с увеличением темпа развития событий. О. Тоффлер считает, что люди будущего отличаются тем, что они уже вошли в новый, ускоренный темп жизни: живут быстрее, чем окружающие их люди. Темп их привлекает, они делают все возможное, чтобы достичь его, и чувствуют беспокойство, раздражение и дискомфорт при его замедлении; стремятся быть в гуще событий, хотя немногих заботит само действие, если оно происходит достаточно стремительно. У других же людей такой темп жизни вызывает отвращение, что в свою очередь приводит к поиску новых путей, чтобы уклониться и избежать ответственности. Такое отношение к росту темпа жизни характерно и для субкультуры хиппи. Причем сами люди демонстрируют невозможность и нежелание осмыслить причины перемены своего образа жизни, взглядов, мировоззрения и т.д., а вместо этого обнаруживают тенденцию к замещению в своем сознании реальных обстоятельств более «удобными» и привычными – то есть мифотворчеством. Как пишет один из идеологов молодежного движения 1960-х Баба Рам Дасс, «в 60-х годах мы блуждали между внутренней свободой и внешней свободой, между революцией и эволюцией, потому что в голове у нас не было моделей, которые позволили бы нам оценить грандиозность той перемены, через которую мы проходили. Так что мы преуменьшали ее значение и рассматривали ее как переменную социальную, психологическую или политическую»³³.

1.2. Хиппи и освобожденное сознание

Существуют несколько наиболее распространенных точек зрения по этимологии и истории возникновения термина «хиппи». Бытует мнение, что это слово ведет свое происхождение от английского *hip* (бедро), что в свою очередь связывали с модным тогда фасоном джинсов или с позой, в которой на Востоке традиционно курят гашиш. Скип Стоун, в прошлом сам участник

³³ Рам Дасс. Зерно на мельницу. <http://high.ru/library/zerno.html>

движения, утверждает, что «слово хиппи произошло от слов “хип” или “хипстер”, употребляемого битниками для описания кого-либо, являющегося частью их движения. Буквально, это значит – знать, так “хип” – это тот, кто “понял”, “осознал”, кто мудр. Хиппи сами себя никогда так не называли и предпочитали зваться “прекрасные люди”. Однако средства массовой информации обыграли термин “хиппи” и использовали его повсюду» и далее отмечают, что «впервые в печати слово “хиппи” появилось 5 сентября 1965 года. Майкл Фаллон, писатель из Сан-Франциско, использовал термин “хиппи” в статье, посвященной контркультуре Сан-Франциско, где описывал кофейню “Синий Единорог”, в которой собирались Общество борьбы за легализацию марихуаны (LEMAR – Legalize Marijuana) и Лига сексуальной свободы»³⁴. Другой точки зрения придерживается социолог Ш. Кэйвен, которая также несколько лет прожила в коммуне хиппи в Haight-Ashbury. Она приписывает термин «хиппи» Хербу Каэну, обозревателю «San-Francisco Chronicle»³⁵, он один из первых заметил и описал это социальное явление. Что же касается общенациональной известности, то она пришла к этому молодежному движению несколько позже – когда в январе 1967 года в Парке Золотых ворот в Сан-Франциско около двадцати тысяч молодых людей собрались на «Первое в мире человеческое событие», что явилось своего рода декларацией образа жизни и идеологии хиппи, заставило широкий круг общественности обратить внимание на это явление и принять его как один из самых ярких социокультурных феноменов за последнее время. Медики традиционной школы видели у представителей движения хиппи в 1960-е годы эмоциональную неустойчивость, психическое нездоровье, вероятные повреждения мозга в результате употребления наркотиков до тех пор, пока «психиатры и психологи „Нового века” не стали рассматривать хиппи как эмоционально освобожденный авангард человечества ... многие из явлений, в которых западная психиатрия усматривает симптомы душевного заболевания, представляют собой как бы вариации коллективного бессознательного, которые в некоторых культурах в определенные перио-

³⁴ Stone S. Hippies from A to Z.

<http://www.hipplanet.com/books/atoz/preface.htm>

³⁵ Цит. по: Мадисон А. Воспоминание об эйфории // Забриски Rider. М., 1993.

ды истории человечества считались совершенно нормальными и приемлемыми»³⁶.

Пожалуй, наиболее ярким и непосредственным предшественником контркультуры хиппи явились так называемые битники. Термин «разбитое поколение» (beat generation) впервые был употреблен писателем Дж. Керуаком в его романе «На дороге» (1957), где описано явление, порожденное послевоенным обществом 1950-х годов, – определенную социальную прослойку, противопоставляющую себя обществу, людей с определенным образом мыслей, со своей собственной оригинальной философией, эстетикой и культурой. Идея «битничества» проявила себя в различных областях искусства. Это поколение дало человечеству режиссеров Дж. Бэка и Р. Фрэнка; художников Дж. Пирсона и Э. Нила; кинематографистов Б. Коннера и К. Энгера; писателей Дж. Керуака, Дж. Селлинджера, У. Берроуза, Т. Вульфа. Герой их произведений – это изгой, отверженный, ему чужды материальные ценности, его не привлекает погоня за обеспеченностью, стабильностью и респектабельностью. Это разнорабочие, бродяги, наркоманы, люди из самых низших слоев общества, не озабоченные, однако, своим положением, а принимающие жизнь такой, какова она есть; неприкаянные, исколесившие всю страну в постоянном беспокойном поиске высшего смысла и наслаждений и находя разные их варианты в самых неожиданных местах; патологические аутсайдеры, в неизменной черной одежде и с пустыми карманами. Поэтому некая поэтическая депрессия, смешанная с чрезвычайным жизнелюбием и пропущенная через призму философии дзен, пронизанная духом товарищества и экспериментами с сознанием – начиная с медитации и заканчивая психоактивными средствами, – является чуть ли не самой яркой чертой битнического мировоззрения. Философия аскетического гедонизма пронизывает все произведения битников. Они живут в мире, где каждое мгновение, каждая мелочь может стать самой интересной вещью на свете, обнаружить в себе целый микрокосмос.

Подобное мировоззрение подразумевает не противоборство с окружающим обществом, а мирный уход от него. Это нигилизм, основанный не на отрицании существующих законов, а на новой интерпретации их смысла. Свобода от догматов общества

³⁶ Гроф С. За пределами мозга. М., 2000. С. 354.

снимает вето с таких тем, как наркомания и гомосексуализм – прежде всего в творчестве У. Берроуза, – возводит в культ бродяжничество, передвижение на товарных поездах и попутных машинах, – как в романах Дж. Керуака. Битник сам создает вокруг себя собственный мир, в котором реальные события, пропущенные через его сознание, теряют свою ценность или, наоборот, выявляют дотоле незаметные качества и приобретают особый смысл. Такой эскапизм, так же как и идеи миролюбия, пацифизма и нестяжательства, является характерной чертой философии и культуры битников и впоследствии будет целиком воспринята хиппи, а такие фигуры, как Дж. Керуак, Н. Кэссади, У. Берроуз, А. Гинзберг, К. Кизи, Дж. Бэк, Х. Томпсон и Т. Вулф сами волеются в это движение и станут его идеологами.

Главным и наиболее важным постулатом идеологии хиппи стала полная и неограниченная свобода человеческой личности, поэтому никаких правил поведения и какого-либо предпочтительного для культуры хиппи образа мышления теоретически не существует. Тем не менее на практике можно выделить феномены, которые расцениваются и адептами данной культуры, и сторонними наблюдателями как «хипповые» и «не хипповые». В описании мировоззрения хиппи исследователи выделяют ряд положений и на них ориентируются в своем поведении:

- человек должен быть свободным;
- получить свободу можно, только преобразив внутренний строй души;
- душевному освобождению способствуют наркотики;
- поступки внутренне раскованного человека не могут посягать на чью-либо свободу;
- красота и свобода тождественны;
- реализация красоты и свободы – духовная проблема;
- все, кто разделяет сказанное выше, образуют духовную общину;
- эта духовная община – идеальная форма общежития;
- все, думающие иначе, блуждают в потемках.

Однако реальное содержание этих «максим» можно уяснить лишь в контексте общей системы убеждений. Так, моральное положение «занимайся своим делом» в соотношении с другими нравственными постулатами означает, что коллектив признает за каждым членом право на самоосуществление и не вступает в конфликт с его личными намерениями и склонностями. Други-

ми словами, эта максима носит характер не предписания, а гарантии. Она, однако, имеет и некоторое смутное положительное содержание: для хиппи «заниматься своим делом» – эмблема нонконформизма. «Туристы», то есть лица, посещающие Хейт, но не вливающиеся в общину, в глазах хиппи конформисты. Хотя с точки зрения здравого смысла они тоже занимаются «своим делом»³⁷.

Этот «моральный кодекс» затрагивает проблемы, волновавшие не только непосредственно хиппи, но и вставшие в той или иной степени перед всеми видами искусства, в том числе и академического, в 60-е годы XX века. Такие проблемы, как вопрос свободы и несвободы (спектакли Open Theater), способ изменения окружающего мира путем изменения себя самого («Zabriskie point» М. Антониони, «Revolution» The Beatles) встают по причине страха перед технократической цивилизацией и недовольства окружающей действительностью. Самые показательные образцы искусства 1960-х как своего рода панацею описывают некую альтернативную реальность, «идеальный мир», а также предлагают ряд способов ее достижения. Это позволяет провести параллели с другими культурами, в особенности принадлежащими «примитивным» племенам. При этом важно подчеркнуть, что художник становится проводником, гидом в новом мире, человеком, во власти которого обратить особенное внимание реципиента на одни его уголки и скрыть другие, помочь составить о нем впечатление и вывести оттуда.

М. Добкин де Риос пишет по этому поводу, что «когда биохимические эффекты галлюциногена изменяют восприятие человека, музыка действует на его сознание подобно стрелочкам детского “лабиринта”. Она дает индивидууму ряд шлагбаумов и указателей, благодаря которым он проходит свой путь ... однако, если в игре ребенок, двигаясь вдоль этих линий, натывается на тот или иной указатель в соответствии со случайным исходом бросания кубика, то музыкальное сопровождение в ходе ритуала – ближе к компьютерной программе, которая способна давать инструкции вычислительной машине: какие действия та должна выполнять. Копирование культуры в визуальных ощущениях позволяет предположить, что внутренняя структура музыки может служить для достижения специфических целей. Например, она

³⁷ *Cavan Sh. Hippies of the Haight. St. Luis, 1972. С. 58.*

дает возможность жителю Амазонии увидеть духа-стражника лозы аяхуаска или вступить в контакт с особой сверхъестественной силой. Таким образом, и детский “лабиринт”, и музыка в ритуале, связанном с употреблением галлюциногена, – жесткие системы. В одном случае ребенок ограничен в выборе своего пути рамками игрового поля, в другом – шаман посредством определенной мелодии управляет видениями своего подопечного»³⁸.

Сходное же отношение к подобным вещам можно наблюдать и в среде психоделических художников и их аудитории. Дж. Гарсия, солист культовой калифорнийской эйсид-рок-группы «Grateful Dead», в 1972 году в интервью журналу «Rolling Stone» говорил: «Я думаю о GD как о некоем указателе на перекрестке, и мы указываем на то, что доступна еще огромная часть вселенной, и масса опыта, мы также указываем на опасность и трудности ... это наше место, и это – функция, которую мы должны выполнять в социуме. И мы выполняем ее, в нашем собственном небольшом сообществе. Но в остальном мире – в массмедиа и т.д. – мы – просто rock'n`roll band. Мы играем рок-н-ролл, и это одна из наших форм, так сказать, наше средство передвижения, но это не означает, что мы полностью такие»³⁹. Данное утверждение предполагает принятие двух базовых допущений: во-первых, психоделические состояния подразумевают некую систему закономерностей, свод правил, по которым они функционируют, а во-вторых, зная эти законы, проводник способен управлять ЛСД-переживаниями и в отдельных случаях даже менять структуру человеческой личности.

Эти тезисы находят подтверждение у Дж. Лилли, сделавшему вывод, что «в некоторых случаях на протяжении восьми, или около того, часов особых состояний, достигнутых с помощью ЛСД, можно использовать визуальные представления, чтобы увидеть природу собственных механизмов защиты, бегства, уклонения, идеализации. С помощью зеркала, в котором удастся тщательно рассмотреть во внешней реальности все тело или лицо, можно вызвать особое состояние сознания (или специальную программу использования полей восприятия), при котором появляются забытые или подсознательно хранимые представления о себе и о других, идущие поверх отражения тела или же замещающие

³⁸ Добкин де Риос М. Растительные галлюциногены. М., 1997. С. 220.

³⁹ 1972 Rolling stone interview with Jerry Garcia.

<ftp://gdead.berkeley.edu/pub/gdead/>

его образ. Такие образы могут быть выбраны с определенными ограничениями и в некоторых пределах ими можно управлять»⁴⁰. И в том случае, если эти представления и образы действительно поддаются контролю и модификации, нам приходится признать, что подобный подход выводит человека на качественно иной уровень самоосознания, и он обретает способность в известной степени контролировать собственные подсознательные и бессознательные процессы. С этим соглашается и Ф. Баррон, отмечая, что под воздействием ЛСД «человеческое “я” реорганизуется, причем может при этом реорганизовываться посредством включения в себя опыта, обычно подавляемого, а то и вообще игнорируемого. Так что часто можно ожидать усложнение личности у индивидуума, у которого был подобный опыт. Это заставляет прийти к выводу, что личность – это некая структура, причем структура, в распоряжении которой огромное поле для саморазвития»⁴¹.

Хиппи считают, что свобода индивида (напомним еще раз, что это есть главнейшее понятие в миропонимании хиппи) – это прежде всего свобода его сознания; что люди сами закрепощают себя рамками культуры, строгим режимом работы, обязательствами перед обществом, родственниками и т.д. В то же время состояние сознания, измененного воздействием психоделиков (хиппи называют его также – что очень важно – *расширенным* состоянием сознания), разрывает границы между обыденным существованием и альтернативными пространственно-временными континуумами и выталкивает человека в некую параллельную реальность; позволяет в ней «оглядеться», а по продолжительной практике – приспособиться и изучить законы, по которым эта реальность существует. В процессе овладения реципиентом новыми системами восприятия мир расширяется, разворачиваются его границы, и альтернативное понимание сути и природы вещей оборачивается кажущейся трансформацией реальности и трактуется адептом как погружение в альтернативное миропространство.

Так, например, К. Кастанеда в одном из своих интервью подчеркивает особенную разницу между восприятием мага и

⁴⁰ *Lilly J.-C.* Programming and metaprogramming in the human biocomputer. Toronto, N.-Y., 1972. С. 21.

⁴¹ *Barron F.* The Creative Process and the Psychedelic Experience. <http://www.psychedelicalibrary.org/barron.htm>

рядового европейца, делая акцент на традиционной картине мироздания, якобы навязанной человеку европейской культурой – картине в достаточной мере объективной, доказавшей свою правомерность, но отнюдь не универсальной и исчерпывающей: «Я отношусь к ним (опытам) как антрополог, и то, что я испытал, я могу использовать для того, чтобы поставить какую-то новую проблему в антропологии ... чтобы построить какую-то систему. Но если рассматривать эти опыты с точки зрения не-европейца, шамана или, например, индейца Яки, то я думаю, что эти опыты предназначены для того, чтобы получить знание того, что соглашение, которое определяет нашу реальность – это всего лишь небольшой фрагмент того диапазона, который мы можем воспринимать как реальность ... он (*дон Хуан. – В. К.*) пытался научить меня другому способу кодирования реальности, смотреть на все через другую рамку, таким образом, я мог получить другую интерпретацию»⁴².

Исследователи психоделических субстанций нередко приходят к выводу, что «под действием этих препаратов человек переживает не “токсический психоз”, по существу никак не связанный с функциями психики в нормальном состоянии, а фантастическое внутреннее путешествие в собственное бессознательное и сверхсознательное. Эти препараты, таким образом, раскрывают и делают доступным непосредственному восприятию широкий диапазон обычно скрытых явлений, относящихся к неотъемлемым способностям человеческого ума и играющим важную роль в нормальной психической деятельности»⁴³. Действительно, состояние, которое прием психоделиков вызывает у реципиента, характеризуется в первую очередь не нарушениями логических связей, а изменениями в восприятии окружающей реальности как чего-то иного, в ее трансформации. Не случайно, слово «путешествие», выбранное С. Грофом, так же как и определение «*trip*» из сленгового лексикона хиппи, подразумевает некое пространственное перемещение.

Ш. Кэйвен в этой отмечает, что «видение» заключается одновременно в актуализации чувственного и духовного опыта как конкретной реальности, присутствующей «здесь-и-теперь» (по

⁴² Радиоинтервью с Карлосом Кастанедой, 1968 год.

<http://Castaneda.dzr.ru/cc/inter/inter6.htm>

⁴³ Гроф С. За пределами мозга. М., 2000. С. 47.

словам хиппи, «все реально»). «Может быть» и «могло бы быть», «есть» и «не есть» – равноправные элементы сознания, включившегося в «видение». Цель и значение «видения» – безусловное приятие «целостной» реальности, в которой нераздельно связаны психический и физический миры. Человек, достигший «видения», считается «свободным», «раскрепощенным» в том смысле, что он в состоянии преодолеть непосредственную данность сиюминутного чувственного восприятия и вообразить альтернативное мироустройство. Мировая «необходимость» растворяется и исчезает в открытом наборе возможностей, причем «свободный» человек способен действовать в соответствии с открывающимися перед ним возможностями и чувственно воплощает «альтернативную» реальность⁴⁴.

Еще одна не менее важная цель подобных сеансов – раскрепощение сознания и решение личных психологических проблем, существующих в «обычном» состоянии индивида. Так, С. Гроф считает, что под действием ЛСД могут неожиданно разрешаться некоторые вопросы, казавшиеся неразрешимыми в обыденном состоянии, а также происходит особое сгущение всех воспоминаний (ученый называет это явление системой конденсированного опыта), в том числе травмирующих, из различных периодов жизни, что позволяет заново прожить и переосмыслить соответствующие им ситуации⁴⁵.

Психоактивные вещества для представителей психоделической культуры – не только «дверь в один конец», способ навсегда скрыться от повседневной рутины. Приняв какую-либо субстанцию, человек оставляет за собой право вернуться из альтернативного мира в обыденную реальность, чтобы потом либо повторить этот опыт, либо принять уже другое вещество и оказаться еще в одном мире, отличном от первых двух. Другими словами, «trip» для хиппи нечто большее, чем «побег» из враждебного мира или способ удовлетворения любопытства. «В нынешней тенденции низвести мистические переживания и духовную жизнь до культурно приемлемых квазипсихотических состояний, до примитивного суеверия или неразрешимых детских конфликтов и зависимостей ясно видно серьезное непонимание

⁴⁴ *Cavan Sh.* Hippies of the Haight. St. Luis, 1972. С. 62–63.

⁴⁵ *Гроф С.* Области человеческого бессознательного: опыты исследования ЛСД. М., 1994. С. 31.

их истинной природы. Попытку Фрейда приравнять религию к неврозам навязчивых состояний можно считать адекватной в лучшем случае по отношению к одному лишь аспекту религии – к исполнению ритуалов. Он оставил без внимания ключевое для развития всех великих религий значение самостоятельного визионерского опыта альтернативных реальностей»⁴⁶.

Это является причиной того, что культ психоактивных веществ у хиппи порождает свои легенды и мифологию, на которых строится специфическая картина мира с собственными законами и табу. И они при всей кажущейся свободе, присущей любому члену коммуны, достаточно жестко диктуют некий свод правил, в который входят манера одеваться, наборы разговорных и поведенческих штампов и т.д. Возникает обособленная космогоническая модель, основанная в противовес механистической науке на нарочитых аномалиях, соединяющая в себе всевозможные религиозные и мистические учения, возможность множества миров и последовательных инкарнаций. Все вместе они, не противореча друг другу, создают сложный конгломерат, лежащий в основе мировоззрения. Люди осознают свою принадлежность к единой духовной жизни (общине), когда их «видение», их «альтернативная реальность» контрастируют с условиями жизни остального мира. Хиппи противопоставляет свой образ жизни как должный и гармоничный образу жизни современного человечества – недолжному и дисгармоничному. Главный признак «истинного» пути жизни – гармоничные отношения человека с природой, «ложного» – конфликт между ними. Вместо мира отдельных индивидов и объектов может появиться недифференцированное вместилище энергетических паттернов, или сознание, в котором различные виды и уровни разграничения условны и произвольны. Тот, кто изначально видит в материи основу существования, а в разуме – ее производное, способен в этом случае открыть для себя, что сознание есть независимый принцип в смысле психофизического дуализма и в конечном счете принять его за единственную реальность. В универсальных и всеохватывающих состояниях ума трансцендируется сама дихотомия между существованием и несуществованием; форма и пустота предстают эквивалентными и взаимозаменяемыми⁴⁷.

⁴⁶ *Гроф С.* За пределами мозга. М., 2000. С. 41.

⁴⁷ Там же. С. 52.

Отправляясь в «путешествие по другим мирам», как его понимает хиппи, каждый человек оказывается способен войти одновременно в контакт с насколько возможно более обширной частью вселенной. Обретая особый сакральный статус, адепт абстрагирует себя от профанного общества, обретая недоступное ему секретное знание. Такие же психологические мотивы движут и шаманами в их стремлении достичь транса. Здесь необходимо вспомнить широкое распространение практик с применением психотропных средств в ритуалах посвящения при достижении половой зрелости во многих обществах архаического типа. На наш взгляд, уместна параллель между переходом в новый социальный статус в архаических обществах и ситуацией, которая возникала в среде хиппи, когда неофит, становясь частью «тусовки», также приобщается к особому видению мира. Иногда именно первый прием психотропного препарата в кругу единомышленников становится поворотным моментом.

Уместно было бы отметить такой феномен, как прозвища, которые хиппи так любят давать людям. Они есть у большинства – как у рядовых участников движения, так и у его идеологов, художников, музыкантов и т.д. По мере того как человек вливается в движение, обретает в нем свое место, функцию и статус, постепенно начинает выкристаллизовываться некий образ – отражение того, как индивид сам себя позиционирует по отношению к своему окружению и того, как он видится в глазах других хиппи. Этот образ обычно выливается в имя, которое субъект выбирает для себя сам или которым награждают его окружающие. При этом имя человека, полученное при рождении от родителей, может сохраняться, но пользуются им обычно только в официальных ситуациях, не связанных с жизнью коммун. Однако в рамках контркультуры – единственной имеющей ценность для хиппи реальности – оно может быть совсем забыто.

Очевидно, что адепты субкультуры хиппи и шаманы «примитивных» племен не только имеют почти идентичные представления об измененных состояниях сознания, но и сходную мотивацию для вхождения в них. Более того, как пишет С. Стоун, «хиппи были благословлены иметь среди себя таких людей, которых можно назвать психоделическими шаманами. Эти шаманы следовали своим путем, во-первых, экспериментируя сами, а затем сообщая свои результаты и продвигая их осуществление в различных средствах массовой информации»⁴⁸. Это говорит о неко-

⁴⁸ Stone S. Hippies from A to Z.

<http://www.hipplanet.com/books/atoz/drugs.htm>

торой схожести мировосприятия между этими двумя культурами и в свою очередь объясняет всеобщее увлечение шаманскими практиками, восточной медитацией, пейотным культом латиноамериканских индейцев в среде хиппи.

Для нас важно, что хотя спектр психофизического воздействия психоделиков чрезвычайно широк и разнообразен, но и в архаических сообществах, и в коммунах хиппи внимание было сосредоточено на его визионерском аспекте. В связи с этим необходимо принимать во внимание еще и такое свойство ЛСД, как пробуждение в человеке способности к трансперсональным переживаниям. «ЛСД оказался загадочным галлюциногеном, помимо всего прочего усиливающим парапсихологические способности. Так, группа людей, принявших ЛСД, иногда получали возможность читать мысли друг друга, общаться без слов, испытывать одни и те же переживания. На некоторых рок-концертах или просто „сейшенах” стали наблюдаться случаи массового употребления ЛСД как музыкантами, так и слушателями ... выступления эйсид-групп имели чисто психоделические цели, сводившиеся к достижению полного контакта между исполнителями и аудиторией»⁴⁹. С точки зрения хиппи, общность «видения» стирает границы между «я» и «другими». Кроме того, духовная общность визионеров создается не в результате внешних организационных действий, а на почве общей истины, открывающейся каждому в отдельности на его индивидуальном пути. В результате должны создаваться отношения непосредственной близости, любви и взаимопомощи.

Предполагается, что общность «видения» (vision) стирает границы между «я» и «другими», когда сознание каждого отдельного индивида становится частью некоего общего организма – коммуны, и любовь к себе становится неотделимой от любви к другим. Согласно этой утопии, община не высится над каждым ее членом, как внеположный его личности институт, а интериоризирована его психикой, являясь внутренним фактом сознания. Аналогии с родоплеменной жизнью примитивных коллективов одобряются и подхватываются самими хиппи. Особенно ярко это проявляет себя в обрядах с участием всей общины, когда люди «определенным образом пытаются бороться с нынешним упадком Вселенной и человечества, возвращая изначальную

⁴⁹ Козлов А. Рок: истоки и развитие. М., 1998. С. 62–63.

ситуацию, когда связь с Небом была доступна всем людям»⁵⁰. В родоплеменных отношениях для хиппи привлекателен элемент взаимного доверия, и многие из них говорят, что испытывают нечто подобное, живя в Хейте: «Все люди принадлежат мне, а я принадлежу им». Более того, многие из переживаний этой категории можно интерпретировать как «историческую регрессию в биологическое, культурное или духовное прошлое. Довольно часто в психоделических сеансах доводится испытать достаточно конкретные и реальные эпизоды жизни плода и эмбриона. Многие сообщают о ярких фрагментах опыта на клеточном уровне сознания, что, по-видимому, отражает их существование в форме спермы или яйцеклетки во время зачатия. Иногда регрессия идет еще дальше, и у индивида возникает убедительное чувство повторного переживания эпизодов из жизни биологических предков или даже погружения в общий фонд коллективной и расовой памяти»⁵¹.

Важно, что в 1960-е годы отмечается особенный интерес к феноменам такого рода, ведь именно тогда на Западе стало формироваться и развиваться «не просто иное отношение к духовной сфере человека, но новое экспериментальное направление в психологии – трансперсональная психология. Новые методы работы с психической сферой позволяют заглянуть в глубины трансцендентного»⁵². Аналогичных результатов можно добиться и в процессе медитации. В этом случае «медитирующий выходит за границы логических структур сознания. Возникает особое состояние, при котором происходит как бы слияние с объектом медитации, растворение в нем, потеря представлений о границах собственной личности. Дискретных символов языка оказывает недостаточным для выражения этого состояния сознания»⁵³.

Именно расширенные состояния сознания, устройства других миров – главные объекты психоделического искусства. На первый взгляд может показаться сомнительной практика изображения «других миров» посредством арсенала средств, присущих

⁵⁰ *Элиаде М.* Шаманизм. Архаические техники экстаза. Киев, М., 2000. С. 111.

⁵¹ *Гроф С.* За пределами мозга. М., 2000. С. 58.

⁵² *Харитоновна В.* Заговорно-заклинательное искусство восточных славян: проблемы традиционной интерпретации и возможности современных исследований. М., 1999. С. 43.

⁵³ Там же. С. 102.

обыденной реальности (доподлинно известно, что некоторые психотропные средства – в том числе и ЛСД – имеют свойство либо гасить некоторые сенсорные способности, либо трансформировать их во что-то совершенно иное). Так, к наиболее часто описываемым ЛСД-феноменам, например, относится синестезия – неправильная интерпретация головным мозгом данных, поступающих от органов чувств, когда звуки могут иметь определенные цвета, или вкус, запахи – ассоциироваться с тактильными ощущениями и т.д. Иногда человек оказывается способным почувствовать такие специфические явления, существование которых в традиционном пространственно-временном континууме невозможно, и подобные ощущения передаются человеку иным путем, нежели через общеизвестные пять органов чувств. Важно, что именно это свойство ЛСД проявило в то время свою актуальность чрезвычайно остро и заняло одно из ведущих мест в арсенале выразительных средств практически всех художников, имеющих отношение к психоделическому искусству.

Для нас же важно, что такое пристальное внимание к феномену синестезии, нарочитое использование его для моделирования «параллельных вселенных» не только выводит психоделические хеппенинги далеко за рамки традиционного европейского представления о произведении искусства, но и сближает их с магико-мистическими практиками, существующими в других неевропейских культурах. «Синестезия – обычное явление, сопровождающее употребление галлюциногенов. Большинство традиционных обществ не просто знакомы с этим явлением, а специально учитывают его в ритуале так, чтобы максимально обострить все чувства»⁵⁴, – утверждает М. Добкин де Риос. А Карлос Кастанеда в одном из своих интервью говорит о том, что в европейском обществе мир построен в основном из того, что глаза сообщают уму, в то время как «в магии все тело служит перцептором. Как европейцы, мы видим мир вокруг себя и говорим с собой о нем. Мы здесь, а мир там. Наши глаза питают наш рассудок, и у нас нет прямого значения вещей. Согласно магии, эта ноша для глаз не является необходимой. Мы познаем всем телом»⁵⁵. Действительно, этот феномен довольно ясно пере-

⁵⁴ Добкин де Риос М. Растительные галлюциногены. М. 1997. С. 221.

⁵⁵ Радиоинтервью с Карлосом Кастанедой, 1968 год.

<http://Castaneda.dzr.ru/cc/inter/inter6.htm>

кликается с идеями о трансформации окружающей реальности путем изменения способов ее восприятия, другими словами – альтернативной интерпретации, когда параллельная вселенная вырастает из нетривиальной трактовки обыденной окружающей среды.

Таким образом, хотя художественные произведения, относящиеся к этому виду искусства, и имеют определенный набор специфических объективных признаков, совершенно четко расцениваемых зрителем как психоделические, полноценное адекватное восприятие их в обыденном состоянии сознания является затруднительным. «Этот процесс можно в дальнейшем усилить и углубить правильным использованием музыки. Высококачественная стереофоническая музыкальная программа, специально подобранная и составленная, сама по себе может стать мощным инструментом самоисследования и терапии. При соответствующей подготовке и интроспективном восприятии музыка способна вызвать мощные переживания и способствовать глубокому эмоциональному и психосоматическому высвобождению. Пробуждающая музыка дает многозначную динамическую структуру для переживания и создает постоянную несущую волну, которая помогает клиенту пройти через трудные эпизоды и тупики, преодолеть психологическую защиту и отдаться эмпирическому потоку. Она задает необходимое ощущение непрерывности и связности при смене различных состояний сознания»⁵⁶. Следовательно, то особое сакральное положение музыки в среде хиппи, а также тот факт, что среди других видов психоделического искусства именно музыка наиболее полно и рельефно отразила его эстетику и философию, считается закономерным.

1.3. Психоделическое искусство. Общая характеристика

Психоделия – сложное синкретическое явление, охватывающее широчайший спектр человеческой культуры, включающий в качестве основных составляющих искусство, магию, психотерапию, религиозно-философскую и социальную деятельность. В этом отношении очень близка и родственна во многом производной, но более известной и распространенной культуре нью-

⁵⁶ Гроф С. За пределами мозга. М., 2000. С. 414.

эйдж. Так же неожиданно, но и органично сплетаются мистическое христианство, суфизм, буддизм и индуизм; экзистенциализм соседствует с идеями «новых левых» и идеями трансгуманизма.

Принято полагать, что произведения этого направления раскрывают «теневые» стороны человеческого сознания, пробуждают «ночной» тип мышления. Однако любой, кому знаком этот специфический пласт художественной культуры, знает, что он отражает прекрасные, светлые и радостные миры. Произведения психоделического искусства погружают нас в атмосферу волшебной сказки; они пропитаны идеями мира, любви и терпимости, которые уходят корнями в идеологию культуры хиппи; тексты изобилуют светлыми причудливыми образами, картины сверкают яркими красками.

Адепты и исследователи психоделической культуры связывают пиковые состояния расширенного сознания с просветленными, «нирваническими» ощущениями: Т. Лири определяет их как «осознанное постижение чистого света»; О. Хаксли называет такой опыт «Блаженное Видение, Сат Чит Ананда, Бытие-Знание-Блаженство»⁵⁷; Рам Дасс описывает «Совершенство пустоты форм и безличность»⁵⁸, А. Уоттс говорит об «интуитивных проблесках необычайной яркости», о «преображенном в сознание, во внутреннее электрическое свечение нервов, мире»⁵⁹. Известно, что произведения психоделического искусства активизируют подсознательные и бессознательные психические процессы, гипнотизируют и завораживают.

Создается впечатление, что для полноценного восприятия таких произведений адресату требуется владение особыми техниками работы с сознанием, не говоря уже о том, что для проработки глубоких слоев подсознательного и бессознательного необходима серьезная мотивация. Таким образом, можно предположить, что произведение искусства включает рефлексивный процесс, который по своей природе гораздо ближе к припоминанию (в том числе и в платоновском понимании этого термина), нежели обучению принципиально новым способам восприятия художественного текста.

⁵⁷ Хаксли О. Двери восприятия. СПб., 1994. С. 12.

⁵⁸ Рам Дасс. Зерно на мельницу. М., 2007. С. 58.

⁵⁹ Уотс А. Космология радости.

<http://ariom.ru/litera/2003-html/uots/uots-03.html>

И это ставит нас перед парадоксом: несмотря на то что психоделическое искусство обращается к глубочайшим слоям человеческой психики, выносит на свет универсальные, архетипические образы, оно, тем не менее, в гораздо большей степени «завязано» на целевую аудиторию, чем какой бы то ни было другой вид художественной деятельности. И рядовой обыватель, столкнувшись с подобным артефактом, воспринимает лишь социальный и художественный его аспекты и, как правило, не в состоянии «читать» истинное значение сакральных символов. Получается, что определение «психоделический», применяемое по отношению к произведению искусства, не столько отражает его стиливые особенности, сколько указывает на целую совокупность дополнительных скрытых качеств, отвечающих целям успешного «психоделического трипа». Теперь остановимся на том, какие смыслы несет в себе этот необычный философский и мировоззренческий концепт.

Термин *трип* (trip – англ.: поездка, путешествие) возник в 1960-е годы в сленге американских хиппи и изначально обозначал совокупность переживаний, полученных человеком в процессе опыта употребления каких-либо психоактивных веществ – чаще всего психоделиков (ЛСД-подобных препаратов). Однако на практике трактовка этого слова была гораздо шире. В той специфической нелинейной картине мира, которая сложилась в лоне психоделической культуры, трип представляет собой достаточно сложную мировоззренческую категорию. Термин имел очень широкое хождение и весьма свободное толкование. В зависимости от контекста это определение могло обозначать приключение, ритуал, мечту или сон и даже целый этап жизненного пути или межличностных отношений. Так, Т. Лири – Р. Метцнер – Р. Олперт в книге «Психоделический опыт» трактуют трип как ритуал перехода, акт смерти-перерождения; К. Кастанеда говорит об «управляемом сновидении»; описания Т. Маккенны – аллюзия на шаманские «вертикальные» путешествия по иным измерениям и т.д.

Трип, как основополагающий концепт контркультурного мировоззрения, нашел свое отражение в художественной деятельности. В Соединенных Штатах была группа с названием *Ant Trip Ceremony*; знаменитый культовый магазин «свингующего» Лондона существовал под вывеской «Granny takes a trip». Этот термин то и дело мелькал и в названиях произведений самых разных

видов искусства, особенно это касается психоделического рока: достаточно вспомнить песню Trip to the Zoo команды Tangerine Zoo, альбомы Let's Have A Trip On An Orange Bicycle (1970) группы Orange Bicycle; Side Trips американских Kaleidoscope. В Великобритании существовала рок-группа, которая так и называлась «The Trip» (в которой, между прочим, начинал тогда еще молодой Ричи Блэкмор). В 1967 году выходит фильм Роджера Кормана с аналогичным названием и музыкой группы Electric Flag; трилогия Р.-А. Уилсона и Р. Ши «Иллюминатус!», написанная в период с 1968 по 1971 год, состоит из пяти трипов и т.д. Думается, не будет ошибкой утверждать, что практически любое произведение искусства психоделического направления в той или иной степени можно считать трипом – записанным, нарисованным, снятым, или сыгранным и спетым.

Несложно догадаться, что психоделические трипы чрезвычайно разнообразны – по форме воплощения, внутреннему содержанию, способам входа в состояние расширенного сознания и выхода из него; а они, в свою очередь, могут варьироваться в зависимости от целей, личностных качеств и индивидуальной истории практикующего. Специалисты также придают важное значение нефармакологическим факторам, известным как сет (установка) – базовое состояние сознания, с которого начинается трип, включающее в себя психоэмоциональный настрой, систему ожиданий и т.д.; и сеттинг (обстановка) – обстоятельства, окружение, место и время трипа⁶⁰. Все это делает психоделические путешествия явлением синкретическим и полиморфным, весьма затрудняя их классификацию. Однако если принимать к рассмотрению не трип как таковой, а результаты художественной деятельности, апеллирующей к открытому сознанию, все же становится возможным выделить ряд определенных закономерностей.

К примеру, В. Харитонов в своей книге про заговорно-заклинательное искусство восточных славян выделяет два способа погружения в состояние расширенного сознания. Первый способ связан с опытом шаманского транса и обозначен у нее как аффективный; его «отличают ярко выраженные трансово-экстатические проявления на определенных стадиях измененного состояния сознания ... Шаманское камлание является ак-

⁶⁰ Термины Т. Лири.

том театрально-зрелищным, требует широкого круга участников ритуала и допускающим присутствие посторонних зрителей»⁶¹. Второй способ, использующийся в заговорно-заклинательных практиках, она называет медитативным. В этом случае «медитирующий выходит за границы логических структур сознания. Возникает особое состояние, при котором происходит как бы слияние с объектом медитации, растворение в нем, потеря представлений о границах собственной личности. Дискретных символов языка оказывается недостаточно для выражения этого состояния сознания»⁶². И эта концепция применительно к реалиям психоделической культуры позволяет условно обозначить две разные школы, сформировавшиеся в 1960-х годах.

Одну из них представляет Т. Лири и его Лига Духовного Поиска (League for Spiritual Discovery) в Милбруке, где они с Р. Олпертом создавали «методом проб и ошибок восьми- и десятичасовые магнитофонные записи, под которые проводились медитации. В тот период времени Тим и Дик часами лежали в комнате для медитаций, глядя в золотой потолок и слушая шепот инструкций и ритмичную музыку – результат работы Метцнера, который проводил целые дни, создавая эти пленки в своей маленькой лаборатории»⁶³.

Этот тип психопрактик позже вылился в концепцию эйсид-трипа, представляющей его в качестве ритуальной трансформации «смерть-возрождение». Она была предложена Т. Лири в знаменитой книге «Психоделический опыт», написанной в соавторстве с Р. Олпертом и Р. Метцнером. Это парафраз Тибетской Книги Мертвых (Бардо Тхедол), обратившей на себя внимание благодаря волне восточной философской и изотерической литературы, захлестнувшей Европу и Америку 1960-х годов. Эта книга с 1964 года и до настоящего времени остается библией психоделической культуры и представляет собой не имеющую до сих пор аналогов антологию необычных состояний сознания с подробными инструкциями по купированию нежелательных переживаний на каждой стадии эйсид-трипа. Бардо Тхедол – священный текст старейшей из четырех школ тибетского тантрического буд-

⁶¹ Харитоновна В. Заговорно-заклинательное искусство восточных славян: проблемы традиционной интерпретации и возможности современных исследований. М., 1999. С. 102–103.

⁶² Там же. С. 103.

⁶³ Стивенс Дж. Штурмья небеса. М., 2003. С. 315.

дизма – Ньингма. Один из основополагающих концептов книги – *бардо*. Это некий переходный момент, промежуточное состояние между двумя разными способами существования. Традиция различает шесть *бардо* – это сознание сна, осознанного сновидения, озарения, умирания, загробного существования и рождения. Первые три, связанные с жизнью, потенциально доступны каждому человеку в нашем мире и в Бардо Тхедол не рассматриваются, а вот три последние объединены в общий процесс и подробно картографированы. Процесс умирания проходит в два этапа. Загробное существование длится 14 дней, на протяжении которых душа встречает семь добрых и семь гневных божеств. Затем следует суд – последняя возможность освободиться, и если освобождения не произошло, то процедура выбора наиболее предпочтительного воплощения и избегания нежелательных.

По мнению Т. Лири, под воздействием ЛСД человек получает подобный опыт. «Путешественник» – лиминальное существо, движущееся от «себя прежнего» к «себе зарождающемуся»; трип – это смерть или сон с последующим пробуждением-реинкарнацией. На протяжении этого времени человек попадает в разные эпизоды путешествия, встречается с богами и демонами, прорабатывает кармические долги (типичные для всех людей) и в конце концов выходит из трипа новой личностью. Количество эпизодов, составляющих плато (аналог второго *бардо*), – непринципиально и может варьироваться (Кен Уилбер приводит для таких случаев метафору – спектр, в котором можно разглядеть бесконечное количество разных оттенков, хотя принято вычленять всего семь основных цветов). Однако сам трип – это всегда направленное разворачивание с отчетливо выделяемыми точками отправления и прибытия; путь, в котором герой всегда одинок. Это Милбрук, куда через всю страну приехали Веселые Проказники, и доктор Лири, который так и не вышел поприветствовать их, будучи глубоко «внутри себя». Это навсегда ушедший от мира и людей Сид Барретт.

Похожие методы использовал американский математик Дж. Лилли, когда проводил свои испытания с иммерсионными ваннами. Ученый экспериментировал с опытом сенсорной депривации, издавна знакомый мистическим традициям как Востока, так и Запада. В 1963 году польский писатель-фантаст

С. Лем так опишет его в своем рассказе «Условный рефлекс (Лунная ночь)», вошедшем в серию о пилоте Пирксе:

Он обнаружил, что у него уже нет ни туловища, ни головы – вообще ничего ... он даже не испугался – скорее обалдел. Правда, он читал что-то о “потере тела” ... “по-видимому, так и должно быть, – успокаивал он себя. – Главное – не шевелиться” ... Потом стало еще хуже. Он распался. Уже даже и не тело – о теле и речи не было – оно перестало существовать с незапамятных времен, стало давно прошедшим, чем-то утраченным навсегда. А может, его и не было никогда? ... Он и об этом читал. Это называлось так: “Нарушение деятельности коры головного мозга, вызванное лишением внешних импульсов” ... “Сейчас, – сказал он сам себе, – наведем порядок. Пространство – размеры – направления...” Слова эти ничего не значили ... Он кружился. Вращался. Падал камнем, хотел крикнуть. Глазные орбиты без лица, округлые, вытаращенные ... распирали его изнутри, словно он резервуар из тонкой пленки, готовый вот-вот лопнуть. И он взорвался...⁶⁴

Обратим внимание на то, что в данном случае автор не просто припоминает, свидетельствует или «придумывает» описание феномена транса, но предлагает технологии работы с определенной группой чувств и ощущений. На наших глазах происходит процесс осознания того, что от рецепторов поступил некий сигнал, и мозг пытается его интерпретировать, сопоставляя с опытом личной истории испытуемого, одновременно сомневаясь в достоверности этого своего толкования, и в конце концов доводит это противоречие до предела. То есть, по сути, здесь вниманию читателя представлен именно тот процесс, который Т. Лири называет импринтированием, а Дж. Лилли – метапрограммированием, а также определенные средства и методы, при помощи которых он может быть реализован, во-первых – произвольно, а во-вторых – самостоятельно.

Другая ветвь традиции связана с деятельностью К. Кизи и его команды Веселых Проказников (Marry Pranksters), воспетая Т. Вулфом в его «Электропрохладительном кислотном тесте», путешествующих по Штатам на стареньком школьном автобусе. Они придали ему немислимую яркую расцветку, включающую все цвета спектра; наспиговали самой разной звукозаписывающей и звуковоспроизводящей аппаратурой (среди участников этого экстравагантного арт-проекта были музыканты «Grateful Dead»).

⁶⁴ Лем С. Навигатор Пиркс. Голос неба. М., 1971. С. 48–51.

Над лобовым стеклом был обозначен маршрут – «ДАЛШЕ», – а на корме красовалась надпись «Опасный груз» (на пленках с записями эйсид-тестов мелькает лицо Стэнли Оусли). «Когда в конце 1966-го – начале 1967 года волна кислотного бума докатилась до Англии, считаться истинным человеком с пониманием стало возможным лишь в том случае, если ты обладаешь „кислотой Оусли“. В кислотном мире это и была гарантия качества; проверенная; обеспеченная; и символ положения в обществе. Именно в этом торчковом мире впервые приняли кислоту... „Битлз“»⁶⁵. Летом 1964 года Проказники исколесили на своем волшебном автобусе с концертами все Восточное побережье, посетив в том числе и Милбрук, а впоследствии сведя дружбу с печально известными Ангелами Ада и Х. Томпсоном – отцом-основателем гонзо-журналистики, автором таких бестселлеров, как «Ангелы ада» и «Страх и отвращение в Лас-Вегасе».

Сравнивая эти два метода, можно увидеть, что в первом случае «путешественник» находится в состоянии покоя, намеренно «снимая» нагрузку на рецепторы, и спокойно наблюдает за потоком сознания; во втором же – напротив, эмоциональная сфера, а также аудиовизуальная и кинестетическая действительность оказываются «перегружены» самой разнообразной информацией. А она, в свою очередь, сливается в моногенный «белый шум», служащий своеобразным фоном, на котором постепенно разворачивается картина из образов освобожденного бессознательного. Такой анализ психоделической культуры отнюдь не противоречит концепции аффективного и медитативного транса, которую мы приведем ниже.

Другой критерий систематизации психоделического опыта касается фактического содержания трипа. Он уходит корнями в ежедневную практику миллионов людей: ведь в обычной жизни индивид, как правило, занят либо интеллектуальной деятельностью, либо переживанием чувственного опыта, в то время как в продолжение психоделической сессии эти два начала парадоксальным образом соединяются, и сознание становится перед необходимостью либо проживать и переживать свою интеллектуальную работу – вместе со всеми ее результатами и предпосылками, либо наблюдать и исследовать свои собственные эмоции, многократно усиленные действием препарата. Исходя из

⁶⁵ Вулф Т. Электропрохладительный кислотный тест. СПб., 2004. С. 281.

этого некоторые трипы – или этапы трипа – могут приобретать «интеллектуальную» направленность, в других же – напротив, на первый план выдвигается эмоционально-чувственная составляющая. Можно сказать также, что трипы первой группы связаны с «активацией» энергии аполлонического начала, а второй – соответственно, дионисийского.

«Аполлонические» трипы имеют преимущественно повествовательный характер. Этот тип транса, вероятно, имеет в виду Т. Маккенна, когда утверждает, что «почтение к силам языка и коммуникации и погружение в них являются основой пути шамана. Вот почему шаман – дальний предок поэта и художника. Наша необходимость почувствовать себя частью мира как бы требует, чтобы мы выражали себя через творческую деятельность. Первичные истоки этой творческой способности скрыты в тайне языка. Экстаз шамана есть акт жертвы, который удостоверяет подлинность как индивидуальной самости, так и того, чему она предается, – тайны бытия ... Шаманизм стремится к этой высшей точке зрения, которая достигается через подвиг лингвистической доблести. Шаман – это тот, кто достиг видения начала и конца всех вещей и кто может передать это видение»⁶⁶.

Трипы второй группы апеллируют к языку метафор, аллегорий и свободных ассоциаций. Ярче всего эта тенденция проявляется в поэзии и музыке. Поэзия А. Гинзберга и Дж. Моррисона изобилует намеками и замаскированными риторическими вопросами – произведение становится «пальцем, указывающим на луну».

В мою комнату заполз рассвет
и украл мечту.
Теперь я никогда не узнаю,
Что она означала,
Или чем она могла быть.
Я все еще пытаюсь
Лгать,
Но я видел
В лунном свете (вот где я был)
В лунном свете (я ясно видел)⁶⁷.

⁶⁶ Маккенна Т. Пища Богов. М., 1995. С. 34.

⁶⁷ Moody Blues, LP Octave (1978). Under Moonshine.

Многочисленные свидетельства говорят о том, что индивид в состоянии расширенного сознания может научиться произвольно смещать акценты с познавательной деятельности на эмоциональную, и наоборот. Некоторые композиции «Grateful Dead» и «Jefferson Airplane» состоят из нескольких чередующихся «блоков», апеллирующих то к чувственному опыту, то к интеллектуальной деятельности; в книгах Х. Томпсона в самых острых моментах сюжета действие внезапно обрывается, сменяясь вставками рефлексивно-философского характера.

Р.-А. Уилсон выдвигает гипотезу, согласно которой основы механизма «переключения» между интеллектуальной деятельностью и чувственным опытом находят свое объяснение в химических особенностях работы мозга и, в частности, системы нейропептидов. Напомним, что в их число входят и эндорфины, на функционирование которых оказывают влияние ЛСД-подобные препараты. Как утверждает ученый, «нейропептидам свойствен любопытный дуализм, который напоминает ... дуализм фотонов (и электронов) в квантовой механике. Эти квантовые сущности (или модели?), если вы помните, иногда ведут себя как волны, а иногда как частицы. Точно так же нейропептиды иногда ведут себя как гормоны (химические вещества, вызывающие изменения в функционировании организма), а иногда – как нейропередатчики (химические вещества, вызывающие изменения в функционировании головного мозга)»⁶⁸, – то есть природа их амбивалентна. В этой связи напрашивается предположение о том, что этот феномен каким-то образом коррелирует с двумя описанными ранее разновидностями психоделических трипов, каждый из которых предполагает специфическую стратегию работы с трансом и включает в себя набор соответствующих психотехник. Кроме того, главной целью в первом случае становится преимущественно обучение, тогда как во втором на первый план может выводиться гедонистический аспект.

1960-е годы отмечены зарождением новых, революционных форм рок-музыки, ориентированной на «взрослого» слушателя, с одной стороны, высокоинтеллектуального – с текстами на социальные, психологические, философские и религиозные темы, с другой – невероятно чувственного и экспрессивного. Можно пойти дальше и предположить, что первая обозначенная тен-

⁶⁸ Уилсон Р.-А. Квантовая психология. М., 2005. С. 141.

денция повлияла на становление таких направлений рок-музыки и рок-культуры, как прогрессив-рок, симфо-рок, джаз-рок, краут-рок и т.д.; вторая же легла в основу глэм-рока, панк-рока и хард-н-хэви.

Вернемся к психоделическому искусству. «Дионисийский» трансперсональный опыт можно условно поделить на «хорошие» и «плохие» трипы. Так, все что говорилось выше о преимущественно позитивной эмоциональной окраске произведений психоделического искусства, касается исключительно *гуд-трипов* (англ. good-trip). В противоположность им *бэд-трипы* несут чувство страха, отчаяния и безысходности. С. Гроф описывает этот опыт как «включающий чувство увязания или пойманности в кошмарном клаустрофобическом мире и переживание необычайных душевных и телесных мучений. Ситуация, как правило, представляется невыносимой, бесконечной и безнадежной. Человек теряет ощущение линейного времени и не видит конца этой пытки, ни какого-либо способа избежать ее ... индивид избирательно слеп ко всему положительному в мире, в своем существовании»⁶⁹.

Обращение к тематике бэд-трипов не очень характерно для психоделического искусства, и, тем не менее, художники обращаются к ним не настолько редко, чтобы такие опыты можно было бы отнести к разряду исключений. Более того, без рассмотрения этого феномена наше представление о культуре расширенного сознания было бы не полным. Ведь если верить Р.-А. Уилсону – психологу, мистика, другу Т. Лири и автору упоминавшейся уже трилогии «Иллюминатус!», то «когда Третий глаз открывается, а он открывается после того, как побежден страх, то есть после твоего первого Плохого Сеанса, ты способен полностью контролировать энергетическое поле ... Просветление – это обратная сторона абсолютного ужаса»⁷⁰.

В качестве примеров художественного переосмысления негативного психоделического опыта можно привести некоторые работы Дж. Моррисона (The End, American Preyer); ими изобилуют книги У. Берроуза с их скатологическими, сексуальными и гомосексуальными мотивами, болью, кровью и насилием. Блес-

⁶⁹ Гроф С. За пределами мозга. М., 2000. С. 128–129.

⁷⁰ Уилсон Р.-А., Ши Р. Иллюминатус!

<http://ftp.bspu.unibel.by/pub/Entertain/texts/raw/illum/illum-275.html>

тящее прочтение негативного психоделического опыта представляет собой фильм «Psych-Out» Ричарда Раша со Сюзен Страсберг и Джеком Николсоном в главных ролях. И, конечно, в этой связи никак нельзя обойти вниманием творчество Х. Гигера. Этот культовый австрийский художник – автор декораций к фильму «Чужой», знакомый С. Дали и А. Хофманна. С. Гроф использует его работы в своих книгах и семинарах для иллюстраций негативного опыта перинатальных матриц.

Тимоти Лири, друг Х. Гигера, так отзывался о его картинах: «Они недвусмысленно сообщают, откуда мы пришли и куда уйдем. Они обращаются к нашим глубинным, биологическим воспоминаниям. Это наши фотоснимки – за восемь месяцев до рождения. Влагалищные пейзажи. Внутриматочные открытки. И дальше – в глубины ядра человеческой клетки. Хотите взглянуть на свой генетический код? Готовы увидеть, как гены вырабатывают белок, клонируя собственные ткани? Просто переверните страницу ... Наши города похожи на гигантские муравейники, населенные колониями насекомых, безликих и уродливых. И это – мы»⁷¹. Х. Гигер много и плодотворно сотрудничал с представителями рок-сцены. Он оформил обложки пластинок для тринадцати исполнителей, среди которых такие имена, как: Island, Magma, Celtic Frost, Emerson, Lake & Palmer. Причем обложки к Debbie Harry – Koo Koo и Emerson, Lake and Palmer – Brain Salad Surgery были признаны журналом Роллинг Стоун двумя из лучших в сотне выдающихся обложек века.

Художественное произведение напоминает, что бэд-трип может стать очень опасным опытом – об этом знают художники и предупреждают все серьезные исследователи психоделической культуры. Ведь подсознание хранит совершенно реальные личные страхи, травмы, комплексы, и большинство из нас просто не готово к их осознанию, а тем более – проработке. Как правило, человеку требуется много раз прожить их в неявной, символической форме, на уровне умозрительных построений, прежде чем он отважится столкнуться с ними в реальной жизни. В процессе же психоделического опыта человек может столкнуться с травмирующими переживаниями неожиданно, что, как правило, приводит к замешательству, панике и, как следствие, включает реакцию «бей или беги», что позволяет супер-эго хотя бы отчасти концептуализировать вторгшийся в сознание хаос и смягчить сопровождающие его приступы отчаяния и паранойи.

⁷¹ <http://www.lookatme.ru/flows/evropa/posts/72149-museum-hr-giger-bar>

Парадокс заключается в том, что последствия именно такой формы поведения лежат в основе последующих депрессий и/или посттравматических стрессов. Этой реакции на травмирующие переживания авторы произведений стараются не допустить любыми средствами. Что бы ты про себя не узнал в процессе трипа – ничего не бойся, ни с чем не сражайся, ни с чем не отождествляйся, говорят авторы произведений, это и только это даст тебе шанс не запутаться окончательно.

В этой связи можно еще раз вспомнить коллективную работу Лири–Олперта–Метцнера, в которой они приходят к выводу о том, что негативный опыт расширенного сознания имеет под собой две причины: во-первых, страх; и во-вторых, обусловленность эго с преследованием личных целей и социальными играми.

Это отчасти объясняет, почему психоделические Ве-Ин`ы и хеппенинги всегда подразумевали свободу выражения и свободу перемещения аудитории. Известно, что в ходе таких художественных акций люди могли танцевать, или сидеть прямо на полу, или даже лежать, петь, плакать и смеяться. Художникам следовало помнить – и они помнили об этом, – что любая мелочь – резкий звук, неудобная поза, агрессивное цветовое сочетание может стать причиной бэд-трипа. Поэтому без труда можно проследить, как произведение искусства отражает ту огромную ответственность за психическое здоровье и эмоциональный комфорт аудитории, которую берет на себя художник:

Ты заблудился в океане своих снов и реальности,
Но бирюзовая гладь скрывает только твои чувства,
И маяк, который ты обнаружил,
Посылает луч через твое сознание, и там твой дом,
Но в состоянии ли ты представить,
Что сможешь путешествовать во тьме один⁷².

Нельзя забывать, что трип – это еще и сильнейший психический и эмоциональный стресс продолжительностью в восемь (!) часов. Это – как раз то состояние, в котором невероятно трудно решить, что произошло на самом деле, а что всего лишь привиделось: и то, и другое приходит к человеку в качестве осознания, повергая в ужас впечатлением своей эмпирической подлинности. В произведениях психоделического искусства бэд-трипы не всегда встречаются в чистом виде. За его описанием сразу

⁷² Gandalf, LP Gandalf (1968). Can You Travel in the Dark Alone.

же предлагается способ его преодоления: иногда его элементы становятся фоном основного сюжета; нередко используется прием мистификации (события, воспринимавшиеся в качестве травмирующего фактора, на поверку оказываются плодом воображения), бывает и так, что воспринимающий настолько увлечен накалом страстей, что не замечает накапливающихся противоречий, которые в конце концов делают повествование просто-напросто абсурдным. В 1971 году американский фантаст Р. Шекли написал рассказ, который в русском переводе был напечатан под названием «Через пищевод и в космос с тантрой, мантрой и крапчатыми колесами»:

– Но у меня действительно будут галлюцинации? – спросил Грегори.

– Я уже говорил, что гарантирую это, – ответил Блэйк. – Вы должны попасть куда-то уже сейчас.

Грегори огляделся. Ужасно знакомая скучная комнатенка: узкая, застеленная голубым покрывалом кровать, ореховый шкаф ...

– Почему же она до сих пор не действует?

– Должна подействовать. Несомненно, должна. ЧТО-ТО обязательно должно случиться.

Грегори опять огляделся. И увидел заросшую по краям травой яму, пульсирующую светящимися червями, и влипшего в слюдяную стену сверчка ...

– Ну-ка, малыш, скажи мне, у тебя начались галлюцинации?

Грегори неопределенно взмахнул хвостом.

– Они начались раньше, когда я спросил вас, действительно ли у меня будут галлюцинации. Я уже тогда галлюцинировал, но еще не понимал этого. Все казалось таким обычным и естественным... Я сидел в КРЕСЛЕ, а вы – на КУШЕТКЕ, и мы оба имели мягкий кожный покров, словно какие-нибудь МЛЕКОПИТАЮЩИЕ.

– Переход в иллюзию часто бывает незаметен, – подтвердил Блэйк. – Ты будто вскальзываешь туда, а потом выскальзываешь обратно. И что же случилось теперь?

Грегори завернул кольцом сегментарный хвост, расслабил щупальце и огляделся. Яма была ужасно знакомой.

– Теперь я вернулся к обычному состоянию. А вы считаете, что галлюцинации должны продолжаться?

– Как я уже говорил, я гарантирую это, – произнес Блэйк, изящно складывая глянцевитые красные крылья и поудобней устраиваясь в углу гнезда⁷³.

⁷³ Шекли Р. Через пищевод и в космос с тантрой, мантрой и крапчатыми колесами // Шекли Р. Обмен разумами. М., 2009. С. 766–768.

В данном случае по ходу повествования автор делает несколько, казалось бы, незначительных «уточнений», относящихся к описаниям, обстоятельствам и не касающихся незамысловатой сюжетной линии. Тем не менее каждый из таких штрихов кардинально «ломает» логику изложения, буквально «перебрасывает» читателя из одного мира в другой, вынуждая снова и снова пересматривать смысл предыдущего текста, вызывая состояния усиливающегося недоумения вплоть до полной дезориентации.

Похожие тенденции можно обнаружить и в изобразительном искусстве – достаточно вспомнить творчество М. Клярвайна, Р. Гриффина, П. Макса, А. Грея, а также их современных коллег – Л. Брауна, Л. Карлсона, Дж. Бертона. Их картины включают множество накладывающихся друг на друга способов трактовки произведения в зависимости от нюансов толкования содержательных функций художественной детали. Сюда можно отнести автоцитирование, использование двойных и тройных образов, знакомых нам по картинам С. Дали, или оптических иллюзий, вошедших в художественную практику с легкой руки М. Эшера. Здесь уместно было бы вспомнить феномен, который был сформулирован гештальт-психологией как «закон отношения» (известный также, как принцип фигуры и фона), когда элементы полотна могут складываться сразу в несколько разных вариантах прочтения композиционного решения картины. В зависимости от особенностей комбинаторного мышления воспринимающего одна из них (или все они, но поочередно) может находиться на поверхности сознания.

В произведениях психоделического искусства художественный замысел предполагает полноценное восприятие всех этих параллельных смысловых срезов одновременно, образуя нечто вроде 3D-картинки. Разумеется, все это можно было бы свести к проявлениям таких знакомых и понятных для искусствоведения феноменов, как эклектика или полистилистика. Здесь, по-видимому, мы имеем дело с формированием целой системы логических и художественных приемов, рассчитанных на принципиально новые, революционные способы восприятия, ориентированные на одновременное сочетание разных типов и принципов художественного мышления, которая позволяла бы создавать подобные многоуровневые кластеры семантических напластований.

Поскольку *бэд-трип* может стать источником тяжелых травмирующих переживаний, то искусство – как самого «путешествен-

ника», так и его возможного «гида» (или, как его часто называют *трип-ситтера*) – заключается в том, чтобы их избежать. В работе «Психоделический опыт» на этот счет даны предельно ясные инструкции: «Сейчас тыходишь в фазу кошмаров. Распознай их. Они – ничто. Они – индикатор того, что ты близок к освобождению. Они – твои. Твои старые друзья, твои черные мысли. Что бы ни происходило, помни: все это внутри тебя, и как только ты это поймешь, ты освободишься»⁷⁴. И рекомендации, данные в этом исследовании, также были восприняты и успешно эксплуатировались представителями контркультурной богемы 1960-х годов:

Выпадай со мной,
Проживи свою жизнь за опущенными веками.
Твои собственные небеса, твои собственные завтра...
Не беспокойся, детка, не надо!
Мир и так слишком спешит.
Просто будь собой.
Никто не проникнет в твоё сознание из-за спины,
Если ты отправишься и...
А сейчас – не тревожься, не стоит...⁷⁵

Пример также иллюстрирует то, как музыканты пытаются управлять эйсид-трипом. «Don't you worry!» – рефрен, который служит в качестве своеобразного камертона, повторяется неизменно и сопровождает любое новое высказывание, какое бы содержание оно ни несло. Особый, важный смысл данного призыва подчеркивается и специфически художественными средствами. Каждый раз звучание делается громче, значительно меняется и расширяется тембровая палитра, фактура становится плотнее, богаче и разнообразнее. Автор как бы предупреждает слушателя, что нет повода для паники, что необходимо сохранять спокойствие, вне зависимости от того, какие именно мысли и ассоциации вызывает то или иное утверждение. При этом музыкант обращается непосредственно к слушателю, в то время как личность лирического героя с его мыслями, чувствами и поступками остается за кадром.

Таких примеров можно приводить много, для нас же важно, что именно феномен трипа, перенесенный в сферу искусства, в

⁷⁴ Лири Т., Олперт Р., Метцнер Р. Психоделический опыт.
<http://biblioteka.org.ua/book.php?id=1121023173&p=91>

⁷⁵ Pearls before swine, LP One Nation Underground (1967). Drop out.

результате вызывает к жизни новый синкретический вид художественной практики, в котором автор и/или исполнитель выступает в качестве проводника в странном мире психоделических видений; принимая на себя функции психотерапевта, шамана или проповедника.

Итак, феномен психоделического искусства имел взаимодействующие и коррелирующие между собой задачи трех разных условных типов:

- описательно-пропагандистские – то есть трансляцию идей и эмоций, возникающих в психоделической реальности посредством искусства, которая служит как бы наиболее близкой иллюстрацией трудов идеологов движения и официальных и неофициальных трип-репортов;
- специфически-художественные;
- утилитарные, вспомогательные – направленные на усиление яркости и интенсивности ЛСД-переживаний.

Данным задачам соответствуют два различных способа восприятия. Если в первых двух случаях произведение становится в сознании реципиента полноценным художественным объектом, то в последнем – это составная часть комплексного переживания, некоего действия, ритуала. С первым способом сопряжена, условно выражаясь, коммерческая ипостась психоделического искусства – концерты, выставки, фестивали, круг художников, альбомов, картин, кинолент и т.д., то есть все, что традиционно связывается с производением искусства в понимании европейской культуры. Со вторым – другая – сакральная, связанная с приобретением психоделического опыта и наращиванием его уровня.

По этой же причине для психоделического искусства почти всегда крайне важен аспект документальности. Произведение представляет собой отчет о некоем опыте – он тем более ценный, чем точнее описывает этот опыт, и обилие причудливых фантастических деталей, несоразмерность частей произведения и т.д. обусловлено именно этим. В музыке – это звуковыразительные и звукоизобразительные моменты, связанные с многочисленными и разноплановыми контрастами, нетрадиционными и неожиданными тембровыми красками. В кинофильмах, клипах и почти любом видео – это такие приемы, как замедленная и ускоренная съемка, инфракрасные лампы, эффект стробоскопа («Electric Cool Acid Test»); слайды с калейдоскопическими узорами, наложение нескольких кадров друг на друга (Caravan «Magic

Man», Creedence Clearwater Revival «I Put a Spell on You», Joe South «Games People play»); разноцветные фильтры и фильтры из двух кусочков пленки, между которыми зажата и переливается капля подкрашенной жидкости (Curved Air «It Happened Today», Amon Düül II «Between the Eyes»). В оформительском искусстве – обложках пластинок, граффити и плакатах – светофильтры, использование ярких красок и контрастных сочетаний цветов, коллажи, мандалы (как у П. Макса); непропорционально большие или маленькие части тела или предметов, обилие мелких деталей (как в работах Р. Гриффина). Отдельного внимания заслуживает система символов, которые также часто встречаются и отличаются многообразием: цветок, гитара, «пацифик», дорога, человек, лист конопли, буддистский знак равновесия (инь-ян), радуга, голубь и голубиная лапка, длинные волосы и красочные орнаменты – все эти изображения оживают, чтобы сложиться в особый язык, на котором послание звучит максимально понятно для тех, кому оно адресовано. «Явлений, выходящих за пределы человеческого понимания, в мире не счесть. Мы постоянно прибегаем к символической терминологии для обозначения понятий, определение и точное понимание которых нам не подвластно. Вот почему все религии используют язык символов как словесного, так и зрительного ряда»⁷⁶, – утверждает К.-Г. Юнг, и эти его слова, сказанные по поводу религии, с точностью отражают природу символики психоделического искусства.

Психоделики использовались музыкантами не постоянно, а с известной степенью периодичности и преимущественно в качестве источника вдохновения. По этому поводу изобретатель ЛСД, психофармаколог А. Хофманн, пишет: «Первые немедицинские эксперименты над самими собой были произведены писателями, художниками, музыкантами и другими представителями интеллигенции. Согласно отзывам, ЛСД-сеансы вызывали экстраординарные эстетические переживания и предоставляли новое понимание сути творческого процесса. Употребление ЛСД вызывало удивительные эстетические переживания и давало способность проникать в суть творческого процесса. Развился новый вид искусства, который стал известен как “психоделическое искусство”. Он охватывает произведения, созданные под

⁷⁶ Юнг К.-Г. К вопросу о подсознании // Человек и его символы. М., 1998. С. 17.

влиянием ЛСД и других психоделических наркотиков, которые действуют как стимул и источник вдохновения ... художественные продукты, возникающие непосредственно из опьянения ЛСД, являются в сущности рудиментарными и заслуживают рассмотрения не из-за своей художественной ценности, а потому что это своего рода психопрограмма, обеспечивающая проникновение в глубочайшие умственные структуры художника, активизированные и сделанные ЛСД сознательными»⁷⁷.

Описание психоделиков как стимуляторов креативного процесса все же не лишено рационального зерна, и воздействие, оказываемое ими на творческий потенциал, не следует игнорировать. По словам К.Г. Юнга, «многие люди искусства, философы, даже ученые почерпнули свои самые вдохновенные идеи в подсознании, внезапно вытолкнувшем их на божий свет. Одной из отличительных черт гениев как раз и является способность найти такой источник вдохновения и направить его поток в русло философских, художественных и музыкальных работ или научных открытий»⁷⁸. Подтверждение этому можно найти и у других исследователей: например, Ф. Баррон отмечает, что в результате клинического эксперимента у живописцев под воздействием ЛСД возрастает живость красок, становится более тонким восприятие деталей⁷⁹.

С. Криппнер, ссылаясь на другой эксперимент, где принимали участие четверо художников национального масштаба, приводит оценки их работ искусствоведами, согласно их заключению, эти картины обладают «большой эстетической ценностью», чем обычные работы художников. А также отмечается, что – хотя техническая сторона работ несколько страдает – они отличаются большей смелостью линий и работы с цветом»⁸⁰. Эти результаты лишь подтверждают мысль о том, что «мы с нашим перевернутым сознанием настолько запутаны внешними, совершенно чуждыми делами, что послания Самости очень трудно прорваться к нам. Наше рассудочное мышление так часто создает иллюзию

⁷⁷ Hofmann A. LSD my problem child.

<http://www.hallucinogens.com/hofmann.htm>

⁷⁸ Юнг К.-Г. К вопросу о подсознании // Человек и его символы. М., 1998. С. 33.

⁷⁹ Barron F. The Creative Process and the Psychedelic Experience.

<http://www.psychedelicalibrary.org/barron.htm>

⁸⁰ Krippner S. Mescaline, Psilocybin, and Creative Artists.

<http://psychedelicalibrary.org/krippner.htm>

четко очерченного “реального” внешнего мира, что во многом блокирует способность к восприятию. Однако через нашу под-сознательную природу мы необъяснимым образом улавливаем то, что окружает нас в психическом и физическом мире»⁸¹. И, следовательно, приходится признать, что сознательно научаясь придавать осмысленную и художественную форму продуктам подсознания, художники рассматриваемого течения действительно находили в психоделиках ключ к неисчерпаемой кладовой художественных идей и образов.

Существует ряд причин, по которым постоянное употребление ЛСД не практиковалось. Во-первых, практически ко всем эффектам ЛСД быстро развивается толерантность, которая приводит к потере яркости переживаний, нивелирует сакральную природу ЛСД-трипа. Во-вторых, существовало множество различных психопрактик нетерапевтической природы, весьма популярных в то время и в той среде, а также другие психотропные вещества – в первую очередь каннабис в разных его формах, ставший тогда едва ли не популярнее, чем ЛСД. И, наконец, немаловажен и тот факт, что после апреля 1967 года (когда ФБР опубликовало официальный доклад об ЛСД) и апреля 1968-го (когда было основано DEA – Бюро по наркотикам и опасным препаратам) психоделики оказались вне закона, и использование их могло быть чревато проблемами с властями. Поэтому в психоделическое искусство вплетаются и тем самым привлекают к себе все более пристальное внимание альтернативные психопрактики.

Дж. Гарсиа, солист «Grateful Dead», в 1985 году в интервью «Реалисту» говорил: «Есть некая биохимическая реальность, в которой это должно случаться, может быть, в связи с громкостью музыки или, может быть, – как считают Восточные индусы – музыкальные интервалы содержат чувственную реальность. Их музыка организована так, что каждый интервал обладает эмоциональным соответствием, и поэтому, когда они играют, они могут сыграть музыку твоего сердца, или музыку твоей нервной системы, или что-то вроде этого. Они этому верят, и кажется, что ты тоже можешь слышать так ... В биохимии мозга столько тайн, что я уверен, что у каждого время от времени случается психодели-

⁸¹ *Фон Франц М.-Л.* Процесс индивидуализации // К.-Г. Юнг: человек и его символы. М., 1998. С. 206.

личный опыт. Он не остается навсегда, но случается довольно часто – достаточно часто для меня лично, чтобы быть уверенным, что это он»⁸².

Одним из важнейших факторов явились сама философия, духовный настрой и система ожиданий эпохи 1960-х. Действительно, в истории европейского общества периодически наступают времена, отмеченные всплесками интереса к религии, мистике, Востоку и всевозможной чертовщине. 1960-е годы стали одним из таких периодов: публика, критики и правительства практически в любом нестандартном проявлении готовы были увидеть наркотики, сознание человека эпохи 1960-х инстинктивно искало намеки на альтернативное состояние сознания практически в каждом альбоме, книге, фильме, плакате с рок-концерта и т.д.

Можно даже предположить, что феномен психоделического искусства в своих разнообразных проявлениях в высокой степени является продуктом общественного духовного настроения, предпочтений и ожиданий, чем отражением творческого вдохновения художников. Психоделическим в данной ситуации является в первую очередь миропонимание, взгляд на вещи, способ восприятия, через призму которого любой объект – будь то произведение искусства или что-либо иное – получается воспринимать нестандартным способом, акцентируя в сознании скрытые от обычного взгляда аспекты явления.

Психоделия виделась престижной и прогрессивной, она была на пике моды и обещала стать панацеей от всех бед человечества. Достаточно было чуть более пространныго отыгрыша в песне, чуть более ярких красок на плакате или обложке альбома, немного символизма в тексте или прозрачного намека в интервью, чтобы обозначить свою принадлежность к культуре. Музыканты, например, в попытке передать совершенно обычные вещи подчас совершенно бессознательно обращались к выразительным средствам, однозначно передающим психоделические эффекты. Так, солист лос-анджелесской команды «The Byrds» Дж. МакГуинн в одном из своих интервью так говорит о своей песне «5D» (Fifth Dimension): «5D – поэма о прочитанной мной книге 1-2-3-4, More, More, More, More Дона Лэндиса, опубликованной Дайлартом. Если Вы сможете достать копию, то поймете, что я

⁸² Interview of Jerry Garcia by Paul Krassner, 1985.

http://kharoozo.narod.ru/Grateful_Dead/Garcia.1985.by.Paul.Krassner

сделал в песне ... вроде бы она какая-то неопределенная и психологичная. Это вроде чего-то сверхъестественного, и то о чем я хочу сказать – это целая вселенная, пять измерений – высота, ширина, глубина, время и что-то еще. Но измерений определено больше пяти. Их бесконечное множество. Пятое измерение – это порог научного знания. Поглядите: люди вокруг живут в пятом измерении, а ученые все еще на уровне второго или третьего. В этом и есть конфликт. Большая часть нашего мира очень материальна и научна. Она обходит вниманием красоту вселенной. Вот о чем песня ... я говорил о чем-то философском, очень легком и воздушном в этой песне, а люди пропустили это мимо ушей ... они свели это к “веществам”, сказали, что это “песня про наркотики” (*dope-song*. – В. К.), и что я был под ЛСД, хотя фактически ничего этого не было. Я имел дело с теорией относительности Эйнштейна, в которой четвертое измерение – это время, а пятое не определено; так что он открыт – пятый канал, следующий шаг. Мне это видится как отсутствие чувства времени, своего рода космическая пустота, где время не имеет значения. Все что я сделал – это почувствовал что-то, что было там»⁸³.

Несмотря на то что музыкант отрицает, будто содержание песни может быть связано с выражением психоделических переживаний, однако то восприятие реальности, о котором он говорит, напрямую вытекает именно из психоделии, в чем легко убедиться, сравнив приведенные ниже слова Т. Лири, сказанные уже по поводу ЛСД-состояний: «С онтологической точки зрения есть бесконечное множество реальностей. Каждая реальность определяется в конкретном пространственно-временном измерении, которое вы устанавливаете. Входя в какую-то реальность и принимая ее за единственную, вы начинаете считать, что остальные реальности – это галлюцинация, психоз, абстракция или мистика. Но это глубокое заблуждение, и оно вызвано тем, что мы застреваем на уровне восприятия одного пространства-времени ... мы используем слишком малый процент нашего нервного аппарата, слишком малую долю объема мозга, который имеется в нашем распоряжении. Мы воспринимаем лишь один уровень реальности и живем только в нем. Но существует бесконечное множество реальностей и бесконечное множество направлений для путешествий расширенного сознания».⁸⁴

⁸³ Rogan G. The Byrds. Timeless flight revisited. L., 1998. С. 177.

⁸⁴ Лири Т. Семь языков Бога. М, 2001. С. 61, 66.

Это далеко не единственный пример такого рода. Про калифорнскую группу Loving Spoonfool журналисты писали, что ее название, возможно, было взято из жаргона потребителей героина и обозначало инструмент, используемый для того, чтобы разжигать порошок героина, а члены этой группы неоднократно терпеливо подчеркивали, что свое название они взяли из песни «Кофе Блюз» Миссисипи Дж. Харта, в тексте которой имеется строчка «I love my baby by the Loving Spoonfool»⁸⁵. В 1966 году радиостанциям было запрещено транслировать сингл «Eight Miles High» группы «The Byrds» по причине якобы скрытого там призыва к наркотикам, а спустя еще два года на радиостанции BBC та же судьба постигла композицию «A Day In The Life» The Beatles. «Особенно возражали они против следующих строчек: “Забрался наверх, закурил. Кто-то что-то сказал, и я погрузился в грезы”. Пол настаивал, что речь идет о сигаретах, но господа из BBC были убеждены, что сигареты те содержали “кое-какие вещества”»⁸⁶. В связи с упоминанием о The Beatles следует отметить и такой хрестоматийный пример, как знаменитая «Lucy in the Sky with Diamonds». Ведь многочисленные критики во все времена связывали ее – и не без оснований – с ЛСД: по характеру музыкального материала, текста, оранжировки, по контексту (LP «Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band») и, в особенности, по начальным буквам слов названия, но сами музыканты никогда об этом не говорили.

Подобная реакция со стороны официальных властей и общества становится понятной, если учесть, что названия разнообразных групп и альбомов пестрят «хипповским» сленгом, связанным с употреблением психотропных препаратов. В качестве подобных примеров можно привести группу «Acid Cowboys» (Кислотные ковбои); альбом «The Velvet Underground» «Loaded» (пьяный) и их же песню «Heroin»; LP «Jefferson Airplane» «Takes off» (кайф от вдыхания дыма марихуаны через нос); группу «The Flower Pot Men» (в которой в невинном словосочетании «цветочный горшок» артикулируются сразу два культовых артефакта эпохи: flower – цветок и pot – «травка»). И это не говоря уже о самом термине psychedelia, склоняемом всеми художниками по обе стороны океана: альбомы Psychedelic Lollipop группы

⁸⁵ Rogan G. The Byrds. Timeless flight revisited. L., 1998. С. 179.

⁸⁶ Паскаль Дж. Иллюстрированная история рок-музыки, http://www.musiclab.ru/a_lab/person/a_semenov/books/rocknroll_history/chapt_cover.htm

Blues Magoos, Psychedelic Night Pink Floyd, Psychedelic Patchwork лос-анджелесской группы The Seeds и т.д. – список примеров можно продолжать до бесконечности. В этом также можно ясно усмотреть отношение к обыкновенным человеческим эмоциональным реакциям и их интерпретацию в данном субкультурном контексте как частных проявлений нового мышления – своего рода особой, отдельно взятой области 1960-х годов.

ГЛАВА 2

ПСИХОДЕЛИЧЕСКИЕ ПРАКТИКИ: ИСТОРИЯ И ПРИРОДА ЯВЛЕНИЯ

2.1. Измененные состояния сознания в неевропейских культурах

Первобытные шаманские культы

Проблемы экстраординарных состояний сознания и терапевтического способа изменения перцептивных процессов вызвали ажиотаж в широких кругах западной общественности 1960-х годов и заставили многих выдающихся исследователей пересмотреть свои взгляды на человека. Однако человечество того времени столкнулось с ними не впервые. Известна масса примеров, согласно которым измененные состояния сознания занимают определенную нишу в разнообразных этнических культурных традициях, являясь неотъемлемой частью их обрядов. «Археологические исследования установили, что люди каменного века знали опиум, гашиш и кокаин и использовали эти наркотики для изменения сознания (в ходе религиозных обрядов) и при подготовке к сражению. В 6400 г. до н.э. человеку было известно пиво и некоторые другие алкогольные напитки. На Ближнем Востоке в 5 тыс. до н.э. использовался «злак радости» (по всей видимости, опиумный мак). На стенах погребальных комплексов индейцев Центральной и Южной Америки есть изображения людей, жующих листья коки (один из способов приема кокаина), датированные серединой 3 тыс. до н.э.

На протяжении всей истории контакты между далекими культурами происходили благодаря торговле и войнам. Например, в результате крестовых походов и путешествий Марко Поло европейцы узнали опиум и гашиш, широко распространенные на Востоке. Позднее путешествия европейцев в Америку (глав-

ным образом англичан, французов, португальцев и испанцев) способствовали новым открытиям. Основные психоактивные вещества, привезенные в Европу из Америки, – кокаин (из Южной Америки), различные галлюциногены (из Центральной Америки) и табак (из Северной Америки). К сегодняшнему времени достоверно известно, что между мировыми культурами происходил двусторонний обмен. Родина кофейного дерева – Эфиопия. Европейцы познакомились с кофейным напитком в XVII веке, моряки завезли кофейные зерна в Южную Америку, которая теперь является главным мировым производителем кофе. Добавим, что из Европы в Америку вместе с Колумбом пришел алкоголь, полученный в результате перегонки, а в Чили в 1545 году появилась конопля»⁸⁷. Более того, как пишет С. Гроф, «исследования психоделиков на свой лад прояснили некоторые ранее непонятные исторические и антропологические данные о шаманизме, культовых мистериях, ритуалах перехода, церемониях целительства и паранормальных явлениях, включающие использование священных растений. Однако, подтвердив большинство древних, туземных и восточных знаний о сознании, эти исследования в то же самое время подорвали некоторые базисные философские допущения механистической науки»⁸⁸. Особого внимания заслуживает картина мира, порожденная архаическими культурами, и связанный с ней способ мышления. Речь, в частности, идет о племенах, в которых еще живы представления о неких идеальных священных временах, существовавших в момент сотворения мира, и которые воссоздаются в обрядах, связанных либо с вехами в жизни индивида (рождение, инициация, свадьба, похороны etc.), либо с «переломными» моментами календарного цикла (зимнее и летнее солнцестояния, равноденствия, таяние снега etc.). В воззрениях таких племен это идеальное время исключает обыденное устройство мира и связывается с Потусторонним (хаосом), существующим вне рамок привычного пространственно-временного континуума (космоса). Некий «прорыв» в хаос, связь между этими двумя состояниями материи осуществляется именно в ключевые моменты человеческого существования и предусматривает особые модели поведения и духовный настрой,

⁸⁷ Соломзес Дж.-А., Чебурсон В., Соколовский Г. Наркотики и общество. М., 1998. С. 8–9

⁸⁸ Гроф С. За пределами мозга. М., 2000. С. 46.

какими они бывают, например, при определенных обрядах, или в шаманских практиках.

Для «первобытных» шаманов измененные состояния сознания важны прежде всего как способы войти в потусторонний мир, чтобы путем единения со Сверхсознанием либо получить ответы на сложившиеся вопросы, либо предотвратить некоторые негативные явления, долженствующие случиться в будущем, либо ликвидировать последствия уже случившихся. То есть культуре архаического типа связи между разными мирами необходимы, и человек не может нормально существовать в ее рамках без периодического поддержания этих связей. Таким образом, в различных этнических сообществах выработалась масса способов вхождения в измененные состояния сознания, среди которых терапевтический способ занимает одно из ведущих мест. М. Элиаде по этому поводу пишет: «Есть все основания предположить, что стремление обрести “магический жар” толкает и к употреблению наркотиков. Курение определенных трав, “возжигание” определенных растений увеличивает “силу”. Одурманенный “разогревается”; наркотическое опьянение “жжет”. Таким механическим способом пытались достичь “внутреннего тепла”, ведущего к трансу. Нужно принять во внимание и символическое значение интоксикации, которая равнозначна “смерти”, одурманенный оставляет тело и достигает состояния умерших и духов. Поскольку мистический экстаз отождествляется с временной “смертью”, отделением от тела, то все виды интоксикации, приводящие к такому результату, использовались в магических целях»⁸⁹.

Ученые приводят массу примеров, согласно которым измененные состояния сознания занимают определенную нишу в разнообразных этнических культурных традициях, являясь неотъемлемой их частью. М. Элиаде также описывает и йогические практики: «Упоминание о лекарственных растениях (аушадхи), которые могут дать йогину “чудесные способности”, свидетельствует об употреблении наркотиков в йогической среде именно с целью достижения экстатических переживаний»⁹⁰. Экстатическую функцию бани, связанную с конопляным дымом, использовали и скифы. Иранцы тоже знали и использовали дым конопли

⁸⁹ Элиаде М. Шаманизм: архаические техники экстаза. Киев; М., 2000. С. 439.

⁹⁰ Там же. С. 377–378.

для достижения экстаза в шаманских практиках. В частности, известно, что «Арда Вираф обрел свое видение после употребления напитка из вина и “наркотика Виштасп”, который усыпил его на семь дней и семь ночей. Как говорится в “Арда Вираф”, душа Вирафа оставила тело и отправилась на Мост Чинват, на Какад-и-Даитик. Через семь дней она вернулась и снова вошла в тело»⁹¹. Поэтому становится очевидным, что древние иранцы знали и использовали индийскую коноплю как средство вхождения в транс и как средство для достижения экстаза. Далее у этого же автора читаем, что «значение опьянения, достигаемого благодаря конопле, подтверждается широчайшим распространением этого иранского термина в Средней Азии. Иранское слово *bangha* – “конопля” – стало во многих угро-финских языках обозначением как специально шаманского гриба, *agaricus muscarius* (употребляемого исключительно в качестве интоксикационного средства до или во время сеанса), так и самого опьянения. В гимнах божествам также упоминается экстаз, вызванный интоксикацией грибами. Эти факты доказывают, что магико-религиозный престиж интоксикации в экстатических целях имеет иранское происхождение»⁹².

Культура необыденных состояний сознания у американских индейцев

Нельзя не отметить, что одной из наиболее близких к хиппи культур – и территориально и по духу – была культура американских индейцев с их давней историей использования психотропных веществ (здесь следует напомнить, что Америка – как Северная так и Южная – является неиссякаемой кладовой психоактивных растений начиная от табака, коки, пейота и заканчивая более чем 20 видами галлюциногенных грибов). А. Хофманн, в частности, замечает, что «картина действия ЛСД, полученная в ходе первых исследований, не была новой для науки. Она обычно походила на эффект мескалина – алкалоида, исследуемого уже на протяжении столетия. Мескалин – психоактивная составляющая мексиканского кактуса *Lophophora williamsii* (син.

⁹¹ Элиаде М. Шаманизм: архаические техники экстаза. Киев, М., 2000. С. 366.

⁹² Там же. С. 367.

Anhalonium lewinii), который американские индейцы ели еще до Колумба и который используется еще и сегодня как священный наркотик в религиозных церемониях»⁹³. Ученый пишет, в частности, о грибах, сакральные практики с использованием которых американские исследователи обнаружили в некоторых индейских племенах в южной Мексике. Эти грибы ели на религиозных церемониях, что приводило к опьянению, сопровождаемому видениями. Приведем эти примеры: «Первое письменное свидетельство использования опьяняющих грибов по случаю фестиваля или в ходе религиозных церемоний и магических лечебных практик найдено у испанских летописцев и натуралистов XVI столетия, которые прибыли в эту страну вскоре после завоевания Мексики Фернандо Кортесом. Наиболее важен из этих свидетелей францисканский монах Бернардино Сахаган, который упоминает волшебные грибы, а также описывает их эффекты и использование в некоторых местах своей знаменитой исторической работы “Historia General de las Cosas de Nueva Espana”, написанной в период с 1529 по 1590 год ... в публикации этого же периода Диего Дюран, доминиканский монах, сообщал, что грибы ели в 1502 году на большом празднестве по случаю восхождения на трон Моктезумы II, знаменитого ацтекского императора. Упоминание в хронике Дона Джасинто Ла Серна, датируемой XVII веком, относится к использованию этих грибов в религиозном контексте:

Случилось так, что в деревню пришел индеец ...И звали его Хуан Чичитон ... Он принес красные грибы, собранные в предгорьях, и совершил с ними великое идолопоклонство” ... на языке Ацтеков эти грибы назывались тео-нанкатль, что может быть переведено как “священный гриб” ... имеются свидетельства, что церемониальное использование таких грибов далеко уходит в доколумбовские времена. Так называемые грибные камни были найдены в Сальвадоре (Центральная Америка), Гватемале и обширных районах Мексики. Это каменные скульптуры в форме гриба, на стебле которого вырезано изображение божества или демона-животного. Самая большая из них достигает высотой 30 см, самые древние датируются 500 г. до н.э.⁹⁴

Безусловно, данные примеры не уникальны. Повсеместное распространение различных психоактивных веществ как в

⁹³ Hofmann A. LSD my problem child.

<http://www.hallucinogens.com/hofmann.htm>

⁹⁴ Там же.

Северной, так и в Южной Америке обусловило также и разнообразие местных практик их использования. Причем в индейских племенах культура использования и предназначение «священных растений» могли отличаться. Так, например, североамериканские индейцы, коренные жители великих равнин, в большей степени стремились к визуальным ощущениям. Цель была – достигнуть контакта с духом-стражем, а шаманы становились посредниками между человеком и сверхъестественным. Перуанские инки искали в психоактивных растениях в первую очередь решение практических проблем (например, кока использовалась для восстановления сил и увеличения трудоспособности, а также в качестве лекарства или вознаграждения за отдельные поступки), что, впрочем, не мешало включать ее также в духовную и религиозную жизнь общества. В культуре древних майя существенное значение имела звуковая стимуляция в психоделических ощущениях, что особенно важно для понимания того, как проводятся сессии. Метисы перуанской Амазонии, с культурой которых связана практика употребления галлюциногенной лозы *Banisteriopsis*, также известной как аяхуаска, обладают древней и распространенной традицией народного целительства. Врачеватели используют аяхуаска для лечения болезней, согласно их представлениям, имеющих магическую природу.

При всем этом разнообразии во всех перечисленных культурах существуют общие характерные черты, в частности – особая роль элементов искусства в ткани ритуала. Это касается в равной степени как танца, музыки и словесного текста, так и предметов прикладного искусства (масок, одежды). Так, практически в любой культуре важная роль отводится музыке и музыкантам. Всепроницающее присутствие музыки как неотъемлемой части психоделических ощущений лежит в основе наиболее сильных ритуалов, где социальное управляет измененными состояниями сознания индивидуума в тех случаях, когда подобные средства открывают двери в иную реальность, существующую в сознании человека. Например, музыка может устроить встречу с особыми «сверхъестественными сущностями», вызвать видения, изображающие источник колдовства, устроить свидание с умершими предками и т.д. М. Добкин де Риос, в частности, отмечает, что «музыка с ее неясной структурой замещает психическую структуру личности в периоды ее распада. В соответствии с этой гипотезой функция музыки состоит не только в том, чтобы

создавать настроение в состоянии наркотического опьянения. Шаман-проводник создает так, как это может сделать только театральный режиссер, музыкальный орнамент, внутренняя структура которого посредством указателей и слагбаумов помогает участнику выбрать направление его видений на фоне действительных ощущений. В отсутствие такой режиссуры участник был бы дез-ориентирован изменениями, которые происходят в структуре его собственного «Я», тревогой, страхом и телесным дискомфортом, вызванными действием галлюциногена»⁹⁵. Более того, у индейцев музыка могла не только модифицировать переживания и направлять их ход по нужному руслу, но и усиливать их. А.-Д. Касерес, например, в своей работе, посвященной культуре индейцев Центральной Америки, описывая синиквичи, – психодислептик, воздействующий именно на слуховое восприятие и являющийся способным стимулировать аудиальный канал восприятия, утверждает, что музыка, как «звуковой стимулятор», сама способна быть в некотором роде психоделиком: «американские индейцы знакомы с “визионерской” составляющей психодислептических опытов, но склонны более подчеркивать аудиальную составляющую и придавать последней большую ценность. Эти выводы можно сделать, обратив внимание на постоянный акцент на “слышанье голосов” и получение информации через аудиальный канал. Посредством синиквичи возможно вспомнить события, предшествовавшие рождению, и услышать голоса предков. Принимая внутрь ололиуки и тео-нанкатль, возможно услышать голоса божеств»⁹⁶. В этой связи даже вводится в оборот специальный термин «мирослышание» (по аналогии с западно-европейскими понятиями «видение мира», «мировоззрение»), чтобы выразить то огромное значение, которое американские индейцы придают аудиальной составляющей психоделического экспириенса.

Важным моментом является разграничение во всех случаях светской и религиозной жизни. В любом из перечисленных обществ сфера сакрального, связанная с «растениями силы», существует только в рамках, специально предназначенных для этого ритуалов. При этом необходимо отметить, что светское искусство индейских племен Америки обладало обширным кру-

⁹⁵ Добкин де Риос М. Растительные галлюциногены. М., 1997. С. 18.

⁹⁶ Касерес А.-Д. Ин Шочитль, ин Куикатль: Галлюциногены и музыка в мышлении индейцев Центральной Америки. Блумингтон, 1984. С. 114.

гом образов, в котором тематика психотропных растений, грибов, шаманских полетов и других подобных вещей занимала достаточно видное и значимое место. Предметами прикладного искусства с такими изображениями могли пользоваться в быту, украшать жилища и т.п., однако в бытовых ситуациях они утрачивали или скрывали свою магическую силу, становясь не более чем символами, напоминанием о том, что на них изображено. Таким образом, у индейцев творческая деятельность, обусловленная работой с психоактивными соединениями, в культуре имеет двоякую природу: с одной стороны, это некие образы и символы, «припомненные», переосмысленные и нашедшие свое применение в образном строе произведений искусства, а с другой – это культовые практики, в которых каждый аспект направлен на достижение совершенно определенной цели.

Духовные миры исламского мистицизма

Огромную роль измененные состояния сознания играют также в исламских мистических учениях. Они, например, являются важнейшей составной частью культуры суфиев. И об этом, в частности, можно судить по развернутой терминологической базе, созданной исламскими учеными-мистиками, в которой подробно описаны и разобраны такие состояния, как *ми'радж* (вознесение на небеса); *фана'* (самоуничужение и последующее пребывание в Боге); *сама'* (ритуальное слушание музыки и танцевальные движения как выражение мистических состояний) и *ваджд*, (обычно переводимый как «экстаз», но который «буквально означает “обретение”, “нахождение” – обретение Бога, а тем самым мира и покоя»)⁹⁷.

Профессор Инайят-хан в своей книге «Суфийское послание о свободе духа» пишет: «Экстаз называется у суфиев: “ваджд”». Это благословенное состояние есть признак духовного развития человека и источник всякого вдохновения и силы. Кроме того, состояние ваджда ведет человека к высшему счастью, которое есть вечный мир, и очищает его от всех грехов. Состояния ваджда могут достигать только наиболее выдающиеся суфии. Особенно часто испытывают его члены Чиштийского ордена. Хотя это самое блаженное и редкое состояние, однако тот, кто

⁹⁷ Шиммель А. Мир исламского мистицизма. М., 2000. С. 144.

отдается ему всецело, теряет равновесие. Надо избегать власти чего бы то ни было над душой человека»⁹⁸. Автор приводит пять степеней ваджада, среди которых:

1) ваджад дервишей, вызывающий ритмические движения тела;

2) ваджад чутких душ, вызывающий щемящее чувство, слезы и вздохи;

3) ваджад религиозных людей, приводящий и тело, и ум в состояние экзальтации;

4) ваджад святых, погружающий душу в состояние глубокого мира и спокойствия;

5) ваджад пророков, в котором душа тонет в Божестве. Это высшее состояние души называется «Садраталь Мантега».

Довольно часто упоминается исследователями уже ставший хрестоматийным пример секты ассасинов (точнее «хашшя`ши`н» – потребители гашиша). Это ветвь исмаилитов, основатель которой – Хасан-ибн-ас-Саббах – был визирем при Мелик-шахе (XI в.). Впоследствии стал интриговать и был изгнан. В 1078 году уехал в Египет, где стал исмаилитом. Через три года вернулся и стал проповедовать исмаилизм. В 1090-м коварством отнял у одного из табаристанских Алидов горную крепость Аламут (орлиное гнездо) к северу от Казвина и стал княжить как шейх (глава секты, ордена). Его слава росла благодаря «фидавиям» (перс. Фида`и`), последователям, якобы обрекшим свою жизнь на жертву (араб. Фыда` – жертва) с целью исполнить поручение шейха. «Преданы были фидавии своему шейху, между прочим, и потому, что он, гласит придание, иногда практически усыплял того или другого при помощи хашиша и позволял ему предвкушать все блаженства рая, ожидающие его в том случае, если он слепо будет слушать каждое приказание своего шейха. Когда вскоре потом ассасины распространились и в Сирии (начало XII в.) и тоже основали главное свое гнездо на одной горе, с отдельным шейхом, то и вожди крестоносцев и Саладин (Сала`хедди`н) имели много случаев испытать на себе роковое, непреодолимое могущество „шейха горы“»⁹⁹.

Нельзя забывать, что имя Хасана-ибн-ас-Саббаха, как и любой другой легендарной личности такого уровня, окружено ми-

⁹⁸ http://www.philosophy.ru/library/asiatica/arabica/inayat_han1.html

⁹⁹ Крымский А.Е. История персии, ее литературы и дервишской теософии. М., 1909. С. 179–180.

фами, поэтому трудно судить об исторической подлинности фактов, приводимых А. Крымским. Напротив, новейшие исследования в этой области показывают, что роль фантазии в шокирующих историях об ассасинах намного важнее, чем принято считать. Так, Ф. Дафтари отмечает, что «исмаилиты и сами немало способствовали рождению выдумок. Они тщательно оберегали от посторонних глаз свои тексты и не допускали к учению непосвященных... Община была вынуждена жестко придерживаться шиитского принципа такиййа – сокрытия веры перед лицом опасности», в то время как «легенды, в частности, те, где в центре событий – гашиш и тайный „райский сад“, были сфабрикованы и пущены в оборот европейцами»¹⁰⁰. Для нас это любопытно по той причине, что здесь можно провести очередную параллель с калифорнийскими хиппи: философия и культура их открыты, но они окружены таким количеством полушуточных-полуправдивых домыслов, толкований и мистификаций, за которыми абсолютно теряются ключевые моменты, становясь понятными только практикующим адептам. Тем не менее образ полубезумных фанатиков и их предводительствующего злого гения если и не имел ничего общего с исторической правдой, то во всяком случае послужил источником вдохновения для многих представителей психоделической культуры.

Очень любопытно, что уже в X–XII веках европейцы, столкнувшиеся с прототипами психоделической культуры, выдают совершенно типичную с нашей точки зрения реакцию. С одной стороны, это возмущение и неприязнь, о чем свидетельствует тот факт, что при описании его осознанно или неосознанно используется специфическая выборка свидетельств об ассасинах – преимущественно порочащих это явление, когда подавалось исключительно в негативном ключе. С другой – это страх и вызванное им огромное любопытство, желание, несмотря ни на что, разобраться в его природе, причинах возникновения и, что также немаловажно, способах борьбы с ним. При этом авторы в большинстве случаев закрывают глаза как на достоверность источников информации об исмаилитах, так и на объективность собственных толкований. В глазах средневековых европейских миссионеров культура и менталитет исмаилитов уже тогда вызвали заметный ажиотаж и практически сразу превращались

¹⁰⁰ Дафтари Ф. Зарождение и начало сложения легенд об ассасинах. М., 2009. С. 14–15.

в мощный инспирирующий фактор и одновременно объект для мифотворчества, интерес к которому не угасал на протяжении столетий. Легенды об ассасинах вдохновили Т. Готье на создание знаменитого «Клуба любителей гашиша» и потом еще долгое время будоражили воображение многих представителей психоделической литературы, культуры и искусства.

Известно, что и противники экспериментов с сознанием в 1960-е годы – психиатры и агенты бюро по борьбе с наркотиками – приводили практически идентичные аргументы в процессе разворачивающейся борьбы с психоделической революцией, утверждая, что человек, единожды испытавший опыт ЛСД, обречен его повторить; что он не способен думать ни о чем ином и готов на все ради очередной дозы. Точно так же как и в случае с Марко Поло, в качестве расхожих и наиболее понятных широким массам контраргументов, постулировалось превалирование переживаний гедонистического толка, которые якобы составляют основу психоделического трипа и являются главной целью экспериментаторов. И, уж конечно, переоценка ценностей, специфическая «квантовая» трансформация личности и особенно выпадение из «цивилизованного» общества и господствующей культуры, к чему могут приводить подобные практики, преподносились как несомненное зло, с которым необходимо бороться любыми способами.

Было бы по меньшей мере опрометчивым искать прямые влияния исламского мистицизма на контркультуру хиппи. Тем не менее нетрудно проследить общность многих методов и техник, а также отыскать некоторые схожие моменты мировосприятия, при том что цели и задачи этих культур совершенно различны. Исламский мистицизм считает, что одна из задач человека – это освободить душу от зла физического тела и приобщить ее к божественной жизни. При этом единственный путь – экстаз, когда человек перестает сознавать себя чем-то индивидуальным, что ведет к конечной цели – «соприкосновению», или «единению».

Другим не менее важным способом познания выступает самонаблюдение, то есть своеобразный контроль психического состояния. Наиболее рельефно обозначил эту позицию багдадский богослов Мухасиб (умер 857 г.), его считают одним из первых теоретиков суфизма. В своей книге «Ар-ри'айа ли хукук Аллаха» («Соблюдение прав Аллаха») он изложил основы метода самонаблюдения и выявил соотношения между внешними дейст-

виями человека и намерениями его сердца. Проведя анализ самых сокровенных помыслов и движений души, он установил понятие *хал* – экстатическое состояние, которое не может быть достигнуто волей самого человека, а ниспосылается ему как Божественная милость. *Хал* – состояние, обычно кратковременное, возможно даже вневременное, это «внезапное озарение, окрашенное тонами того или иного настроения»¹⁰¹.

Еще один из своеобразных мыслителей суфизма – Байазид (умер около 875–878 гг.) впервые использует понятие *фана'* («небытие»), ставшее с конца IX века техническим термином суфизма. Именно *фана'* в большей части суфийских школ начинает признаваться как конечная цель *тарики* («пути» суфия).

С положением о *фана'* сопряжен интересный момент в биографии Байазиды: ему приписывают восклицание «Преславен я, преславен я, сколь велик сан мой!», вызвавшее бурю возмущения современников. Нужно учесть, что здесь применяется эпитет, приложимый только к Аллаху. Отсюда был сделан вывод, что Байазид претендовал на божественность. Но толкуя это изречение, Джунайды не видел в нем ничего, что противоречило исламу, – ведь погружаясь в медитацию о единстве Божества, Байазид забывал о собственном существовании, и возглас его относился не к нему самому, а к Богу, которого он бессознательно повторяет.

Попытка разрешения самой острой проблемы, связанной с этим случаем, стоила жизни первому мученику суфизма – ал-Халладжу. Эту проблему очень хорошо сформулировал Е.Э. Бертельс: «Что происходит с человеком в момент достижения *фана'*? Если индивидуальное „я“ исчезает, гаснет, то происходит ли замена его на „я“ божественное, происходит ли *таухид* в смысле „единение с божеством“ и в какой форме это единение осуществляется?»¹⁰²

Здесь мы вплотную подходим к положению, ставшему центральным в истории суфизма: «Мы видим, как усиление логики постепенно все сужает и сужает круг собственной активности аскета, – подчеркивает Е. Бертельс. – Стоя на позициях Джунайды, нельзя было не задать себе вопрос, чем же собственно человек может в таком случае выразить свою покорность божествен-

¹⁰¹ Бертельс Е. Суфизм и суфийская литература // Избранные труды. Т. 3. М., 1965. С. 29.

¹⁰² Там же. С. 33.

ной воле? Ответ тут мог быть только один: полным выключением своей собственной воли, отчетливым признанием своего ничтожества... цель, к которой надлежит устремляться, не столько внешнее выражение благочестия, исполнение всей обрядности и т.п., сколько погружение в медитацию о божественном единстве, такое погружение, при котором собственное существование полностью исчезает, наступает блаженство самозабвения и отпадение каких бы то ни было душевных движений»¹⁰³.

Следует обратить внимание на еще одну важнейшую составляющую суфийской культуры – это идея странствий и связанное с ней понятие тарикат. По мере того как новообращенный усваивает основные догмы ислама, перед ним раскрывается *тарикат* (буквально, «дорога, путь»). Этот термин появился в IX веке и первоначально означал морально-психологические методы, при помощи которых человек, ищущий самоусовершенствования, может направиться к этой цели кратчайшим путем.

Если введен образ странствия, совершенно естественно вводится и образ стоянок на пути. Они обозначаются термином *макам*, причем в том написании и значении, как он начертан в Коране, – это особые мистические состояния или «станции души». Описанию и классификации этих психических состояний посвящено много ранней суфийской литературы. Для нас же наиболее важным моментом является то, как суфийский тарикат с его мотивом странствия по пути и освоением различных состояний и способов мировосприятия перекликается с темой путешествий и многослойности вселенной у хиппи (вспомним идею множественности миров в их космологии, или, точнее, идею многомерности и многосоставности мира).

Тема странствий, которая красной нитью проходит через всю культуру хиппи, очень емка и многогранна. Это не только перемещения в пространстве, к которым хиппи также питали большую слабость, но и путешествия по разным культурам, изучение их изнутри и проецирование на себя и, конечно же, ЛСД-трипы. По сути, сама жизнь воспринимается хиппи если не как путь, то, по крайней мере, как этап некоего путешествия. Нельзя не обратить внимание и на исключительную важность для контркультуры хиппи феномена потери или замещения собственного «Я», связанного с опытом измененных состояний сознания, который

¹⁰³ Бертельс Е. Суфизм и суфийская литература // Избранные труды. Т. 3. М., 1965. С. 31–32.

сближает ее не только с некоторыми аспектами буддизма, как принято считать, но и в значительной степени с традициями исламского мистицизма.

К IX–X векам суфийская доктрина превратилась уже в сложную систему. В это время возникает и своеобразная общественная организация суфиев. Так как прохождение *тарики* требовало специфических знаний (без которых человек, пытавшийся на свой страх и риск добиться духовных озарений, мог жестоко поплатиться и утратить здоровье и разум), то уже в раннюю эпоху (VII–IX вв.), установился обычай избирания духовного наставника. Последний носил титул *шейха* или *пира*, что означало «старец». Человек, вступавший под начало шейха, назывался *мурид* (буквально, «желающий», «вручивший свою волю» [шейху]). Мурид обязан был совершенно покориться воле шейха, беспрекословно выполняя все его указания, не размышляя ни о значении, ни о целесообразности. Шейх заставлял ученика поститься, бодрствовать по ночам, проводить по сорок дней в медитациях и молитвах, читать Коран в самых неудобных и мучительных позах и проделывать множество других аскетических упражнений. Постепенно характер упражнений менялся: мышление мурида перестраивалось на мистический лад, шейх старался выработать в нем упорство и волю, способные преодолеть любое препятствие. Разумеется, занимаясь подобного рода экспериментальной психологией, шейхи вырабатывали в себе специфические свойства: способность вызвать у мурида гипнотическое состояние, прочесть мысли, и т.д. Такие способности, несомненно, поддерживали авторитет шейха, создавая ему репутацию святого.

Как ни странно, можно отметить относительную непопулярность традиции исламского мистицизма в среде калифорнийских хиппи по сравнению с другими религиозно-философскими течениями, такими как буддизм, индуизм, различные традиционные народные верования. Однако именно у суфиев, несмотря на отсутствие прямой преемственности, были сформулированы многие основополагающие представления из тех, которые легли в основу миропонимания культуры хиппи. И в этой связи необходимо отметить разнообразие техник экстаза, имеющих хождение в мире суфиев: медитация, ритуальные телодвижения, а также различные психоактивные средства, самыми популярными из которых были опиум, гашиш и даже в отдельных случаях алкоголь. Важны также специфические дыхательные практики,

на многие столетия предвосхитившие возникновение холотропного дыхания (в частности, Шиммель приводит в качестве примера высказывание Хаджи Аттара о том, что «цель зикра не заключается в многословии; на одном дыхании три раза произносят ла илах илла Аллах, начиная с правой стороны груди, и доводят это до сердца, а с левой стороны ведут Мухаммад расул Аллах. Возможно также девятикратное и восемнадцатикратное повторение на одном дыхании»¹⁰⁴).

В числе суфийских практик одно из главенствующих мест занимало искусство – в частности танцы и пение. Оно, как и в культуре хиппи, исполняло не только и не столько чисто эстетическое, сколько практическое, если так можно выразиться, утилитарное предназначение. Менялась его функция: некая организованная серия звуков и/или телодвижений в восприятии как участников, так и наблюдателей была не текстом, а скорее, методом, то есть сама по себе могла не иметь смысла, а лишь служить средством его постижения. Танец превращается в «психоделический способ самовыражения, способ обретения блаженства»¹⁰⁵. Характерным примером является дервишский орден Маулави, основанный в XIII веке великим персидским поэтом Джалал ад-Дином Руми. Приведем описание радения дервишей этого ордена, сделанное Е. Бертельсом:

Входят дервиши: их девять, одиннадцать или тринадцать человек, все они в темно-коричневых конусообразных войлочных шапках и темных сине-зеленых мантиях. Они степенно входят в зал, за ними следует шейх, настоятель общины. Войдя, дервиши садятся в круг на овечьи шкуры, лежащие на равном расстоянии друг от друга. Они сидят, скрестив на груди руки, поникнув головой и закрыв глаза, в полном молчании, совершенно неподвижно. Молчание это длится иногда около получаса ... раздается нежный и тихий напев флейты, этого «друга одиноких», как ее назвал Джалал ад-Дин. Мелодия то вспыхивает, то опять ниспадает и замирает на низких нотах, флейта изливает извечную скорбь, жалуется на разлуку с тем полем, где росла она зеленой тростинкой, оплакивает безвременно угасшего Шамс-и Табриэи. К напеву флейты присоединяется голос певца, раздается торжественный напев гимна Джалал ад-Дина, прославляющего беззаботную жизнь дервишей ... Под пение гимна дервиши медленно поднимаются с мест, плавными движениями подходят к мчхрабу и кланяются небольшой дощечке, на которой напи-

¹⁰⁴ Шиммель А. Мир исламского мистицизма. М., 2000. С. 141.

¹⁰⁵ Лири Т. Семь языков Бога. М., 2001. С. 71.

сано имя Джалал ад-Дина Руми; затем, склонившись перед шейхом, они отходят вправо и продолжают круговое движение по залу.

Но вот ритм музыки становится более четким, слышатся легкие удары тамбурина, темп ускоряется. Дервиши сбрасывают свои синие плащи и остаются в широких конусообразных белых рубахах. Один за другим подходят они к шейху, кланяясь, прикладываются к его одежде и, отойдя, начинают кружиться, расставив руки. Белые рубахи раздуваются от движения, и фигура танцора начинает напоминать большой колокол.

Все быстрее движение, все больше фигур, сначала кажется, что дервиши произвольно перемещаются по залу, но потом, приглядевшись, замечаешь, что движение их носит вполне закономерный характер: каждый описывает круг, больший или меньший, и так образуется ряд окружностей, отчасти концентрических, отчасти пересекающих друга... Это символ: планеты движутся по вселенной в стройной гармонии, влекомые и управляемые великой силой мировой любви, любви к ближнему, не знающей “себя”, все отдающей ради другого.

Звучит флейта, мерно рокочет тамбурина, и все вертятся, вертятся дервиши, без усталости, без остановок... Лица их постепенно застывают в какой-то странной неподвижности, глаза открываются все шире и шире. Все быстрее и быстрее хоровод, тамбурина уже рокочет непрерывно, шейх зорко следит за вращающейся братией. Стоит кому-нибудь сбиться с такта, он слегка притопнет, издаст несколько слабых возгласов – и снова порядок восстановлен, снова движутся стройными кругами танцующие. Резкий всплеск тамбурина... Музыка оборвалась, все дервиши оказались на своих прежних местах и снова опустились на овечьи шкуры ... так продолжается несколько часов, но резкий удар тамбурина, и все кончено: дервиши бесшумно исчезают из зала¹⁰⁶.

Из истории психоделического движения позволим себе привести выдержку из документального очерка «Электропрохладительный кислотный тест» Т. Вулфа как пример прикладной функции танца:

Проказники заняли помещение, напичкали его аппаратурой и проводами, и сотни людей собрались на “хеппенинг” отведать магии Проказников ... Кэссади схватил микрофон и принялся горланить, Ромни схватил микрофон и принялся горланить, и он был великолепен, а Бэббс и Пол Фостер летали в объятиях Бога Ротора, ничуть при этом не запинаясь ... люди танцевали как никогда испуганно и так глубоко погружались в вещь, даже добропорядочные широкие массы, что

¹⁰⁶ Бертельс Е. Персидский театр // История литературы и культуры Ирана. М., 1988. С. 514–516.

даже *они* стали хватать микрофоны, и внезапно стерлась грань между теми, кто развлекал, и теми, кто развлекался. Напрочь исчезло снисходительное отношение к напуганной добропорядочной публике, столь характерное для обычного хеппинга. Сотни людей были подхвачены *опытом восприятия*, нараставшим, словно тайфун грез, а на ровном и гладком краю центробежного вихря царил покой. Словом, все – в Фильме, в автобусе, и это было прекрасно ... на южной стене стали показывать фильмы с дикторским текстом... фильмы о “Далше”¹⁰⁷, об автобусе, о людях в автобусе ... фильм продолжался, показывали еще слайды с цветами и узорами, то да се... потом на середину комнаты вынесли большой пластмассовый мусорный бак, и всем предложили угощаться содержавшимся в нем прохладительным напитком ... в напиток... да... была подмешана изрядная доза ЛСД. Отчасти это была проказа, но главное – такова была естественная кульминация Кислотных Тестов ... лица у людей были перекошены... повсюду сверкали огни... на экране (из простыней) в другом конце комнаты одновременно показывали три или четыре разных фильма, а свет стробоскопа вспыхивал еще быстрее, чем раньше... играл ансамбль, “Благодарные Мертвецы”, но музыку я не слышала... народ танцевал ... часам к девяти утра в зале остаются лишь Проказники, Клер и еще несколько человек – а копы все прибывают, – и наконец они говорят Бэббсу, что пора всех выпроваживать, уже взойшло лос-анджелесское солнце ... размалеванные светящейся краской психи гурьбой выходят в девять утра из холодного инкубаторного Обиталица Демонов на залитую солнцем улицу¹⁰⁸.

Оба эти примера наглядно иллюстрируют наличие некоего особого, сакрального значения искусства – в частности, танца – в обеих культурных традициях, в котором доминирует не художественная функция, как, например, в балете, и не развлекательно-коммуникационная, как на гуляньях или на балах. В данном случае первостепенное значение приобретает прикладной аспект танца, магики-мистическая потенция, сокрытая в определенных движениях и жестах. «Танец и вращение относятся к числу самых древних религиозных актов. Танец – “абсолютная игра”; и в Древней Греции, например, он считался занятием богов: как с Аполлоном, так и с Дионисом связывались определенные, соответствовавшие их характерам танцевальные движения. В примитивных обществах танец – магическое действо;

¹⁰⁷ Надпись над лобовым стеклом психоделического автобуса проказников гласила «FURTHAR» (further – англ., дальше) – В. К.

¹⁰⁸ Вулф Т. Электропрохладительный кислотный тест. СПб., 2004. С. 359–360; 362–364; 365; 376.

ритуалы, вызывающие дождь или обеспечивающие военную победу, как правило, бывают связаны с танцем. Кружиться вокруг сакрального объекта – или человека, как иногда происходит в *сама* (у суфиев. – В. К.), – значит воспринять часть магической силы этого объекта или, наоборот, наделить его магической силой. Отцы христианской церкви прекрасно знали, что танец может привести к экстазу, и поэтому строжайшим образом запрещали подобную практику. «Где танец, там и сатана» – сказал св. Иоанн Златоуст, и его вердикт мог бы подтвердить любой мусульманский теолог-традиционалист»¹⁰⁹.

Наконец, в последнем описании хотелось бы обратить внимание еще на два момента: во-первых, это «снисходительное отношение к напуганной добропорядочной публике», изначально присущее таким мероприятиям, и, во-вторых – принцип хеппинга, стирание грани между развлекающими и развлекающимися; (люди, пришедшие на концерт, начинают выступать не просто как слушатели, но как полноценные участники представления); это наблюдение подтверждает Р. Олперт, когда пишет, что «тонкое сознание артиста не засасывает другого в “развлекаемые”. Потому что разделение между развлекающим и развлекаемым есть различие между субъектом и объектом ... Но как только вы думаете, что кого-то развлекаете, в тот миг, когда вы считаете, что кого-то кормите, как только вы думаете, что вы тут, а вне вас – “они”, вы тут же теряетесь»¹¹⁰. В атмосфере рок-концерта и исполнители и зрители одновременно поют, двигаются в одном ритме и вместе получают удовольствие от музыки и шоу. Люди на сцене и в зале начинают функционировать как некое единое коллективное сознание. Подобный взгляд на природу искусства, сформировавшись в 1960-е годы, составил существенную основу восприятия рок-культуры.

В какой-то момент происходит перемена акцентов: вместо процесса коммуникации между зрительным залом и личностью исполнителя возникает коллективное ощущение – уже на подсознательном уровне – некоего архетипического пространства-времени. Линейное «левополушарное» мышление дезактивизируется, и сознание людей оказывается поглощено переживанием

¹⁰⁹ Шimmel А. Мир исламского мистицизма. М., 2000. С. 145.

¹¹⁰ Pan Dass. Зерно на мельницу // <http://ariom.ru/litera/2004-html/ram-dass/ram-dass-zerno-12.htm>

того особого сложного гештальта, который пытаются транслировать артисты.

Таким образом, в пространственно-временном континууме рок-концерта происходит процесс нивелирования индивидуального сознания и акцентирования коллективного в качестве главного воспринимающего субъекта, который переносит рок-концерт из категории искусства в область сакральных магико-мистических практик. Действительно, «исследователи рока соотносят его с такими явлениями, как архаический ритуал, древнегреческие дионисийские празднества, древнеримские сатурналии, средневековый карнавал, древнерусское скоморошество и юродство. В современной культуре феноменами, аналогичными року по особенности воздействия на аудиторию, можно считать такие явления, как бразильский карнавал, международные футбольные матчи и т.д. Одна из основных функций рок-действия – попытка восстановления целостного сознания современного человека: не находя в окружающей раздробленной действительности какого бы то ни было прочного устойчивого основания для цельного мировоззрения, в роке он обнаруживает, по крайней мере, обращение к устойчивым культурным моделям – мифу, традиционной культуре»¹¹¹.

В качестве сравнения можно привести различные традиционные культуры, в пространстве которых религиозно-мистический опыт и измененные состояния сознания легитимны, и члены общества обладают целостной системой знаний, опираясь на которую, они получают возможность этими состояниями управлять. Так, в архаическом обществе для удовлетворения потребности в приобщении к сакральному, «пересмотра» содержания подсознания и активизации альтернативных состояний сознания отведены специальные дни, им сопутствуют соответствующие ритуалы, однако сакральное четко маркируется – оно отделено от профанного, ему нет места в обыденной реальности. «Универсальность кода, интернациональность и наднациональность, заложенная в самой природе текстов рок-композиций, их ориентированность на синкретическое восприятие сделали их неким молодежным эсперанто и в то же время сакральным криптоязыком, недоступным непосвященным из мира “взрослых”,

¹¹¹ Поэтика рок-произведения // <http://ofrock.ru/poetika-roka.html>

мира истеблишмента. Таким образом, к примеру, даже люди, не знавшие английского языка, на котором первоначально создавалась основная часть рок-поэзии, воспринимали сообщение, послание, message, заложенные в этих композициях, достаточно адекватно – за счет прямой апелляции к эмоциям, за счет раскрепощения подсознания с помощью ритмического рисунка ... культурный код этих композиций оказывается близким и понятным молодежи во всем мире, а не только на англоязычном Западе. Мифологизация массового сознания предполагает и новый принцип восприятия текста: скорее как некоей мантры, ритуальной формулы, носящей универсально-объединительный характер и отличающей “посвященных” от “профанов”»¹¹². Применительно к рок-культуре эта антиномия часто определяется как «мир детей» и «мир взрослых».

2.2. Психоделия: европейские прототипы

В XII–XIII веках в Европе резко увеличилась численность населения, а наука, промышленность, а также медицина пережили период небывалого роста технологий. Менее чем за столетие было сделано больше изобретений, чем за предыдущую тысячу лет. В этот же период (1215 г.) Папой Иннокентием III был создан главный орган по борьбе с ересью – Инквизиция. Говоря о Высоком и Позднем Средневековье, нельзя обойти вниманием еще один из прототипов современных хиппи, а именно – вагантов – людей относительно свободных, образованных, вольнодумных, обладавших собственной культурой и создавших богатейший пласт самобытного фольклорного наследия. Странствующие студенты, монахи и минестрели, прославлявшие любовь и пьянство и высмеивавшие жадность, ханжество и их носителей – уважаемых граждан, власти и духовенство. Широко известны спектакли-пародии на Святую Мессу, которые могли принимать самые brutальные формы, – вплоть до оргий, сопровождаемых обильными возлияниями.

Однако одной из наиболее ранних подобных практик в рамках западноевропейской культурной традиции был Шабаш ведьм,

¹¹² Исследование рок-текстов // <http://ofrock.ru/rok-kuljtura/issledovanie-tekstov.html>

или Вальпургиева ночь. С. Гроф, например, пишет, что «этот архетип, доступный в измененных состояниях сознания, имеет исторические прецеденты в европейском средневековье, когда на своих сборищах ведьмы пользовались секретом психоактивных зелий и мазей. Среди растений, употреблявшихся для этих снадобий, следует выделить – белладонну (*Atropa belladonna*), белену (*Hyoscyamus niger*), дурман (*Datura stramonium*) и мандрагору (*Mandragora officinarum*), иногда добавлялись животные ингредиенты, такие как кожа жаб и саламандр. Приняв зелье или смазав кожу и вагину мазью, ведьмы воспроизводили опыт участия в шабаше»¹¹³. Далее автор поясняет, что использование всех этих ингредиентов более чем оправдано с точки зрения современной психофармакологии. Растения из семейства пасленовых содержат сильнодействующие психоактивные алкалоиды: атропин, скополамин и гиосциамин, а кожа жабы является источником психоделиков диметилсеротонина и буфотенина). Это подтверждает и А. Данилин: «Вполне возможно, что описанные в средневековых инкунабулах картины ведьминского шабаша на Лысой горе есть продукт схожих друг с другом галлюцинаций под воздействием опьянения настоем традиционных европейских растений – дурмана вонючего ... мандрагоры и белены»¹¹⁴.

Хотя средневековые костры инквизиции давно стали нарицательными, о «подлинности» попадавших на костер ведьм судить очень сложно: каждый такой случай мог быть результатом сведения личных счетов, неосторожного слова или действия или приступа паранойи соседа. Тем не менее ведьмы, реально поклоняющиеся дьяволу и использовавшие в процессе этого поклонения известные снадобья, отправляющие определенные ритуалы, действительно существовали. Более того, парадокс заключается в том, что ни до ни после знаменитых средневековых процессов идея ведьмовства не пользовалась такой популярностью, а количество «практикующих» ведьм не достигало таких пределов. Разгадка его заключена в самом психологическом климате эпохи, когда католическая церковь находилась на пике господства, а общество было не в состоянии мыслить иначе, чем в

¹¹³ Гроф С. За пределами мозга. М., 2000. С. 247–248.

¹¹⁴ Данилин А. LSD: галлюциногены, психоделия и феномен зависимости. М., 2003. С. 34.

рамках иудео-христианской философской системы. Таким образом, во время шабаша инспирированные психоделиками «видения могут выполнять роль “исполнителя” неосознанных желаний как со стороны самого человека, так и той духовной традиции, которая его воспитала ...Иными словами, если человек настроен всем своим образом мыслей увидеть дьявола после применения мази, то, скорее всего, он его увидит»¹¹⁵.

Средневековые ведьмы появились в обществе, в котором область сакрального ограничивается либо патриархальным христианским мистицизмом, в рамках которого все самое важное начинается после смерти и только в случае длительной изнуряющей аскезы и самоуничтожения, вдвойне необходимых для женщин, либо царством дьявола, в котором распределение благ между «тем» и «этим» светом меняется местами. Поэтому неудовлетворенная потребность в трансцендентном опыте, потерпевшая неудачу на поприще служения Всевышнему, автоматически обращалась в дьяволопоклонничество. Но была и обратная связь. Самые обычные люди, добропорядочные граждане и прилежные католики, видели во всем происки дьявола, потому что сами хотели их увидеть, и это давало возможность простому человеку ощутить свою причастность к мистерии, которая разыгрывалась вокруг них.

Следует принять во внимание, что в картине духовной жизни средневековой Европы не одни только ведьмы искали пути приобретения сакрального опыта. Христианские мистики, святые, подвижники и монахи также видели область священного в противоборстве двух стихий и пытались в нем участвовать, что выражается в отграничении этой области от обыденной реальности и маркировке ее восприятия измененными состояниями сознания. Известно применение таких практик, как длительные посты и молитвы, самобичевание, голодание, продолжительный изнуряющий физический труд и одиночество (отшельничество), становящиеся причиной религиозного экстаза, галлюцинаций, бреда, мистических откровений, чувства единения с Богом и универсумом.

¹¹⁵ Данилин А. LSD: галлюциногены, психоделия и феномен зависимости. М., 2003. С. 35.

Следующий всплеск интереса к альтернативным состояниям сознания проявился в Западной Европе в XIX веке. Романтики, а за ними символисты и сюрреалисты ушли из объективного мира в мир субъективный, провозгласив его единственной имеющей ценность и заслуживающей внимания реальностью. И если ранее в искусстве человеческие мысли, чувства и эмоции обладали значимостью только как отражение объектов и процессов внешнего мира или как деталь сюжета, то теперь сама объективная действительность может приобрести ценность лишь через отражение в сознании художника. В. Пигулевский пишет: «Романтическая ирония ... это „магический язык“, который за счет уничтожения содержания утверждает поэтический абсолют ... таким образом, складывается потенция для последующего движения души, и воображение получает основание для полного произвола ... для романтика важна свободная, беспредельная по своим творческим возможностям субъективность ... реальность фантазии становится диалектической противоположностью действительности как мир должного, желанного и возможного бытия»¹¹⁶.

Объективный мир, в котором все просчитали и описали ученые, перестает быть предметом интереса, а мир идей привлекает тем, что никто до сих пор не пытался «картографировать» его пространство. Перед художником раскрывается безграничное море возможностей, он становится демиургом, способным сотворить из хаоса любой мир в рамках своей фантазии, «выражая протест личности против общеизвестных законов и условностей, ирония проявляется в капризах, иллогизме юморески ... по ту сторону оппозиции трагедии и комедии у романтиков намечается сфера метафизики, Абсолюта ... романтики страстно устремлены к реальности по ту сторону комизма и трагизма, серьезного и игры – многообразного и безосновного хаоса»¹¹⁷.

Таким образом, уже в это время в европейском искусстве существовали течения, в которых непосредственной целью художника была активизация подсознательных и бессознательных процессов мышления аудитории. Более того, уже тогда можно

¹¹⁶ Пигулевский В. Ирония и вымысел: от романтизма к постмодернизму. Ростов-на-Дону, 2002. С. 100.

¹¹⁷ Там же. С. 61.

встретить и первые попытки их теоретического осмысления. Так, австрийский музыкальный критик Э. Ганслик (1805–1904) противопоставил идею эстетического восприятия музыки и «патологического» ее восприятия. При этом последнее он определил как:

- «телесное возбуждение» слушателя;
- способность музыки «властно внедряться в нервную систему»;
- «природная власть звуков»;
- «элементарная стихия музыки»;
- тот факт, что «наполовину бодрствующий» реципиент отдается воле качающих его звуков, «вместо того, чтобы сконцентрировать на них свое внимание»;
- «удовлетворение, доставляемое элементарной стихией музыки»;
- восприятие музыки всего лишь как «удара по чувствам», сопоставимое с наркотическим действием хлороформа, порождающее состояние «отрешенности, сладостно пронизывающей весь организм»;
- такое восприятие, при котором музыка «ощущается как некая стихийная сила природы»;
- «физическое воздействие музыки» и «идущая ему навстречу нервная система»;
- «патологическая» захваченность музыкой в противоположность «чистому созерцанию музыкального произведения»¹¹⁸.

Такой подход дает некоторые основания предположить, что одни произведения искусства могут способствовать активизации «патологического» (как его понимает Э. Ганслик) восприятия в большей степени, чем другие. Более того, направленность подобного воздействия искусства тоже может быть разной, в зависимости от использования различных выразительных средств и других аспектов художественного языка. В частности, психоделические хеппенинги можно рассматривать как произведения, в которых благодаря одновременному воздействию различных видов искусства у участников создаются изменения в сфере сознания.

¹¹⁸ Цит. по: *Блаукopf К.* Пионеры эмпиризма в музыкальной науке. СПб., 2005. С. 146.

В эпоху романтизма начали всплывать на поверхность самые разнообразные способы самопознания и примеры альтернативной психологической организации, интерес к духовным практикам и образам Востока, европейским языческим преданиям и античной мифологии, что обусловило самую широкую распространенность и крайнюю степень популярности – если не сказать моду – на нетрадиционные состояния сознания среди художественной интеллигенции XIX века. Следует отметить, что для их достижения как осознанно, так и бессознательно использовались самые разные способы – будь то состояние аффекта при ударах судьбы, всевозможные проявления обоюдной или неразделенной влюбленности, муки голода, религиозный мистицизм, патологические или пограничные состояния сознания при душевных болезнях или склонности к ним, а также и прямое терапевтическое воздействие на организм. Так, достоверно известно, что многочисленные деятели искусства уже и прежде прибегали к «вспомогательным творческим средствам». Об этом свидетельствуют работы об опытах с психикой.

Одним из хрестоматийных примеров является знаменитый труд английского писателя Томаса де Квинси (1785–1859) «Confessions of English Opium-eater, Being an Extract from the Life of a Scholar» («Исповедь английского опиомана, взятая из жизни ученого»), вышедший в 1822 году, который был впоследствии использован Ш. Бодлером в его работах, где он описывал наркотические воздействия. «Kubia Khan» С.-Т. Кольриджа также является известным свидетельством об опиуме. Как Е.-Т.-А. Гоффманн, так и Э.-А. По были опиоманами и алкоголиками. В творчестве композитора Иоганна Штрауса есть целая серия вальсов, написанная под воздействием кокаина, а «Фантастическая» симфония Берлиоза повествует о попытке самоубийства, связанной с приемом опиума. Исследователи знают также, что Р.-Л. Стивенсон знал кокаин и его «Доктор Джекил и мистер Хайд» можно считать описанием личности под воздействием кокаина. Китс и Диккенс принимали опиум. Вальтер Бенджамин делал попытки употребления гашиша, а З. Фрейд экспериментировал с кокаином. Практически вся английская и французская богема эпохи декаданса находилась во власти абсента – напитка, содержащего кроме алкоголя туйон – мощный алкалоид, который в настоящее время относят к классу конвульсивных ядов. Ф. Бейкер наряду с абсентом упоминает также кокаиновое вино «Vin Mariani».

«Этот дальний родственник "Кока-колы" содержал 6 мг кокаина на жидкую унцию вина и пользовался огромной популярностью во время золотой эры абсента. Среди прочих его высоко ценили Ибсен, Золя, Жюль Верн и Папа Лев XIII, который даже наградил Мариани золотой медалью за заслуги перед человечеством»¹¹⁹. Первого февраля 1846 года парижская газета «Ревю де монд» напечатала рассказ Теофила Готье «Клуб любителей гашиша» (кроме Готье членами этого клуба были также Бодлер, Гюго и Бальзак). О принадлежности к этому клубу повествуется в «Искусственном рае» Бодлера и бальзаковском «Клубе гашишистов». Верлен и Оскар Уайльд обладали наркотической зависимостью. Кокто изображал эксперименты с наркотиками как письменно, так и графически¹²⁰. Шарль Бодлер, в частности, писал применительно к употреблению гашиша: «Здравый замысел говорит нам, что все земное мало реально и что истинная реальность вещей раскрывается только в грезах, наслаждаться счастьем, естественным или искусственным, может только тот, кто имеет решимость принять его; но для тех, кто поистине достоин высшего счастья, благополучие, доступное смертным, всегда казалось тошнотворным»¹²¹.

Приведенные примеры показывают, что варианты психоделических практик встречались и ранее в различных социокультурных и художественных контекстах в самых разных цивилизационных структурах. Таким образом, психоделическая революция середины 1960-х годов имела глубокие исторические корни и была подготовлена широкой практикой предшествующих поколений. Опираясь на этот обширный опыт, художники создавали свои произведения, аккумулируя и переосмысливая достижения всех прошлых культур, так что их влияние – это один из важнейших факторов в формировании данного течения.

После всеобщего всплеска интереса к измененным состояниям сознания, которым была отмечена вторая половина XIX века, – «кокаиновой эпидемии» времен Первой мировой войны – наступило затишье. Интерес к «тонким материям», чем еще так недавно увлекались, пытались изучать и не без успеха пропагандировать многие представители интеллигенции того вре-

¹¹⁹ Бейкер Ф. Абсент. М., 2002. С. 193–194.

¹²⁰ Barber-Kersovan A. Turn in, turn on, drop out: Rockmusik zwischen Drogen und Kreativitat // Musik als Droge?. 9 Referate gehalten auf dem Symposion der Stiftung Villa Musica in Mainz, 1990. С. 90.

¹²¹ Бодлер Ш. Искусственный рай. СПб., 1992. С. 3.

мени, вышел из моды, уступив место более прагматичным настроениям. Рационализм, присущий сознанию европейца, вновь возобладал в обществе. Некоторые идеи получили разумное объяснение и вписались в общую картину мира, другие были объявлены заблуждениями и преданы забвению, но лишь на некоторое время, чтобы всего через несколько десятков лет вновь обрести актуальность и получить переосмысление.

Легендарная встреча Карлоса Кастанеды с доном Хуаном датируется 1960-м годом, спустя восемь лет Калифорнийским университетом была опубликована его первая книга, описывающая опыты его ученичества, под названием «Учение дона Хуана, путь знания индейцев Яки». Споры о реальности этой встречи и событиях, которые она повлекла за собой, ведутся исследователями и по сей день. Тем не менее ее влияние на исследуемую культуру, литературу и философию – несомненно. В своей работе автор описывает совершенно иную перцептуальную систему, которая подрывает основы традиционного мироздания, подменяя его абсолютно иными.

Несмотря на то что факты и события, описанные Кастанедой, кажутся фантастическими, поражает их правдоподобность, и автор убедительно разъясняет их природу, а также методы достижения данных реалий. Перед читателем предстает не некий гипотетически существующий мир, а обычная окружающая действительность в альтернативной интерпретации. Мироздание Кастанеды – это прежде всего взгляд на реальность с новой позиции. Вот что говорит сам автор в одном из интервью: «Представление о том, что человек может превратиться в свержка, горного льва или птицу, означает, что человек воспринимает какое-то влияние и адаптируется к нему. Я думаю, что это влияние существует, каждый, кто принимает галлюциногенное растение или химическое вещество, произведенное в лаборатории, получает опыт более или менее искаженного восприятия. Мы называем это искажением реальности. Я думаю, что шаманы за тысячи лет практики научились иначе классифицировать и кодировать эти влияния. Мы можем классифицировать это только как безумие и галлюцинации. Это наша система кодировки. Мы не можем представить себе, что кто-то может превратиться в ворону»¹²².

Следует принять во внимание, что употребление психоактивных веществ в культурах европейского типа не ограничивает-

¹²² Радиоинтервью с Карлосом Кастанедой, 1968 год.
<http://Castaneda.dzr.ru/cc/inter/inter6.htm>

ся рамками периодически возникающих то там то тут отдельных субкультур: достаточно вспомнить исконную и распространенную повсеместно традицию употребления алкоголя, а позже – табака, чая и кофе, которые практически никогда не подвергались массовым гонениям и сумели просуществовать в своем неизменном виде до настоящего времени. Однако основной особенностью таких практик является то, что в упомянутых примерах вхождение в измененные состояния сознания преследуются исключительно гедонистические цели. «Наркотики ценятся не только за то, что они увеличивают непосредственное наслаждение, но и за то, что они позволяют достичь столь вожделенной степени независимости от внешнего мира. Известно ведь, что при помощи избавителя от забот можно в любой момент уйти от гнета реальности и найти убежище в собственном мире, где царят лучшие условия для восприятия ощущений»¹²³, – подчеркивает Зигмунд Фрейд; и данное утверждение с точностью иллюстрирует отношение к психоактивным соединениям рядового европейца, в представлении которого принцип получения наслаждения и избегание дискомфорта, которого при помощи этих соединений возможно добиться, являются наиболее понятными, легко достижимыми, а следовательно – и желанными в большей степени, чем какие бы то ни было другие части спектра их воздействия. И напротив, огромный мифотворческий и культуротворческий потенциал, которым отличаются измененные состояния сознания, для типичного представителя культуры европейского типа окажется чуждым, непонятным и пугающим.

Необходимо оговориться, что, как и в случае с черными шабашами, это общеевропейское поветрие затронуло не все общество, а лишь определенную его прослойку – художественную интеллигенцию. Это позволяет предположить, что в европейском обществе всегда существует некая «группа риска», которая в определенные периоды истории в первую очередь становится жертвой подобных эпидемий, когда у данной части социума наступает взлет творческой и социальной активности. И несмотря на то что идеи, зародившиеся в ее недрах, не всегда разделяются, а нередко даже осуждаются «правильным обществом», они практически всегда становятся символом эпохи. Так, Средневековье в Европе прошло под знаком ведьм; XIX век – под знаком одинокого художника; рубеж XIX–XX веков – эпоха декаданса –

¹²³ Фрейд З. По ту сторону принципа наслаждения. Я и оно. М., 1991. С. 34.

ознаменовала себя спиритизмом и медиумами, 1960-е годы в Западной Европе и Америке стали эпохой хиппи. Важно, что все эти явления носят преимущественно элитарный характер. Не затрагивая «простого народа», они становятся достоянием многочисленных кружков, сект, абстрагированных от профанного общества, живущих по своим законам, признающих в людях «своих» и «чужих», образующих социум в социуме.

То есть можно утверждать, что подобная склонность к эскапизму, космогонии, созданию собственных ярких мистерий активизируется у данной части общества в определенные периоды истории и является следствием известных общественно-политических, экономических и социокультурных предпосылок. Необходимо добавить, что человечеству всегда в той или иной степени была присуща тяга к освоению пространств за пределами сознания, связанная со страхом перед неизвестным и попытками структурировать хаос. Это стремление присутствует у каждого из нас, имеет давнюю историю развития и с течением времени принимает все новые и новые формы.

Кроме того, восприятие психоделического опыта у хиппи ближе аналогичному опыту традиционных культур, чем европейцам, с той только разницей, что у хиппи традиции и архетипы создавались, заимствовались и приобретали сакральный статус в процессе создания самой культуры. Поэтому не только визионерский опыт, изменяя сознание людей, способствовал созданию контркультуры, но сама контркультура – анклав традиционной культуры внутри общества европейского типа – нашла опыт использования психоделиков, который оказался незаменимым для создания некоего обособленного хронотопа, послужившего бэкграундом для ритуалов, так не характерных для европейского сознания. Рам Дасс пишет: «Во всем, что мы делали, все еще подразумевалась привязанность к тому факту, что мы можем это делать, что те, кем мы были, или те, кем мы себя считали, могли изменить себя и стать кем угодно – Буддой или Христом. Мы принадлежали цивилизации, в которой человек привык диктовать природе свои условия – в определенных пределах, конечно, – и мы были настолько преданы рациональному уму и его влиянию, что полагали, будто можем придумать выход из любого затруднительного положения и при помощи одного лишь разума прийти к новому способу бытия»¹²⁴. Это заявление показыва-

¹²⁴ Рам Дасс. Зерно на мельницу. <http://high.ru/library/zerno.html>

ет, что все те общие черты, которые сближают хиппи с другими неевропейскими культурами, были глубоко чужды господствующему менталитету и, наложившись на европейский рационализм, привели к возникновению нового способа мышления.

То, как меняются трактовка окружающей реальности в процессе психоделических переживаний и видение мира после приема препарата, поставило в тупик западную психологию и психиатрию. Во-первых, в обществе формировалась кардинально новая, казалось бы, абсурдная система ценностей, и, во-вторых, данный процесс, с точки зрения европейской медицины, поражает схожестью с процессом формирования бредовой идеи, являющейся проявлением все той же шизофрении, о которой говорили изучающие психоделики как психотомиметики. Действительно, если приглядеться к метаморфозам, происходящим со многими молодыми людьми данного периода с точки зрения традиционной психиатрии, то несложно проследить генерирование бреда поэтапно, начиная с предпосылок. Первым сформировалось неприятие окружающей действительности (в частности, таких ее аспектов, как социальный строй, истеблишмент, отношения внутри общества, традиционная культура). За ним закономерно последовал поиск выхода из пугающей ситуации, отмечающийся увлечением восточной философией, различными психотехниками, постбитническими идеями и т.д. Все это стало казаться способом разрешения кризиса и затем оформилось в целостное мировоззрение. «Массовое употребление галлюциногенов в Америке и Европе 60-х годов (“психоделическая революция”) привело не только к созданию соответствующей литературы, но и к изменению отношения человека к собственной личности – к заметному колебанию и без того зыбкой грани между нормой и патологией»¹²⁵.

Американский философ и религиовед А. Уоттс, описывая пограничные состояния сознания, утверждал, что любые противоположности (в данном случае норма и патология) в сознании европейца представлены бинарными оппозициями; в то время как правильнее их рассматривать как противоположные полюса единого целого, поскольку в первом случае из поля зрения выпадает весь спектр промежуточных состояний между этими

¹²⁵ Данилин А. ЛСД: галлюциногены, психоделия и феномен зависимости. М., 2003. С. 11.

полюсами, а также становится не ясно, в каком месте следует провести между ними границу, которая, впрочем, в таком случае становится не более чем продуктом общественного консенсуса. Между тем «незаполненный промежуток ... соответствует размежеванию духа и материи, ума и тела – причем мы привыкли разделять их таким образом, чтобы каждое наше предпочтение или действие относилось к одной стороне», потому что «человек – это не дух, заключенный в строптивую плоть, а организм, неотделимый от своего социального и физического окружения»¹²⁶. В своих работах ученый выступает с критикой культуры, основанной на декартовском рационализме и сформировавшейся в рамках иудео-христианской морали и философии.

В рамках этой парадигмы разумная душа представляет собой определенного рода нематериальную субстанцию и принадлежит Богу, тело же, напротив, является источником слабости, нечистоты и пороков. Таким образом, продвижение в духовном развитии обеспечивается гипертрофированной культивацией духовного начала, с одной стороны, и разноплановым уничтожением тела и его потребностей – с другой. В идеале душа должна освободиться от всех инстинктов, страстей и в конце концов от самого тела. Следовательно, данная позиция отрицает теневые слои сознания как сколько-нибудь значимую сторону личности. «В обыденном состоянии личность защищает себя от вторжения из бессознательного. В моменты безумия такое вторжение как раз и происходит. Когда, покинув одну систему представлений, человек еще не обрел новую картину мира, его поступки мотивирует тень»¹²⁷.

Тем не менее подобное подавление и игнорирование естественных потребностей личности не приводит к их исчезновению, точно так же как и не решает проблем, связанных с их удовлетворением. В XIX–XX веках их начала разрабатывать теория психоанализа. Ученое сообщество обратило на них внимание, их описывали, изучали, искали их причины и пути разрешения созданных ими кризисных ситуаций, но самое слабое место психоанализа заключалось в том, что делалось это все с позиций все той же декартовской логики, в рамках которой размещается

¹²⁶ *Watts A. -W. The Joyous Cosmology. N.-Y., 1962. С. 93–94.*

¹²⁷ *Петросян С. Культурная психоделическая традиция – наука внутренних перемен. <http://high.ru/library/science/cpt.htm>*

ментальное пространство современного европейца. Такой подход пытается разрешить частные проявления проблемы во всем их многообразии, игнорируя, однако, саму их причину. По этому поводу У. Джеймс в своей книге «Разнообразии религиозного опыта» пишет, что «наше обычное бодрствующее сознание... – это всего лишь одна частная разновидность сознания, тогда как везде вокруг нас за тончайшей завесой находятся потенциальные возможности сознания всецело иного... достаточно лишь приложить усилия, и мы почувствуем, что они рядом... Ни одно описание вселенной в ее целостности не может быть окончательным, если оно не принимает во внимание эти другие формы сознания. Все зависит от того, как их рассматривать, ибо они не являются продолжением обычного сознания. Они расширяют спектр восприятия, хотя и не дают готовых описаний; они открывают новые пространства, но не предлагают их карты»¹²⁸.

Теренс Маккенна идет дальше и утверждает, что просто осознавать сакральный опыт – недостаточно; с ним надо работать – бережно и направленно. Ученый называет очарованность человека измененными состояниями естественной, а невротическую и конфликтную психологическую атмосферу современного западного общества – сюрреалистической. Популяризируя шаманские психотехники, он делает акцент на том, что человеку Запада необходимо изменить свое отношение к этим практикам, в каком-то смысле самому стать шаманом, чтобы избежать психотравм и получить исцеление. Сознание архаического общества становится моделью.

Неизведенное органично вплетается в жизнь общины, ее члены существуют в гармоничном единстве с природой и в мире с самими собой. Более того, как отмечает М. Добкин де Риос, в «примитивных» обществах «так называемые “гедонистические аспекты” употребления галлюциногенных средств обычно приводили к усилению взаимопонимания между чужаками или членами одной социальной группы. Блум обнаружил, что в 144 обществах охотников и собирателей подобные средства использовались для ухода от действительности менее чем в одном проценте случаев. Как правило, с употреблением галлюциногенов связаны иные социальные или межличностные установки. Во всех случаях, где члены традиционного общества использовали эти рас-

¹²⁸ *James W.* The Varieties of Religious Experience. N.-Y., 1902. С. 378–379.

тения только для получения удовольствия, можно обнаружить влияние европейцев, разрушение культуры и сопутствующие проблемы алкоголизма и умопомешательства ... сила воздействующих на сознание растений принадлежит особым реальностям, которые регулируются табу и ритуалами. Любой человек, который решился войти в мир этих реальностей, должен быть специальным образом подготовлен, прежде чем пуститься в путешествие. Священная природа галлюциногенных растений может лишь подтвердить степень зрелости и уровень восприятия людей в тех обществах, где ритуалы, мир внутренних ощущений и чувства, связанные с природой и человеческими отношениями, немислимы без подобных растений»¹²⁹.

Если принимать в расчет данные аргументы, то крайняя неорганизованность и нежизнеспособность психоделических субкультур Западной Европы и Америки представляются нам объяснимыми и закономерными. Европейская психология просто вписала данные феномены в свою систему координат, выделив из всего спектра воздействия гедонистический аспект. Вместо того чтобы *переживать* мистические откровения, европеец о них *знает* и их *изучает*, в результате чего самые разные слои подсознательного дают о себе знать в течение обыденной жизни индивида подчас в самых неожиданных ситуациях, а человек в технократическом европейском обществе оказывается отрезан от целого пласта собственной природы. Властвуя над осознанным миром, он оказывается во власти мира неосознанного и абсолютно беспомощен перед его лицом. Современное общество – это мир, в котором именно человеческое сознание становится главным мериллом ценностей и критерием истины. Продолжая нашу мысль, следует сделать вывод, что реальным фактом бытия можно сделать что бы то ни было, если дать этому убедительное логическое обоснование. По словам М. Хайдеггера, «сущее в целом берется теперь так, что оно только тогда становится сущим, когда поставлено представляющим и устанавливающим его человеком. Где дело доходит до картины мира, там выносятся кардинальное решение относительно сущего в целом. Бытие сущего ищут и находят в представленности сущего»¹³⁰. И это отношение являет-

¹²⁹ Добкин де Риос М. Растительные галлюциногены. М., 1997. С. 231.

¹³⁰ Хайдеггер М. Время картины мира // Новая технократическая волна на Западе. М., 1986, С. 103.

ся одной из основных причин той громкой и скандальной славы, которую снискала себе психоделическая революция: сам факт проекции психоделического опыта на человеческое сознание сделал осязаемой реальностью те глубинные слои подсознания, которые культуры европейского типа так старательно прячут. При этом современный человек упорно не желает *меняться*, а только вырабатывает все новые и новые технологии, позволяющие приспособиться к такому своему состоянию, ибо «забвение бытия в современной технике есть завершение метафизики. Мы не видим источники наших бед в собственном повседневном поведении. Мы ищем ошибки, а убивают нас наши успехи»¹³¹.

Такого мнения придерживается отечественный психиатр А. Данилин, занимающийся проблемой психоделиков, и тоже отмечает, что хиппи – попытка легитимизировать и упорядочить пугающее хтоническое начало, вставить его в картину мира. Поэтому в контексте западноевропейской культуры отношение к психоделикам и продуцируемому ими мистическому опыту всегда было двояким. Оно характеризовалось двумя крайностями: либо восторженным преклонением, когда данный опыт объявлялся панацеей от всех духовных недугов человека и общества, либо категорическим неприятием, определяемым А. Данилиным как «страх ведьм». Важность архаического мышления в европейском обществе, когда нивелируется Я-чувство и активизируется бессознательное, ученый называет *неоязыческим*, при этом делая акцент на разнице «между древней культурой, которую мы называем языческой и культурой, повернувшей духовный вектор от Матери-Земли и природы к *самому человеку*. Эта культура, в которой мы живем, возникла после откровения Христа»¹³². Следует оговориться, что духовный вектор был повернут не к человеку как таковому, а скорее – к личности, индивидуальности. И не вызывает сомнений, что на такой поворот событий оказала решительное влияние иудео-христианская философская традиция.

Представляется закономерным, что христианская религия в 1960-е годы в Америке находилась в состоянии глубочайше-

¹³¹ Ширмахер В. Техника и отрешенность: критика современности по Хайдеггеру // Идеологическая борьба и современная буржуазная философия. Реферативный сборник. Ч. 5; к критике современной буржуазной философии и социологии техники. М., 1984. С. 43.

¹³² Данилин А. ЛСД: галлюциногены, психоделия и феномен зависимости. М., 2003. С. 60.

го кризиса, и отметка бунта и социальной неблагонадежности коснулась одного из самых традиционно лояльных слоев населения – служителей церкви. М. Элиаде определяет христианство как «религию» человека *современного и исторического*, открывшего одновременно личную свободу и *длящееся время* (взамен циклического времени)¹³³. И эта религия (в том виде, в каком она существовала в тот момент в Америке) вошла в глубокое противоречие с нуждами и ожиданиями общества, касающимися сферы сакрального, каковую и должна была представлять церковь. Общество столкнулось с результатами процесса, определяемого К. Ясперсом как «разбожествление мира»: «концепция надмирного бога-творца превратила весь сотворенный им мир в его создание. Из природы были изгнаны языческие демоны, из мира – боги. Сотворенное стало предметом человеческого познания, которое сначала как бы воспроизводило в своем мышлении мысли бога ... это разбожествление – не неверие отдельных людей, а возможное последствие духовного развития, которое в данном случае в самом деле ведет в ничто. Возникает ощущение никогда ранее не испытанной пустоты бытия, по сравнению с которой самое радикальное неверие античности было еще защищено полнотой образов еще сохраненной мифической действительности»¹³⁴. Такая атмосфера духовного и религиозного вакуума, отличающая американское общество эпохи 1960-х, в первую очередь отразилась на самой церкви и служителях культа.

Так, в начале 1961 года два католических священника были арестованы как участники демонстрации фермеров; в декабре 1965 года девять человек заняли место на скамьях у собора Святого имени в Чикаго, чтобы молиться и голодать, во имя права священнослужителей высказывать свое мнение; в мае 1967 года католические священники Чикаго приняли ряд резолюций и программ по вопросам межрасовых отношений, борьбы с нищетой, действий общественности и укрепления мира; в ноябре того же года «Нью-Йорк Таймс» писала: «Монахини заняли строящиеся дома в гетто Сент-Луиса, поступают на работу на фабрики в Чикаго, принимают участие в демонстрациях борцов за гражданские права, пикетируют Католический университет Америки,

¹³³ Элиаде М. Космос и история // Избранные работы. М., 1987. С. 144.

¹³⁴ Ясперс К. Духовная ситуация времени // Человек и его ценности. Ч. 1. М., 1988. С. 63–64.

протестуя против незаконного увольнения преподавателя” ... летом 1968 года в Катонсвиле, Мэриленд, два священника ворвались в помещение призывного участка, облили куриной кровью папки с делами призывников, предназначенных для отправки на войну во Вьетнам, вывезли затем документы на тележке на улицу, свалили на автостоянке и сожгли их напалмом – за этой акцией наблюдали телекамеры». После обвинительного приговора священники – братья Филипп и Даниэль Берриганы – несколько лет находились в бегах, периодически давая интервью прессе и телевидению. В 1971 году о них вышел документальный фильм «Святые вне закона» и была поставлена пьеса «Суд над катонсвилльской девяткой». За три года – с 1966 по 1969 – 3413 священников сложили с себя сан, а число монахинь, покидающих общины после принятия временного или вечного обета, увеличилось в 1966 году по сравнению с 1950-м в пять раз¹³⁵.

Не надо думать, однако, что основные постулаты христианства как господствующей религии в чем-либо противоречили установкам тогдашней молодежи. Напротив, идеи любви и всепрощения, непротivления злу и нестяжательства составляли основу ее мировоззрения, и мистическая сторона христианства всегда в той или иной степени была для нее привлекательной. Подтверждением этому может служить молодежное движение «Jesus Movement», которому дали начало пастор баптистской церкви «Calvary Chapel» Чак Смит и его прихожанин Лонни Фрисби. Оно появилось во второй половине 1960-х в Сан-Франциско, где, как считают некоторые, впервые было сформулировано утверждение «Христос – первый хиппи» и насчитывающее во времена своего расцвета несколько тысяч последователей в среде хиппи. Другой пример – представленная на суд зрителей в 1971 году и сразу же завоевавшая всенародную популярность рок-опера «Иисус Христос – Супер-звезда». Это произведение к концу этого же года разошлось тиражом свыше 3 млн экземпляров на виниловых дисках, не считая полумиллиона магнитофонных записей – всего на сумму более 40 млн долларов. Музыканты писали и исполняли песни, посвященные христианской тематике («Benediktus», «Go Tell It On The Mountain» Simon & Garfunkel; «The Son of Jesus» Jefferson Airplane; «Death is not the End» Bob Dylan). Однако необходимо оговориться, что хиппи

¹³⁵ Боноски Ф. Две культуры. М., 1978. С. 215–229.

взяли из христианской философии только идеи, созвучные эпохе. Большинство отшлифованных веками догм и традиций оказались невостребованными, считались пережитками прошлого, кознями истеблишмента и чуть ли не ересью. При этом новое прочтение христианства, которое было элементом культуры хиппи, в действительности абсолютно изменило свое лицо: в него органично вплетались буддистские мантры и медитации, Христу воскурялись индийские благовония и посвящались негритянские госпелы. Христианство безболезненно уживалось и с сопротивлением официальной власти, и с идеей свободной любви, и с практикой употребления наркотиков. ЛСД называли химическим мессией, а Баба Рам Дасс в своей книге «Это только танец» писал, что «ЛСД – это Христос, пришедший в Америку в Кали-Югу. Америка – наиболее материалистическая страна, и она хотела прихода Аватара в форме материи. Молодежь хотела прихода Аватара в форме материи. Поэтому они имеют ЛСД. Если бы они не имели таких вещей, как бы они смогли узнать? Как бы они тогда узнали?»¹³⁶. Вместе с человеческим сознанием и окружающей реальностью христианство, пожалуй, впервые в своей истории настолько расширило свои границы и, приняв в себя множество прочтений, став многомерным, проявило стойкие тенденции к экуменизму и до неузнаваемости изменило свое лицо.

С другой стороны – в это же самое время обнаружился колоссальный масштаб всплеск заинтересованности различными альтернативными религиями, традиционными верованиями, школами восточной философии и духовными практиками. В Хейт-Эшбери стоял постоянно действующий храм Самосознания Кришны; невероятную популярность приобретает Махариши Махеш Йоги с его трансцендентальной медитацией: к осени 1973 года его учение насчитывает около 80 000 последователей; в 1969 году в Лос-Анджелесе Йоги Байяном была основана организация «3 НО» (Здоровье–Счастье–Святость), в практику которой входила тантрическая йога; в 1970-м на севере Калифорнии был открыт первый в Америке монастырь дзен-буддистов¹³⁷.

Тем не менее «химические ключи» оставались наиболее популярным и универсальным средством освоения пространств за пределами сознания. И это нельзя считать случайным, ибо

¹³⁶ Рам Дасс. Это только танец. http://high.ru/library/ram_dass.html#head_11

¹³⁷ Роуз С. Православие и «религии будущего». Алма-Ата, 1991. С. 59–66.

«единственно стоящие современного человека ощущения находятся во внутреннем царстве его психики. Смутно догадываясь об этом, многие сейчас обращаются к йоге и другим восточным практикам. Но все это не дает истинно новых переживаний, поскольку человек черпает в них лишь давно известные индусам или китайцам ощущения, не вступая в непосредственный контакт со своим внутренним жизненным центром»¹³⁸. Человеку – по крайней мере современному европейцу – свойственно строить мир вокруг себя, «рисовать его картину». Подобное желание систематизировать происходящее вокруг, находить место каждому новому предмету или событию находится внутри любого из нас, но в случае с бредом оно развивается в больном мозгу помимо каких бы то ни было внешних раздражителей, а в случае с Лири ЛСД становится мощным союзником, с помощью которого система взглядов человека, его картина мира затратой минимальных усилий последнего приобретает несравненную яркость, глубину, осязаемость и правдоподобность. Попытка описать такой опыт, как Лири сделал это в своей книге, – тоже акт систематизации, продукт сознания европейца, что в свою очередь позволяет расценивать хиппи как специфически западное явление.

Необходимо отметить, что измененные состояния сознания органично вливаются лишь в культуры «холодного» типа, такие как, например, культура архаического общества. Западно-европейская культура, с тех пор как вошла в фазу, позволяющую определить ее как «горячую», постоянно находилась с ними в конфронтации: мистический опыт средневековых монахов ставился под сомнение и назывался одержимостью, ведьм жгли на кострах; прием любых психотропных препаратов в немедицинских целях всегда подвергался осуждению, достигшему апогея в современном обществе, психоделическая революция потерпела крах, чтобы получить свое продолжение в субкультуре рэйверов, о смерти которой в свою очередь ее адепты говорят практически на всех специализированных форумах уже сегодня. А. Данилин в связи с этим пишет, что «средневековые процессы ведьм имели, несомненно, важное, как сказал бы Юнг, **архетипическое** значение для становления европейского образа мыслей и для всей европейской культуры ... архетип “страха ведьм” характерен для

¹³⁸ Фон Франц М.-Л. Процесс индивидуализации // Человек и его символы. М., 1998. С. 210.

всей истории западного мышления. Он отчетливо ощущался во времена маккартизма, когда общество начало охоту на “коммунистических ведьм”, или во время атомного страха периода “холодной войны” ... Как самих ведьм, так и их снадобий панически боялись из-за того, что через них, как через открытые ворота, в средневековый христианский мир могло ворваться то, что в Средние века называлось дьяволом»¹³⁹. Аналогичных убеждений придерживается и Т. Лири, когда утверждает, что «люди боялись опыта расширения сознания задолго до того, как психиатры начали пугать их необратимыми разрушениями мозга. Они боялись и боятся потому, что никто не хочет меняться. Каждый человек хочет продолжать свою любимую эгоцентрическую шахматную игру. Страх всегда выражается в метафорах своего времени: «“дьявол”, “одержимость бесами”, “ведьмы”, ЛСД»¹⁴⁰.

Итак, мы можем без труда увидеть, что в культуре как Старого, так и Нового света психоделический опыт всегда вызывал непонимание, отчуждение и раздражение. Причем наибольший страх возникал именно в связи с его визионерским аспектом. С другой стороны, шаманы, суфии, йоги и т.д. всегда получали крайне почтительное отношение в культурах, которым они принадлежали. И такое уважение в огромной степени было связано именно с их умением работать с подсознанием, в чем бы оно ни выражалось.

И, наконец, последнее наблюдение, на котором нам хотелось бы остановить свое внимание, касается формы бытования опыта, связанного с сакральным аспектом измененных состояний сознания, в культурах европейского типа. Такой опыт становится уделом многочисленных тайных обществ, религиозных сект, субкультур и кружков, появляющихся периодически и находящихся в конфронтации с главенствующей культурой, чтобы затем кануть в лету, оставив своим адептам чувство внутренней пустоты и разочарования. И на наш взгляд, взлет, расцвет и упадок культуры хиппи и сформировавшихся в ее среде психоделических практик находят свое место.

¹³⁹ Данилин А. ЛСД: галлюциногены, психоделия и феномен зависимости. М., 2003. С. 39.

¹⁴⁰ Лири Т. Семь языков бога. М., 2001. С. 74.

ГЛАВА 3

ПСИХОДЕЛИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО КАК ОНО ЕСТЬ

3.1. Калифорнийская сцена

Клубы

Первым и самым главным очагом этого искусства стал район Сан-Франциско между Хейт-стрит и Эшбери-стрит – его парковая зона. В конце 1950-х годов в этом районе наблюдался приток афро-американцев, а в 1964 году из Нью-Йорка туда переехала часть богемы битников. Это явилось непосредственной предпосылкой к развитию новой культуры, во многом предвосхитило и подготовило ее культурную и идеологическую базу. Постепенно здесь образовалась новая богема, похожая на своих предшественников связью с политикой и искусством. Движение протеста «пробовало освободить американское общество от работы, обязанностей, частной собственности, власти, преуспеяния. Их стремления базировались на общине, мире, терпимости и любви. Они определяли Сан-Франциско как “новый Вавилон”, мировой город досуга и творчества. Их качественно новая жизнь стала самодостаточной инфраструктурой со спектром мероприятий образца “только для сумасшедших”: “Филмор вест”, “Авалон” и радиостанция КМРХ»¹⁴¹. Психоделическое сознание проявило себя в кино и театре, музыке и танце, в работе и жизни, на которые ориентировалась коммуна. И во время «Лета любви» 1967 года в Сан-Франциско было уже около ста тысяч хиппи. Важную роль в формировании местной богемы сыграли клубы,

¹⁴¹ Barber-Kersovan A. Turn in, turn on, drop out: Rockmusik zwischen Drogen und Kreativität // Musik als Droge? 9 Referate gehalten auf dem Symposium der Stiftung Villa Musica in Mainz, 1990. С. 94.

из которых наиболее популярными и значимыми были Avalon Ballroom, Fillmore Auditorium, Fillmore West, Winterland и Family Dog on the Grate Highway. Они же в свою очередь были связаны с такими именами, как Билл Грэхем (Bill Graham) – хозяин Филмора, Чет Хелмс (Chet Helms), державший «Фэмили Дог», и др., занимавшимися организацией концертов местных культовых рок-групп, впоследствии ставших хрестоматийными примерами acid-rock`a¹⁴², определяемого во многих источниках так же, как San Francisco rock.

К концу 1967 года относится и образование журнала Rolling Stone – одного из наиболее авторитетных изданий в мире рок-музыки. Итак, во второй половине 1960-х Сан-Франциско становится одним из крупнейших центров мировой поп- и рок-музыки, а Филмор Вест – местом паломничества множества американских и британских коллективов и приобретает мировую известность.

Фестивали

Одним из подобных проявлений активности – как служащих популяризаторским целям, так и являющихся формой проведения досуга – стали многочисленные рок-фестивали. Собственно, «рок-фестиваль» – название условное: многочисленные Ве-Ин`ы, такие как Ве-Ин в Центральном парке Нью-Йорка 26 марта, собравший десять тысяч человек, знаменитые Ве-Ин 14 января и праздник Летнего солнцестояния 21 июня 1968 года в Парке Золотых ворот, не менее знаменитый Вудсток и многочисленные хеппинги в калифорнийских клубах: «Fillmore West», «Family Dog on the Great Highway» или «Avalon Ballroom» отличались по сути только масштабами.

К тому же следует помнить, что в те времена не было того противостояния между рок- и поп-музыкой, которое мы имеем сейчас, да и граница между этими направлениями была весьма размыта. Так что в различных источниках, посвященных данным событиям, чаще можно прочесть о поп- или фолк-фестивалях. Разумеется, фестивали 1960-х годов связаны в первую очередь с идеями культуры хиппи и новых левых, и главный аспект такого мероприятия – это сборище, тусовка, love-in.

¹⁴² Ward E. San Francisco clubs. Britannica.com/psychedelic/textonly/sfclubs.html

До 1967 года, пока молодежное движение находилось в стадии формирования, фестивали проводились лишь эпизодически. Они не играли роли знаковых событий, не являлись вехами в истории контркультуры, однако отдельные попытки все же были предприняты. Исследователи сообщают, в частности, о фолк-фестивале в Ньюпорте 26–28 июля 1963 года, в котором принимали участие Боб Дилан, Джоан Баез, Фил Охс и Пит Сигер. Слип Стоун говорит о том, как знаменитые «Кислотные тесты» Кена Кизи «вдохновили Стюарта Бранда на создание „Фестиваля путешествий“ в Сан-Франциско в январе 1966-го. Это был трехдневный фестиваль музыки в Лонгшормен Холл с танцами и световым шоу, которое имитировало “опыт ЛСД без самого ЛСД”. Здесь же появились сам Кизи и Прикольщики (вместе с Grateful Dead и множеством настоящей кислоты), превратив фестиваль в самый крупный кислотный тест. Успех этого мероприятия вдохновил Билла Грэхема на проведение подобных вечеринок на регулярной основе в Филмор Аудиториум»¹⁴³.

Другое мероприятие, на котором необходимо остановиться, – Be-In в Парке Золотых ворот в Сан-Франциско, состоявшийся 14 января 1967 года. Это грандиозное мероприятие собрало по разным данным от двадцати до пятидесяти тысяч молодых людей, заставив широкий круг общественности обратить внимание на это явление. В нем принимали участие такие корифеи калифорнийского андеграунда, как Jefferson Airplane, Grateful Dead и Quicksilver Messenger Service. Тимоти Лири, Аллен Гинзберг, Ричард Олперт (Рам Дасс), Дик Грегори, Джерри Рубин, Лоуренс Ферлингетти и Гари Снайдер говорили о жизни, любви, просветлении и мире. Диггеры¹⁴⁴ бесплатно раздавали еду, часть которой была с ЛСД¹⁴⁵. Организация, занимавшаяся устройством фестиваля, называлась «Сбор Племен» (The Tribal Gathering). Рок-братство Лос-Анджелеса решило спланировать

¹⁴³ Stone S. Hippies from A to Z.

<http://www.hipplanet.com/books/atoz/events.htm>

¹⁴⁴ Кружок внутри коммуны Хейт-Эшбери. Провозглашали идеологию диггеров английской буржуазной революции XVII в. Выступали против частной земельной (и не только) собственности, занимались благотворительностью – в частности, раздавали обитателям Хейта еду и предметы одежды. – В. К.

¹⁴⁵ Stone S. Hippies from A to Z.

<http://www.hipplanet.com/books/atoz/events.htm>

«Love-In» в одном из парков Сан-Франциско. Для этого свои усилия скоординировали Дж. Карпентер из Лос-Анджелесского Оракула, Диксон, владелец Дуг Вестона, и П. Бергман с радио Free Oz. В приглашении на Love-In объяснялось, что «множество племен пройдет в форме процессии. Во всех этих приглашениях были просьбы взять с собой цветы, пищу, барабаны, колокольчики, тарелки, благовония, бубны, любовь, краски и своих друзей»¹⁴⁶.

Однако первый по-настоящему крупный фестиваль состоялся в 1967 году в Монтерей Каунти Фэйрграундз (Калифорния) и носил название Международный Монтерейский поп-фестиваль. Он был некоммерческим мероприятием, заявленным как фестиваль «Музыки, Любви и Цветов», продолжавшимся в течение трех дней и собравшим в общей сложности около двухсот тысяч человек. С. Стоун пишет, что «Монтерей привлек к себе сливки музыкальной массовки. Пол Маккартни посоветовал пригласить Джимми Хендрикса и «The Who» (для них это был первый концерт в Америке). На входе раздавали гавайские орхидеи, обслуживающий персонал указывал посетителям их места, здесь же можно было достать пакетики с пурпурной кислотой от Оусли¹⁴⁷. К психоделическому ощущению фестиваля было добавлено типичное для Сан-Франциско световое шоу»¹⁴⁸. Во время проведения этого мероприятия впервые музыканты группы «The Who» разломали сценическое оборудование, а Джимми Хендрикс сжег свою гитару.

Первоначально фестиваль был задуман в Лос-Анджелесе импрессарио А. Паризером, продюсером концерта радио CAFF, но впоследствии к его организации подключились Луи Адлер и Джон Филлипс из The Mamas and Papas, владелец Филмора Билл Грэхем и другие. Перед Филлипсом и Адлером стояла задача – привлечь на свою сторону сан-францискское братство, которое открыто презирало коммерцию Голливуда и высмеивало лос-анджелесских деятелей поп-индустрии как домашних

¹⁴⁶ Rogan G. The Byrds. Timeless flight revisited. London, 1998. С. 208.

¹⁴⁷ Августус Оусли Стенли III впервые в Сан-Франциско начал производить ЛСД в промышленных количествах. Его «кислота» была окрашена в различные цвета и славилась своим высоким качеством. Считается, что песня Дж. Хендрикса «Purple Haze» посвящена именно ей. – В. К.

¹⁴⁸ Stone S. Hippies from A to Z.

<http://www.hipplanet.com/books/atoz/events.htm>

хиппи или, как пишет Дж. Роган, «пластмассовых хиппи». В Хейт-Эшбери послали нескольких делегатов с сообщениями, что фестиваль будет благотворительным событием. И после долгого рассмотрения гуру хиппи из Парка Золотых ворот приняли предложение. Это было первое мероприятие такого рода и, судя по всему, организаторы смутно представляли себе, как оно должно происходить (например для зрителей были поставлены стулья). Пожалуй, самый замечательный аспект Монтерейского фестиваля – это удивительно эклектичный состав исполнителей: звезды хит-парадов лос-анджелесского рока в лице The Byrds, The Association, Buffalo Springfield и Scott McKenzie; из Сан-Франциско приехали Grateful Dead, Jefferson Airplane, Quicksilver Messenger Service, Steve Miller, Big Brother & Holding Company и Country Joe & the Fish; Нью-Йорк представляли Simon & Garfunkel и Laura Nyro; помимо американских исполнителей на фестивале была представлена Великобритания в лице The Who, The Animals и Дж. Хендрикса, а определение «международный» окончательно оправдали африканский иммигрант Hugh Masekela и наиболее известный индийский исполнитель на ситаре Рави Шанкар¹⁴⁹.

Старт был дан, и в последующие три года в Америке прошло около тридцати фестивалей при участии более чем двух с половиной миллионов людей. Идея проведения рок-фестивалей витала в воздухе. Newport Pop Festival привлек сто тысяч рок-фэнов Южной Калифорнии и столько же собрал Miami Pop Festival в декабре. Фестивали планировались этим летом в Денвере, Атланте, Атлантик-Сити и где-то еще. На так и не состоявшемся фестивале «Wild West» «планировалось “захватить” 8 главных площадок и множество вспомогательных, растусованных по всему парку. Три вечера концертов в Kezar Stadium должны были обеспечить получение 150 000 \$ для продолжения безумств в парке на протяжении всего фестиваля.

Оливье (*продюсер фестиваля*. – В. К.) договаривался о присутствии ансамблей классической музыки вроде Amici della Musica, Али Акбар Хана, игравшего индийскую музыку, о проведении концертов китайского гонга и выступлений оперных исполнителей. Он хотел, чтобы драматические труппы ставили Дилана Томаса и Шекспира, хотел филиппинских танцоров, бродячих менестрелей, фокусников и поэтов. Деятели light shows планировали свой

¹⁴⁹ Rogan G. The Byrds. Timeless flight revisited. London, 1998. С. 215.

собственный jam session, один артист хотел изваять 80-футовый кусок мыла “Ivory” и пустить его плавать по заливу. Любая идея казалась вполне осуществимой: вроде марширующего оркестра из 12 000 музыкантов, который кто-то предложил пригласить, чтобы придать всему происходящему более осмысленный вид. Некий молодой искренний артист работал над планами соединения офисов в Даунтауне с синтезатором Moog, находящимся на Twin Peaks, при помощи проводов, чтобы “в буквальном смысле сыграть горизонт Даунтауна”¹⁵⁰.

Фестиваль был местом, где собирались единомышленники; люди, которые не могли осуществлять свои жизненные цели, воплощать мечты и выплескивать эмоции в повседневной действительности, делали все это на фестивалях, не только не боясь осуждения со стороны, но получая за это поощрение со стороны таких же чудаков. Им была необходима отдушина, и они нашли ее в фестивалях, создав этим общенациональную популярность. Фестивали были чем-то вроде таинств, актов приобщения к сакральному.

В августе 1968 года в Чикаго должен был состояться Съезд демократической партии, одно из течений которой – национальная кампания за прекращение войны во Вьетнаме (MOVE) – планировала провести антивоенную демонстрацию, что получило самое широкое освещение во многих андеграундных газетах, выходивших под эгидой так называемой службы свободной прессы, которые преподносили это так, как будто «десятки тысяч бородатых длинноволосых молодых людей, которым нечего терять, обрушатся на Чикаго с криками: “Не оставим камня на камне!”, “Да здравствует экстаз!”.

И они ворвутся в этот город-машину, оглушат его какофонией своих диковинных мелодий, будут носиться босиком по улицам, нагишом резвиться на пляжах и в парках, совокупляясь, где попало. Добропорядочные граждане будут задыхаться в парах марихуаны, а босые дети под воздействием ЛСД будут, спотыкаясь, бродить по улицам и выкрикивать непристойности»¹⁵¹. Разумеется, подобная перспектива серьезно обеспокоила консервативно настроенного мэра Чикаго и повлекла за собой меры предосторожности в виде усиления режима в городе, полицейских патрулей и т.п.

¹⁵⁰ <http://www.musiclab.ru/templates/lib.asp?id=14>

¹⁵¹ Боноски Ф. Две культуры. М., 1978. С. 50.

В это же самое время Дж. Рубин (Jerry Rubin), Э. Сандерс (Ed Sanders) и К. Лэмп, (Keith Lampe) – активисты различных антивоенных движений – решили организовать в Чикаго молодежный фестиваль по типу того, который проходил в Монтерее, чтобы сгладить политическую натянутость. Он должен был называться «Фестиваль жизни» (Festival Of Life). Эта идея была поддержана Эбби Хоффманом (Abbie Hoffman), Анитой Хоффман (Anita Hoffman) и Полом Крэсснером (Paul Krassner). Веселый молодежный фестиваль должен был стать антиподом более официальным и воинственным течениям. Компания молодых людей решила сформировать свое собственное политическое движение, из которого впоследствии и сформировалась Молодежная Международная Партия (Youth International Party), получившая известность как YIP или «Yippie!».

Фестиваль Жизни состоялся, и в нем принимали участие такие представители культуры, как А. Гинзберг, Т. Лири, Театральная труппа «Bread and Puppet Theatre» и многие музыканты, например: Arlo Guthrie, Phil Ochs, The Fugs, Country Joe and The Fish. Таким образом, после Съезда демократической партии в 1968 году ЙИППИ сразу стали центром всеобщего внимания. Однако в связи с напряженной обстановкой, которую создал Съезд демократической партии, неприятностей избежать не удалось. Полицейские оказали решительное сопротивление демонстрантам, а мастера «городской герильи» из последователей «новых левых» не стали сдаваться без боя.

Скип Стоун пишет, что «очевидно, уже заранее было задумано преподать урок демонстрантам. С одной стороны, протестующим было приказано покинуть парк, где они собрались, с другой – все улицы, по которым можно было уйти, были перекрыты полицией и солдатами. Лидер ЙИППИ – Эбби Хоффман – призвал 500 тыс. человек выступить с протестом в Чикаго. В ответ мэр Дели приказал выставить 12 тыс. полицейских вокруг центра Конвенции. В его распоряжение поступило дополнительно 7500 солдат, 6 тыс. солдат национальной гвардии, 1000 агентов ФБР, ЦРУ и других отделов, чтобы разобраться с десятью тысячами мирных демонстрантов. “Весь мир смотрит!” – скандировали протестующие на улицах Чикаго во время Демократической конвенции 1968 года, в то время как полиция избивала демонстрантов, прохожих и телевизионщиков, снимающих все это. Лидеры ЙИППИ и СДО были отправлены под суд по обвинению

в заговоре и подстрекательстве к беспорядкам. Но Эбби Хоффман и Джерри Рубин превратили судебный процесс в шоу, на котором глумились над всем этим лицемерием. В результате с них были сняты обвинения и в заговоре, и в подстрекательстве к беспорядкам»¹⁵².

По словам Феликса Боноски, американский писатель Уильям Берроуз, прилетевший в Чикаго в поисках острых ощущений вместе со своими соотечественниками – поэтом Аленом Гинзбергом, сценаристом Тэрри Сазерном – и французским драматургом Жаном Жене, в течение нескольких дней «пытался записать на магнитофон жизнь города, записалась же какая-то несусветная какофония. Гинзберг во время одного из шествий упал на колени на мостовую и начал молиться, рассчитывая, что полиция внемлет его мольбам. Кончилось все тем, что они бежали из города, а по возвращении в Нью-Йорк Жене, который, как выяснилось, проник в страну без визы, объявил во всеуслышание, что проклинает Америку. “Жизнь в Америке кончилась, издохла”, возгласил он и улетел в Париж»¹⁵³. Режиссер М. Антониони (автор фильма “Zabriskie Point”) сказал об этих событиях: «Молодые люди утверждают, что покончили с этой страной. Что они не верят в нее больше. Но они верят. Даже в Чикаго. Я был там. Я видел, что ребята не поняли, что с ними произошло. Это было страшно. Они говорят: “В следующий раз мы придем с оружием”. Но позже они увидят, что не смогут стрелять, потому что они еще не отчаялись до конца. Это еще не то отчаяние, которое заставляет стрелять. Вы знаете, в Америке люди типа Никсона производят на свет свою полную противоположность... Во времена Эйзенхауэра были битники. Джонсон породил хиппи. А Никсон? Что будет при Никсоне?..»¹⁵⁴

Самым известным американским рок-фестивалем стал всемирно знаменитый Вудсток, фестиваль-легенда, длившийся три дня (с 15-го по 17-е августа 1969 года) на ферме Макса Ясгура в Безеле, штат Нью-Йорк, на котором вместо запланированных ста пятидесяти тысяч зрителей было по разным данным от четырехсот до полумиллиона. Согласно одним источникам, на

¹⁵² Stone S. Hippies from A to Z.

<http://www.hiplanet.com/books/atoz/events.htm>

¹⁵³ Боноски Ф. Две культуры. М., 1978. С. 55.

¹⁵⁴ Боровик Г. Пролог. М. 1984. С. 436.

этом фестивале на свет появились трое новорожденных, а двое человек умерли от передозировки наркотиков, в других – можно прочесть о двух новорожденных и трех жертвах дорожных происшествий. Дороги на десятки миль были забиты автотранспортом; музыкантов, участников фестиваля доставляли на место на вертолете. Некоторые зрители так и не нашли главную сцену.

В то время хиппи смотрелись со стороны как небольшие группы людей. На побережьях полицейские знали, кто они такие, но они могли видеть лишь немногих. По официальным оценкам, было приблизительно 150 тыс. хиппи по всему миру. До Вудстока не было концертов с аудиторией более 70 тыс. человек. Общество оказалось в состоянии шока, когда вдруг однажды их обнаружили полмиллиона в одном месте.

Вот несколько описаний этого знаменитого действия, взятых со слов очевидцев: «Перед сценой был открытый рынок – то есть действительно открытый. Там продавалось все что только можно было продать – от продовольствия и наркотиков до бисера»; «Я потерял дорогу, друзей, одежду, и все остальное. Когда два дня спустя я добрался домой, на мне даже не было своей собственной одежды»; «Я остался без рюкзака с одеждой (оставил в автомобиле, который меня туда подвез и потерял этих людей) ... из-за этого пришлось остаться после фестиваля еще на неделю, чтобы помочь с уборкой. Мне дали много новой (хотя и грязной) одежды, две скатки и более новый и больший, чем я имел, рюкзак»; «Woodstock не был концертом. Он был объединением. Тем, что “Byrds” назвали Сбором племен ... это была встреча с самой сутью. Музыка была только фоном нашей жизни. Мы делали то, чему нас учили Великие, такие как наш Высокий Священник Тимоти Лири; “... исследовали с друзьями великие чудеса и тайны жизни”»¹⁵⁵.

«Вокруг были разбиты палатки, многие из прибывших жили просто на земле. Дороги вокруг были полностью забиты транспортом, никто не соблюдал никаких правил, знаков, запретов и ограничений ... когда начались выступления, стало невозможным следить за проникновением безбилетников на огромную территорию, окружающую сцену, народ стали пускать бесплатно ... Вудсток не оставил после себя скандальной репутации, наоборот – он стал символом единения людей одной идеологии, единой культуры»¹⁵⁶.

¹⁵⁵ http://www.woodstock69.com/Woodstock_mem.htm

¹⁵⁶ Козлов А. Рок: истоки и развитие. М., 1998. С. 88.

Фестивальный бум утих только в начале 1970-х. Виной тому были не только общественные беспорядки, но и крах идеалов эпохи хиппи. У молодежи появились другие кумиры и другие жизненные ценности; изменилась и сама рок-культура. И переломным моментом стал, в частности, Altamont raceway. Этот фестиваль был проведен почти полгода спустя после Вудстока – 6 декабря 1969 года в 40 милях от Сан-Франциско на Элтемонтском шоссе в Ливермор, штат Калифорния. Идея фестиваля принадлежала группе «Роллинг Стоунз», члены которой решили таким образом отметить свои чрезвычайно успешные американские гастроли. Это мероприятие было бесплатным и задумывалось как жест благодарности со стороны рок-исполнителей своим фанатам.

Событие прошло с участием Santana; the Jefferson Airplane; the Flying Burrito Brothers; Crosby, Stills and Nash; and the Rolling Stones. Фестиваль был организован по случаю, и основным просчетом организаторов – наряду с труднодоступным местоположением – был наем в целях обеспечения безопасности оклендского клана мотоциклетной банды «Ангелов Ада» (Hells Angels), с членами которой у американских хиппи были самые доверительные отношения еще со времен кислотных тестов и автобусных путешествий Кена Кизи.

Скип Стоун, в частности, пишет, что «во-первых, автострада – не самое лучшее место для концерта. Во-вторых, сцена была сооружена на скорую руку и оказалась слишком низкой и чересчур близко к публике. В-третьих, в качестве секьюрити были выбраны Ангелы Ада, которым заплатили 500\$ на пиво. И, наконец, на концерт пришли 300 тыс. человек, что оказалось слишком много»¹⁵⁷. Неприятности начались еще в самом начале, когда Ангелы Ада пытались сдерживать толпу, чтобы та не снесла сцену; получили продолжение, когда Марти Бэлина из Jefferson Airplane в общей давке сбили с ног ревущие члены банды; и достигли кульминации во время выступления Rolling Stones, когда Мередит Хантер, 18-летний афро-американец, помчался к сцене с оружием и был забит насмерть перед глазами Мика Джаггера. «Побоявшись больших беспорядков, Роллинг Стоунз продолжили свой сет, но, закончив, быстро исчезли. Возбужденное дело против Ангелов Ада было вскоре закрыто, поскольку судья счел, что они

¹⁵⁷ Stone S. Hippies from A to Z.

<http://www.hipplanet.com/books/atoz/events.htm>

просто выполняли свою работу»¹⁵⁸. Об Элтемонте пресса много писала как о «дне, в который умерли 60-е» и «анти-Вудстоке»¹⁵⁹. «Это музыка сделала ... когда Rolling Stones играли этой толпе. Драка продолжалась, а Rolling Stones играли "Sympathy for the Devil", ... и там были эти люди с улицы. Если помните, атмосфера на улицах Сан-Франциско была слишком безумной, были все эти изматывающие идеологические стычки между различными революционными движениями; у Красной Гвардии был один вруб, у латиносов – другой, люди носили оружие и все такое»,¹⁶⁰ – говорит участник событий, Дж. Гарсиа, солист группы «Grateful Dead», которая была заявлена в списке участников фестиваля, но ее музыканты после трагических событий отказались выступить. Действительно, 6 декабря 1969 года стал днем, когда 1960-е в полном смысле этого слова ушли в прошлое. Идеалы целой эпохи, полной добра, любви и мира переродились чуть ли не в свою противоположность, и Альтамонт стал результатом этого перерождения, отделив сумасшедшие радостные хеппенинги, существовавшие ранее, от того, что пришло им на смену. «Шумиха в прессе и по телевидению, конечно же, привела к спаду тенденции проведения музыкальных фестивалей. Отношения между Ангелами Ада и хиппи были испорчены»¹⁶¹.

3.2. Свингующий Лондон

Клубы всегда были излюбленным местом отдыха англичан, они обслуживали публику самых разных вкусов, сословий и материальной обеспеченности. Одни были рассчитаны на семейный отдых, другие предназначались строго для определенных социальных слоев, некоторые заведения стали для своих клиентов чуть ли не вторым домом: посетители приходили туда почти каждый вечер, прекрасно знали друг друга и с нетерпением ждали новой встречи. Однако в 1960-е годы в английской культуре произошел некий качественный скачок, поколебавший расхожие представления о сущности и облике клубного досуга.

¹⁵⁸ Stone S. Hippies from A to Z.

<http://www.hiplanet.com/books/atoz/events.htm>

¹⁵⁹ Ward E. The Altamont Festival. Britannica.

[com/psychedelic/textonly/altamont.html](http://www.britannica.com/psychedelic/textonly/altamont.html)

¹⁶⁰ 1972 Rolling stone interview with Jerry Garcia.

<ftp://gdead.berkeley.edu/pub/gdead>

¹⁶¹ Stone S. Hippies from A to Z.

<http://www.hiplanet.com/books/atoz/events.htm>

Изменения, о которых пойдет речь, вызваны появлением в Лондоне, во-первых, молодежной контркультуры, а во-вторых – психоделической эстетики. Термин «психоделия», изначально обозначающий специфические состояния сознания, возникающие после приема психоделиков – в первую очередь ЛСД – стал одним из краеугольных понятий, вокруг которых вращалось искусство субкультуры хиппи. Очень быстро этот эпитет оброс множеством новых значений и оттенков и стал использоваться не только по отношению к состоянию сознания, но и к самым разным областям искусства. Неисследованность, а потом и нелегальность этого феномена оставляли простор для фантазии и самых смелых гипотез. Но даже при этом считалось, что американские хиппи знали о психоделической культуре «из первых рук», чего нельзя было сказать об их английских коллегах.

Когда искусство «расширенного сознания» пришло из-за океана, оно очень быстро завоевало симпатии местной молодежи. Тем не менее, столкнувшись со специфическим английским менталитетом, психоделия не только сама претерпела ряд существенных изменений, но и буквально преобразила всю английскую рок-культуру, оказав на нее большее влияние, чем в Соединенных Штатах – у себя на родине. Исполнители прогрессив-рока возвели в ранг серьезного искусства не только музыкальный текст, но и массу других полноценных составляющих рок-концерта: например, сценические костюмы, драматургия концертов, лайт-шоу и пиротехника, оформление сцены, плакатов и обложек альбомов. И в основе этого лежали традиции, сформировавшиеся в атмосфере клубов, андеграундной прессы, художественных салонов и магазинчиков Лондона 1960-х годов.

Как в Соединенных Штатах, так и в Великобритании одной из важнейших характеристик психоделической культуры была ее широкая доступность: для того чтобы быть причастным к искусству движения – как правило, играть в группе – не требовалось ни специального образования, ни дорогого оборудования, ни знаменитых учителей. Более того, сама связь с коммерческой поп-индустрией, форматность и прибыльность искусства почитались за что-то зазорное, не достойное звания свободного художника. Для этого было достаточно вовлеченности в контркультуру, символического владения инструментом и, безусловно, неумейной яркой фантазии и желания экспериментировать, в этом у молодежи поколения 1960-х не ощущалось недостатка. Несмотря на то что инструментарий, каким пользовались представители

андеграундной богемы, был простым и дешевым, трудно переоценить изобретательность и неординарность решений, с которыми он использовался.

В отличие от Америки, в которой молодежная культура (как и культура потребления психоактивных веществ) формировалась постепенно и имела самые разные предпосылки, представляя собой закономерную реакцию части общества на окружающую реальность, в Великобританию она пришла как новая заокеанская модная тенденция. И та прикладная, сакральная функция, которая сформировалась вместе с североамериканским психоделическим искусством как его органичная составляющая, в Англии во многом была утрачена. Здесь психоделия проявила себя более традиционным и понятным для европейца способом – как художественное творчество и форма проведения досуга. В Англии не было таких шумевших и масштабных всенародных мероприятий, как фестивали в Монтерее, Вудстоке и во время Чикагской демократической конвенции. Психоделическое искусство приняло гораздо более камерные формы, превратившись в элитарную культуру клубного типа. Клубинг традиционно был одним из наиболее популярных развлечений, клубы были разбросаны по всей стране и именно они аккумулировали в себе рок-культуру. Причем эти клубы были самыми разными – от серьезных заведений с закрытым членством до дешевых пабов и забегаловок с живой музыкой, а иногда и без нее. Каждое заведение претендовало на обладание «фирменной» атмосферой, кухней, музыкой и, соответственно, посетителями.

Центром рок-культуры Великобритании совершенно закономерно стал Лондон, для которого клубы издавна были важнейшей и неотъемлемой частью культурной жизни. И практически все исторически значимые рок-клубы находились именно там. По словам Н. Шафнера, «к осени 1966 г. жизненная активность в Лондоне достигла такого уровня, что в статье на первой полосе “Тайм” столицу Великобритании окрестили “живущим полнокровной жизнью городом” (swinging city); так же как Париж в двадцатые, а Рим в пятидесятые, Лондон стал городом текущего десятилетия»¹⁶².

В 1960-х пришедшая из Америки новая культура кардинально изменила некоторые английские традиции клубной жизни.

¹⁶² Цит. по: *Шафнер Н.* Блюдец, полное секретов.

<http://goldenunder.sakhaworld.org/books-r/shaffner/shaffner.htm>

Капитулировав перед требованиями эпохи, в начале 1960-х лондонские власти разрешили держать развлекательные заведения открытыми до трех часов утра, после чего число клубов стало неуклонно расти. Многие открывшиеся тогда заведения не просуществовали и нескольких лет, однако на их месте открывались новые, и все продолжалось своим чередом. Джазовые клубы, ставшие к тому времени традиционными, постепенно теряли популярность. Сначала из-за океана начала проникать мода на различные формы блюза и рока, вскоре рок-сцена окончательно отвоевала приоритетное место в клубах, где стали звучать скиффл, ритм-н-блюз, рок-н-ролл, а ближе к середине 1960-х – фолк-рок и психоделический рок.

Таким образом, на старомодный и консервативный Лондон в течение каких-нибудь нескольких лет буквально обрушилось все разнообразие стилей, которое отличало рок-музыку того периода. Рок-н-ролл можно было послушать в La Giaconda и Flamingo; ритм-н-блюз играли в Crawdaddy, Ealing Club, Eel Pie Island, фолк-рок исполняли в клубе Les Cousins, а наиболее известные психоделические хеппенинги проходили в таких заведениях, как Lyceum, Bag O'Nails, Speakeasy, Middle Earth и UFO. Хотя, безусловно, это отражало лишь общие тенденции и вовсе не значило, что, например, в Crawdaddy звучал только ритм-н-блюз, а в UFO не играли ничего, кроме психоделии. Более того, и художники, и владельцы клубов отчасти сознательно шли на эксперименты с новыми стилями рок-музыки, оформлением интерьеров, формами проведения концертов, что во многом определило лицо зарождающегося внутри клубной культуры британского прогрессив-рока.

Разумеется, все это получило самый широкий социокультурный резонанс: с каждым месяцем многие молодые лондонцы примыкали к разнообразным молодежным движениям и субкультурам – частично позаимствованным из Соединенных Штатов, а частично сформировавшимся непосредственно в Англии. Тедди-бойз, битники, хиппи, моды стали завсегдатаями столичных клубов. У представителей каждой субкультуры были свои излюбленные места, где под музыку любимой группы можно было потанцевать, посидеть и даже поваляться на полу. В клубах Лондона существовала не только специализация «по жанрам» и «по субкультурам». В большинстве из них была своя «фирменная» группа – часто музыканты облюбовывали то или иное заведение и играли в нем постоянно в течение достаточно длительного

периода. В качестве примеров можно привести клубы «Crawdaddy», в котором обосновались Роллинг Стоунз, UFO, самой значимой группой которого была Пинк Флойд, «Спикизи», где с марта по июнь 1967 года играли Софт Машин, и т.д.

Важно, что не только музыканты определяли имидж и атмосферу клуба, но и клубы оказывали влияние на особенности звучания, ведь когда музыкантам приходилось в течение многих месяцев выступать в одном и том же месте, в процессе репетиций, при «обкатывании» тех или иных сценических приемов и при выборе и настройке аппаратуры приходилось принимать во внимание планировку зала, его акустические возможности, расположение и размер сцены и т.д, что в итоге также помогало формировать идеостиль. К тому же такие заведения зачастую собирали аудиторию, формировавшуюся из поклонников той или иной группы, что в свою очередь определяло общую атмосферу концертов.

Безусловно, самыми странными, причудливыми и выделяющимися из общей массы были клубы, ориентированные на модную тогда психоделию. И именно они вошли в историю мировой рок-музыки как наиболее яркие культурные феномены «свингующего Лондона», поэтому остановимся на них подробнее.

Так же как и в Америке, художественная форма, которая буквально перевернула представление о том, каким должен быть вечер в клубе, – это хеппенинг. Гибкий сценарий, подразумевающий импровизацию, принцип simultaneity и активное вовлечение зрителей, среди которых, кстати, был очень высокий процент представителей художественных кругов: рок-музыкантов продюсеров, диджеев, художников-оформителей, декораторов и т.д., сделали хеппенинг идеальной формой существования как американской, так и английской психоделии.

А психоактивные вещества, используемые почти ежедневно представителями рок-богеми, усиливали яркость этих мистерий, наполняли их особым глубоким смыслом и создавали у их участников ощущение сплоченности и духовной близости. Возможность ЛСД и других психоделиков развивать способности к трансперсональной чувствительности, совместному восприятию внутри группы людей, также неоднократно отмечалась и высоко оценивалась многими художниками.

Все эти обстоятельства размывали границу между артистами и зрителями. Нечего и говорить, что мода на хеппенинги срав-

нительно быстро распространилась по многим клубам Лондона, и это в корне поменяло саму суть традиционного английского клуббинга. Ф. Джексон утверждает, что «законы о торговле выпивкой приводили к тому, что клубы закрывались в два часа ночи, а пабы – в одиннадцать вечера. В результате создавалась ситуация, когда клубный опыт во многом состоял в поиске места, где можно продолжать пить, а не в стремлении к чему-либо новому и даже не в желании продолжать танцевать. Поэтому подавляющее большинство клубов представляли собой скорее продолжение пабов, нежели совершенно отличное от них пространство, предлагающее радикально иной опыт»¹⁶³.

В клубы стали приходить не для того, чтобы отдохнуть после работы, развлечься или убить время. Главной целью было почувствовать себя участником фантастической феерии, которая не имеет и в принципе не может иметь никаких аналогов в обычной жизни. К этому необходимо добавить, что разделение на исполнителей и аудиторию зачастую было чисто формальным: отказ от рампы, принципов симультанности и вовлеченность зрителей в действие заставляли как тех, так и других становиться в первую очередь участниками, а порой и меняться ролями. Кроме того, поскольку подобные мероприятия стали для лондонских художественных кругов не только местом выступлений, но и излюбленной формой досуга, то и на сцене, и в зале можно было увидеть одни и те же лица. В клубах художники знакомились, находили продюсеров и менеджеров, играли друг у друга на разогреве, заключали контракты и обменивались опытом с коллегами по цеху.

Серьезное увлечение «расширенным сознанием» в Лондоне берет начало в легендарном клубе «Marquee», располагавшемся тогда в районе Сохо. Первое время это место было главным оплотом авангардного андеграундного искусства английской столицы. Серьезная музыкальная карьера многих корифеев прогрессив-рока началась именно здесь. Так, среди групп, дебютировавших в Marquee, можно назвать «Led Zeppelin» «Sweet», «Rolling Stones» «Queen» и The Mann-Hugg Blues Brothers, впоследствии ставших «Manfred Mann».

В начале 1966 года по воскресеньям там регулярно проходили хеппинги, получившие название «Spontaneous Underground».

¹⁶³ <http://www.ufactory.ru/book/120/>

Их организацию приписывают представителю американского андеграунда – коренному жителю Нью-Йорка Стиву Столлману. В одном из пригласительных билетов провозглашалось: «Кто будет у нас? Певцы, поэты, американцы, гомосексуалисты – ибо они составляют десять процентов населения, – двадцать клоунов, джазовые музыканты, один убийца, скульпторы, политики и девушки, не поддающиеся описанию»¹⁶⁴. Уже тогда круг участников охватывал многих видных представителей местной богемы, среди которых были такие имена, как Pink Floyd, Донован, АММ, Graham Bond and Mose Allison.

Со временем сформировалась целая индустрия, обслуживающая вкусы всех слоев «свингующего Лондона». Вслед за многочисленными пиратскими радиостанциями (Radio Veronica, Radio Caroline, Radio London) появились независимые фирмы звукозаписи (Island, Chrysalis, Virgin, Charisma), а также магазинчики, в которых можно было купить этническую и хипповую одежду и украшения, индийские благовония, колокольчики и т.д. Молодые люди находились там часами: знакомились, обменивались новостями и просто убивали время. Самыми посещаемыми из них были «Indica» («Индийский», в том числе популярный сорт конопли) и «Granny Takes a Trip» («Бабушка на прогулке» или, если угодно, «Бабушка под “кислотой”») – в последнем Сид Барретт из «Pink Floyd» приобрел немислимое количество сценических костюмов, а группа «Purple Gang» записали песню с соответствующим названием.

Периодически предпринимались попытки издавать культовые газеты и журналы, которые могли бы удовлетворить вкусы и потребности английской молодежи. Фактически они представляли собой типичные фэнзины, выдерживающие одно-два издания, после которых они закрывались по причине нерентабельности. Если же говорить о серьезных и долговременных проектах, то самым популярным из них стала газета International Times, в скором времени сменившая название на неодоушевленное «IT». Она обязана своим появлением Джиму Хейензу, владельцу книжного магазина «Пейпербэк Букшоп» и театра «Трэверс», фотографу Джону «Норру» Хопкинсу (известному в своих кругах как Мистер Андеграунд) и Барри Майлзу – одному из основателей книжного магазина и художественной галереи «Indica».

¹⁶⁴ Шафнер Н. Блюдце, полное секретов.

<http://goldenunder.sakhaworld.org/books-r/shaffner/shaffner.htm>

К созданию газеты подключились сливки лондонской подпольной богемы: авангардный писатель Билл Леви, феминистка Жермейн Грир, обозреватель и солист «Social Deviants» Мик Фаррен, поэт и обозреватель Джефф Натталл, писатель Уильям Берроуз и диджей Джон Пил. Первым редактором был драматург Том МакГрэт. Арт-редактором стал Майкл МакИннерни, позднее занимавшийся оформлением плакатов и хеппенингов в «UFO» и сотрудничавший также с «OZ» – другим культовым журналом лондонского андеграунда. Как и все подпольное искусство Лондона, IT была пронизана духом эксперимента, эксцентричностью и утонченным английским чувством юмора. На эстетику оформления журнала оказала большое влияние эстетика эпохи декаданса: М. МакИннерни снабдил его причудливыми черно-белыми иллюстрациями в духе О.-В. Бердсли, а логотипом стала «роковая женщина» – звезда немого кино Теда Бара (Theda Bara).

IT стала зеркалом философии хиппи и культуры андеграунда. Рок-музыканты сами рассказывали о своей музыке, обсуждали темы, которые ни под каким предлогом не смогли бы появиться в официальной прессе – в частности касающиеся секса и наркотиков. Там публиковались анонсы и отчеты обо всех более или менее значимых событиях из жизни лондонского андеграунда; делались обзоры новинок английской и американской рок-музыки; печатались стихи культовых поэтов, снабженные психоделическими иллюстрациями и т.д.

Начало издания этой газеты ознаменовалось мероприятием «All-Night Rave», которое было устроено 14 октября 1966 года в клубе «Roundhouse». Это событие анонсировалось как «Поп-Оп-Костюмированно-Маскарадно-Сумасбродно-Фантастически-Улетно-Тянущийся бал с участием Нежной Машины (Soft Machine), стальных групп, голых, трипов, хеппенингов и кинофильмов».

Засвидетельствовать свое почтение главному андеграундному изданию Лондона пришло более двух с половиной тысяч человек, не считая тех, кому удалось пробраться в здание без билетов. А в числе наиболее именитых посетителей были драматург Арнольд Вескер, поэт Кеннет Рексрот, кинорежиссер Микеланджело Антониони, певцы Пол Маккартни и Мэриан Фейтфул. У входа в клуб стоял Барри Майлз собственной персоной. Он собирал билеты, лично приветствовал каждого гостя и предлагал взять кусочек сахара. Поскольку как в Америке, так и на островах

очень часто употребляли ЛСД, капнув его на кусок рафинада, намек был понятен каждому. Безусловно, сахар, который раздавал Майлз, был всего лишь символом, тем не менее в настоящей «кислоте» недостатка не ощущалось: ее в изобилии приносили с собой, а также беспрепятственно продавали в здании клуба.

Однако, в отличие от психоделических мистерий, в клубах Сан-Франциско, послуживших в этом случае образцом, организаторы и участники мероприятия сконцентрировали усилия не на увеличении интенсивности психоделических переживаний друг друга, а на создании грандиозного и новаторского произведения искусства. Опыт употребления ЛСД был не самоцелью, а своего рода химическим ключом к новым образам и техническим приемам. «Мы не знали что там происходит, и воплотили свое видение американского андеграунда, – говорит Дженнер. – Когда я туда приехал, то увидел, насколько все отличалось от Америки. Из-за маломощных ламп свет пришлось установить высоко, и он давал огромные тени. Это было совершенно не похоже на парализующие вспышки высокотехнологичных светустановок в зале “Fillmore”. Но в чем-то “флойдовское” световое шоу обладало большим поэтическим воображением»¹⁶⁵.

Исторические свидетельства описывают это событие как бал-маскарад, но на практике затруднительно было отличить карнавальные костюмы от причудливых повседневных туалетов лондонских фриков. Программа праздника и поведение участников, казалось, сконцентрировали в себе все то, что в обыденной жизни делать либо не принято, либо не приходит в голову. Атмосфера была пронизана духом творческого эксперимента, причем именно самые неожиданные и сумасбродные затеи пользовались наибольшим успехом.

Хедлайнерами концерта были Soft Machine и Pink Floyd, которые не стали исключением в смысле нетривиальных решений. Soft Machine, впервые появившиеся на публике в классическом составе из четырех человек, обогатили свое звучание ревом мотоцикла, который стоял тут же на сцене, а на головке его цилиндра был укреплен контактный микрофон. В середине их выступления неожиданно погас свет, и зазвучал постепенно усиливающийся голос Йоко Оно: «Дотронься до своего соседа!». Pink Floyd продемонстрировали свое знаменитое лайт-шоу со слайдами, стро-

¹⁶⁵ <http://artrock.rinet.ru/enc/b/barrett.htm>

боскопами и жидкостными диапозитивами, а «Дженнер и Кинг применили светоустановку “Хит Робинсон” (Heath Robinson), собранную из купленных в магазинах “Бритиш хоум сторз” переключателей и обычных электролампочек, светивших через цветной светофильтр, прикрепленный к импровизированной деревянной раме»¹⁶⁶. Сид Барретт добивался необычного звучания гитары при помощи зажигалки «Zippo» и шарикоподшипников.

Джефф Дэкстер, диджей легендарного лондонского психоделического клуба UFO, вспоминает: «Летом 66-го я попал на один из вечеров "спонтанного подполья" в Marquee. Тогда я не воспринял Pink Floyd. Я был в большей степени рок-н-роллершиком. Концерт, устроенный International Times в Roundhouse, стал ключевым событием. Я в большей степени был восхищен самим событием, чем какой-то конкретной группой. Но я говорил с Сидом. Тогда все были под кайфом, и Сид не был исключением»¹⁶⁷.

В отличие от Соединенных Штатов, в которых психоделическая революция была в первую очередь социальным явлением, в Великобритании история психоделики неразрывно связана с художественным творчеством. И если в Америке миллионы молодых людей, принимавших психоделики для того, чтобы этим подчеркнуть свою принадлежность к движению, искренне полагали, что они созидают новое гуманное и прогрессивное общество, то на островах психоделические эксперименты коснулись в первую очередь художественных кругов, для которых они явились неисчерпаемым источником свежих образов, технических приемов, фактически средством перерождения рок-культуры.

Говоря о рок-клубах в Америке (по крайней мере, клубах с мировым именем), следует иметь в виду главным образом клубы Сан-Франциско, где наиболее популярными и значимыми были такие, как Avalon Ballroom, Fillmore Auditorium, Winterland и Family Dog on the Grate Highway. Все эти клубы были «Меккой» англоязычных рок-музыкантов, обладали очень дорогим и высокотехнологичным по тем временам оборудованием, и очень скоро там установились свои форматы и требования к тому, каким должен быть психоделический хеппенинг. Непременными и чуть ли не

¹⁶⁶ <http://artrock.rinet.ru/enc/b/barrett.htm>

¹⁶⁷ John Robb's «Punk Rock: The Oral History», will be published shortly by Ebury. Syd Barrett, the swinging 60.

<http://enjoyment.independent.co.uk/music/features/article337008.ece>

главенствующими атрибутами практически всех эйсид-тестов в клубах Сан-Франциско были танец и длинные – если не сказать затянутые – преимущественно инструментальные композиции, основной функцией которых была помощь в достижении состояния транса, как это бывает, например, в шаманских камланиях или в суфийских церемониях. Если же говорить о хеппингах в клубах Лондона, то это прежде всего попытки нащупать новые пути развития рок-культуры, уйти от уже ставших привычными клише и испробовать на практике тот гигантский массив неисследованных возможностей, который появился с возникновением психоделии. Это-то и позволяет рассматривать их в первую очередь как произведения искусства, приподнесенные в своеобразной развлекательной форме, и это одна из главных характерных черт, отличающих психоделию лондонского образца.

Еще одно знаковое событие состоялось 29 апреля 1967 года в Alexandra Palace и носило название «14-Hour Technicolor Dream»: Б. Майлз, Дж. Хейнз и Дж. Хопкинс попытались таким образом поправить финансовое положение своего органа печати. В списке его участников было заявлено более сорока участников, среди которых: The Move, Purple Gang, The Pretty Things, Social Deviants, Soft Machine, Savoy Brown, Tomorrow, Артур Браун и Йоко Оно. Из Соединенных Штатов пригласили Фрэнка Заппу и его Mothers Of Invention Аллена Гинзберга, Энди Уорхола и Velvet Underground. Гвоздем программы стали Pink Floyd. Плакаты принадлежали кисти М. МакИннерни. «Пришли десять тысяч человек – армия, разодетая в душистые старые кружева и бархат, с бусами и колокольчиками, все под кайфом, – вспоминает Б. Майлз, – между исполнителями и зрителями не было ни физического, ни духовного барьера; когда группа заканчивала играть, ее участники спускались со сцены и вливались в толпу зрителей, усаживаясь прямо на полу»¹⁶⁸.

Питер Дженнер, бывший с 1966 по 1968 год менеджером Pink Floyd, добавляет: «Протискиваясь через толпу в овечьей поддевке, в старомодных очках, Джон Леннон приглядывался к происходящему. Побочные мероприятия включали палатки, торговавшие благовониями и хипповскими фенечками, и эскимосское иглу из стекловолокна, где в соответствии с изречением Donovan в песне “Mellow Yellow” (“Electric banana’s gonna be a sudden

¹⁶⁸ <http://artrock.rinet.ru/enc/b/barrett.htm>

craze”), бесплатно раздавались “косяки” из банановой кожуры. А в центре веселящиеся дети-цветы могли “оттянуться” на самой настоящей детской игровой площадке.

Музыка доносилась с двух площадок, расположенных в противоположных концах выделенной территории, в то время как с высоченных световых вышек на задрапированные простынями стены проецировали фильмы»¹⁶⁹.

Однако самым знаменитым лондонским клубом, который специализировался на психоделии, стал всемирно известный UFO. Он обязан своим появлением творческому объединению «Лондонская свободная школа» (London Free School), начавшему свою деятельность в начале 1966 года, идеологический костяк его составили представитель звукозаписывающей компании Elektra Records Джо Бойд, уже упоминавшиеся ранее продюсер Pink Floyd П. Дженнер и совладелец IT Джон Хопкинс. А 23 декабря того же года открылся клуб, которому суждено было стать одной из наиболее престижных и исторически значимых площадок в истории рок-музыки.

Изначально заведение планировалось назвать «Night Tripper», но практически сразу после открытия это название сменили на UFO. Эта аббревиатура читается слитно и расшифровывается в разных источниках как «Unlimited Freak Out» или как «Underground Freak Out». Клуб изначально заявил о себе как новое место к тому времени уже проверенных и окупающихся психоделических мистерий (разумеется, главным инициатором этого стал умудренный опытом Дж. Хопкинс) и практически сразу стал облюбован представителями «свингующего Лондона». Желавших присоединиться набралось так много, что вскоре организаторам пришлось вводить систему закрытого членства, которое стоило пятнадцать шиллингов в год и давало скидку на вход – десять шиллингов за вечер, а также право провести двух гостей по фоновым билетам¹⁷⁰.

На протяжении всего нескольких лет в нем переиграли самые знаменитые британские коллективы того времени, среди которых такие корифеи британской психоделии, как Camel, Move, Procol Harum, Crazy World Of Arthur Brown, The Curved Air, Moody Blues, Pretty Things, Small Faces, Purple Gang, Yardbirds и многие

¹⁶⁹ <http://artrock.rinet.ru/enc/b/barrett.htm>

¹⁷⁰ <http://www.rockisland.ru/history/ufo.html>

другие. История ранних Pink Floyd неотделима от этого клуба, а группа UFO обязана ему своим названием. Обстановка была по-домашнему располагающей, Джимми Хендрикс под влиянием момента мог вспрыгнуть на сцену и подыграть на басу начинающему квартету Tomorrow ... посетители могли ложиться на пол или даже залезть на сцену при условии, что они не будут мешать группам. Под утро кипи расходились под аккомпанемент брэнчащих на шеях колокольчиков – неперменных атрибутов собиравшейся в UFO толпы¹⁷¹. Так же как и на хеппенигах спонтанного андеграунда в Marquee, люди занимались тем, что придет в голову: танцевали, пели, читали книги, болтали с друзьями и случайными знакомыми, исполняя при этом свою роль в красочном сюрреалистическом празднике. Совершая ни к чему не обязывающие поступки, каждый осознанно вносил свою лепту в создание андеграундного искусства «свингующего Лондона», возникающего у него на глазах.

«К нам пришли „Кислотные тесты“, – вспоминает диск-жокей Джефф Дэкстер, – приехали все андеграундные поэты. Все происходило в клубе UFO. Это было совершенно хаотичным и неуправляемым явлением. UFO был открыт для всех. Не было никаких предпосылок, это просто произошло – и все! Для меня, человека, пришедшего из шоу-бизнеса, это был другой мир»¹⁷². Другой диджей Джон Пил, ведущий культового шоу Perfumed Garden на Radio London, один из завсегдатаев этого клуба, утверждал: «Единственное место, где я принимал кислоту, был клуб UFO, потому что я чувствовал, что это безопасное место. Это не было похоже на клуббинг, скорее, это было похоже на передвижение по помещению в танце, многие люди танцевали, как полные идиоты. Большинство из них просто лежали на полу и перлись. Забавно, правда?» Вспоминая обстановку в этом клубе, Роберт из Soft Machine говорил: «Я испытывал благоговение перед завсегдатаями „UFO“. Публика сидела на полу, как на выступлениях классических индийских музыкантов, и это создавало атмосферу, очень вдохновляющую к игре»¹⁷³.

Жизнь клуба была яркой, но недолгой. В августе 1967 года недоброжелательное отношение властей и общественной пе-

¹⁷¹ <http://www.rockisland.ru/history/ufo.html>

¹⁷² Domino. И СНОВА ACID

http://www.mixmag.ru/mixmag.php?name=article&object_id=41&prn=1

¹⁷³ Там же.

чати вынудило UFO переместиться в здание клуба Roundhouse. Когда это заведение было закрыто, полицейские не могли отвязаться от толп хиппи, которые висли на полисменах, желая подарить каждому французский поцелуй. В Roundhouse неповторимая атмосфера сказочных мистерий была утрачена, и вскоре UFO прекратил свое существование.

UFO передал эстафету другому лондонскому клубу – Middle Earth, названному так в честь места действия книг Дж. Р.-Р. Толкиена. В нем психоделия успешно продолжила процесс своей «социализации». Вот как описывает это советский писатель В. Аксенов, оказавшийся в Лондоне в 1967 году: «Перед "Средней Землей" стояла очередь (очередь у входа в лондонский кабачок – это невероятно!), но у Ронни, конечно, был там блат, и мы пробрались внутрь через котельную.

Внутри всех гостей штамповали между большим и указательным пальцами изображение индейки. Сподвижники Ронни по всему подвалу пускали розовый, желтый, зеленый, черный дым. Сквозь дымовой коктейль оглушительно врубала поп-группа "Мазутные пятна"¹⁷⁴. В наследство от UFO перешли не только посетители, но и все знаковые характерные черты клубов психоделического толка, такие как хеппенинги, красочные лайт-шоу, экспериментальная рок-музыка, атмосфера спонтанности, дружелюбия, раскованности и неизменно сопутствующие всему этому психоактивные вещества.

Однако модель UFO была преподнесена в более удобоваримой для публики форме. Здесь играли Джон Пил и Джефф Декстер, которые понимали предназначение диск-жокея – заставлять людей танцевать. «Джон ненавидел ска, блю-бит и другие стили, которыми я жил, – вспоминает Декстер. – Он считал, что они просто ужасные. Я прекрасно понимал, что делал он, но он совершенно не понимал, что делал я. Дело в том, что люди по-прежнему любили танцевать, а под новые психоделические записи было просто невозможно это делать. Поэтому, чтобы заставить людей двигаться, мне пришлось их немного разбавить»¹⁷⁵. Клуб пользовался повышенным вниманием со стороны властей, а в 1968, когда полиция обнаружила, что один из гостей привел

¹⁷⁴ Аксенов В. Круглые сутки нон-стоп / Новый мир. 1976. № 8.

¹⁷⁵ Domino. И СНОВА ACID

http://www.mixmag.ru/mixmag.php?name=article&object_id=41&prn=1

на вечеринку своих детей, она не замедлила сообщить носильщикам о регулярных избиениях младенцев¹⁷⁶.

Middle Earth с удручающей точностью повторил судьбу своего предшественника: не просуществовав и года, он вынужден был покинуть обжитое помещение. А спустя еще некоторое время Roundhouse стал могилой не только UFO, но и Middle Earth.

А. Козлов пишет, что «век андеграунда был достаточно недолгим, круг участников достаточно узким, все затихло после 1968 года»¹⁷⁷. Называть точную дату смерти британского андеграунда – как и вообще говорить о таковой – было бы, на наш взгляд, опрометчиво. И эта эпоха все же укладывается в очень четкие временные рамки: решающим кризисным моментом для молодежного движения стал печально известный фестиваль в Альтамонте – «день, когда 60-е умерли». И уже в начале 1970-х годов число групп, играющих психоделический рок, заметно сократилось. Некоторые из них «переквалифицировались» и стали играть другие формы рок-музыки – преимущественно более простые и традиционные. Другие постепенно утратили популярность и в конце концов совсем прекратили свое существование.

В британской рок-культуре картина была другой. Несмотря на то что британская версия субкультуры хиппи и психоделической революции так и не снискала себе такой громкой и скандальной славы, как это было в Соединенных штатах, культура «освобожденного подсознания» на островах пустила очень прочные корни. Причем приемы, наработанные на этом этапе, – такие как элементы индийской и восточной музыки, джазовые, авангардные и поставангардные влияния – впоследствии составили основу творчества многих звезд прогрессив-рока. Но использовались они уже не как средства для усиления яркости психоделических переживаний или имитации красочной «галлюциногенной» реальности, а как элементы специфически художественного языка. Также следует добавить, что источником вдохновения была не только психоделическая культура: например, влияние академической классики и авангарда сказалось на английском прогрессив-роке в гораздо большей степени, чем на американском.

И если в США эпоху психоделии отличала ярчайшая, вполне сформировавшаяся, самостоятельная и самобытная культура с

¹⁷⁶ <http://www.rockisland.ru/history/ufo.html>

¹⁷⁷ Козлов А. Рок: истоки и развитие. М., 1998. С. 65.

более или менее устоявшимися канонами, то искусство «Свингующего Лондона» – это непрерывное становление, творческий поиск и эксперимент. Психоделические практики не были камнем преткновения, и к ним не относились так серьезно, как в Америке. Опыт расширенного сознания декларируется не как предмет исследования, а как инструмент, при помощи которого можно по-новому взглянуть на самые разные проблемы – как личного, так и общечеловеческого характера. Так что в этом случае можно говорить не о психоделическом опыте, а скорее о психоделической философии и психоделическом мирозерцании, и через их призму в абсолютно новом свете предстают глобальные и личные проблемы, вопросы онтологии и морали, человеческая жизнь и творчество. Поэтому творчество британских коллективов 1960-х – первой половины 1970-х годов, являвшееся в хеппенингах UFO и Marquee «фундаментом» клубных тусовок и инструментом самопознания, впоследствии трансформировалось и впервые в мировой истории позволило взглянуть на рок как на серьезное искусство.

Следует отметить в этой связи и тот факт, что хотя к психоделической эстетике обращались в то время многие британские коллективы, но чаще всего такие эксперименты ограничивались всего одним или двумя альбомами. Это позволяет предположить, что психоделические хеппенинги в лондонских клубах стали для английских рок-музыкантов своего рода «творческой лабораторией», которая давала возможность на практике освоить стили рок-музыки, появившиеся в Великобритании в 1960-х годах. Рик Райт из Pink Floyd вспоминал, что это было «чистой воды экспериментаторством и временем, когда мы открывали для себя, что именно мы хотим делать. Каждый вечер сопровождался невероятными слухами, потому что мы делали совершенно новые вещи и никто из нас не мог представить, как отреагирует публика»¹⁷⁸.

Уже в 1970-х годах времена изменились. В Англии наступила новая эпоха, но группы, игравшие на сценах «Свингующего Лондона», существуют и по сей день. Многие из них стали знаменитыми, нашли свою нишу в рок-музыке, аудиторию и неповторимый стиль, хотя их зрелое творчество и сейчас имеет между собой немало общего. Не умерла и клубная традиция рок-культуры. Как и прежде, срок существования большинст-

¹⁷⁸ <http://artrock.rinet.ru/enc/b/barrett.htm>

ва клубов не превышал нескольких лет, но на месте закрывавшихся клубов неизменно возникали другие. Из прежних выжили лишь те, которые переключились на более современные и актуальные стили. Волна панк-рока, прокатившаяся по Англии в 1970-х годах, затронула клуб *Luceum*; *Marquee* также открыл свои двери для тяжелого металла и панка. Все это позволяет предположить, что увлечение «расширенным сознанием» стало лишь одним из этапов развития клубной культуры как таковой и вехой в формировании прогрессив-рока. Островные прогрессив-рок-музыканты росли и развивались вместе с психоделическим движением и даже переросли его.

Психоделия даже не коммерциализировалась, как принято думать, а растворилась в английской рок-культуре. И надо отметить, что очень многие приемы и техники, наработанные в тот период в Америке и переосмысленные в Англии, оказались необычайно жизнеспособны и перспективны, – существенно обогатили арсенал выразительных средств современной художественной культуры, уже вне всякой связи с психоделией. Творчество британских коллективов – особенно *Move*, *Traffic*, *Family*, *Moody Blues* – всегда отличало тембровое разнообразие, изобретательность, полистилистичность, блестящая техника исполнения. Это привело к усложнению психоделического рока, приобретению им статуса элитарности, что, прежде всего, сближает его с арт-роком и даже во многом размывает границы между этими двумя направлениями. Не случайно наиболее известные мировые арт-роковые составы – например *King Crimson*, *Jetro Tull*, *Emerson Lake & Pulmer*, *Gentle Giant* – англичане. И, несомненно, это – арт-рок на психоделической основе.

Таким образом, эпоха психоделического искусства в Великобритании оказалась рассредоточена как во времени, так и в творчестве самых разнообразных групп, а ее отголоски нередко слышны и поныне. Фактически в клубах «Свингующего Лондона» переиграло большинство будущих корифеев прогрессив-рока, среди которых *The Pink Floyd Sound*, *The Yardbirds*, *The Mann-Hugg Blues Brothers*, *Paramounts* и *Muleskinners*. Лишь некоторое время спустя, когда появятся их хрестоматийные, классические произведения, мир узнает их под именами *Pink Floyd*, *Led Zeppelin*, *Manfred Mann*, *Procol Harum* и *Small Faces*. Это позволяет сделать вывод, что «психоделическим» искусство делают не конкретные художественные техники и приемы, а в первую

очередь время, место и атмосфера, создающие определенный эмоциональный настрой и специфическое состояние сознания. То, что в Штатах использовалось для приобретения и наращивания психоделического опыта, в Англии служило средством переосмысления и расширения границ понятий рок-музыка и рок-культура.

3.3. Виды и направления

Театр

Говоря как о фестивалях, так и о клубах Сан-Франциско и Лондона, необходимо коснуться такого понятия, как психоделический хеппенинг, который проявился в спектаклях американских альтернативных театров. В искусствоведении хеппенингом называется художественное событие, в котором намечаются лишь основные моменты сюжета, имеющее очень гибкий сценарий, подразумевающее импровизацию, принцип симультанности и активное вовлечение зрителей. По словам П. Брука, «хеппенинг может происходить где угодно, когда угодно, сколько угодно – все годится и все дозволено. Хеппенинг может быть стихийным, организованным, беспорядочным, он может вызывать опьянение энергией. Хеппенинг – это оклик “Проснись!”»¹⁷⁹. В театральном искусстве конца 1950-х – первой половины 1970-х годов этот феномен проявил себя с необычайной яркостью и стал одним из основополагающих принципов. В это время спектакль становится реальной окружающей действительностью, а зритель – одновременно и актером и персонажем произведения, могущим по своему желанию внести собственную лепту в развертывание сценария. Т. Бутрова пишет, что обращение к форме хеппенинга объединяло практически все труппы альтернативного направления. Это становится очевидным, если рассмотреть принципы, которые брали за основу ведущие режиссеры американского театра того времени. Для примера возьмем «6 аксиом Театра среды», выдвинутые Р. Шехнером в 1967 году:

1. Театр не основывается на традиционных различиях между искусством и жизнью.

¹⁷⁹ Брук П. Пустое пространство. М., 1976. С. 101.

2. Все пространство используется спектаклем, и все пространство используется публикой.

3. Театральное действие может происходить в трансформированном или специально найденном пространстве.

4. Фокус подвижен и разнообразен – несколько событий может происходить одновременно, заставляя зрителя выбрать что посмотреть. Пространство организовано так, что зритель не в состоянии видеть все, что происходит сразу, не перемещаясь.

5. Один элемент не подчиняется другому, не теряется за счет другого. Исполнитель не более важен, чем другие случайные, или визуальные компоненты.

6. Текст не должен быть ни отправной точкой, ни целью постановки. Вообще может не быть никакого текста¹⁸⁰.

Другой пример – это основные принципы Living-театра:

– включение зрителей в действие сначала как свидетелей ритуала, а потом как участников, пытающихся исправить положение;

– попытки провокации у аудитории тех или иных эмоциональных состояний – от агрессивных до восторженно-экстатических;

– импровизационность действия;

– демонстрация внутренней раскрепощенности и внешней раскованности исполнителей;

– осознанное и целенаправленное стремление к возобладанию действия над словом, особенно при выступлениях перед иноязычной аудиторией¹⁸¹.

Именно хеппенинг, каким мы его знаем по американскому театру того времени, стал наиболее подходящей формой существования психоделического искусства. И вечеринки в сан-францисских клубах принимали вид художественного действия, соединяющего в себе различные виды искусства, такие как музыка, танец, живопись, световые шоу и т.д., воспринимаемые через призму ЛСД. Причем в данном случае употребление этого препарата являлось одним из главных и неотъемлемых условий для восприятия и оценки художественного замысла. Следует отметить, что немаловажную роль здесь играла также возможность ЛСД развивать и усиливать способности к трансперсональной чувствительности, совместному восприятию внутри группы лю-

¹⁸⁰ Бутрова Т. Американский театр: прошлое и настоящее. Очерки // На перекрестке традиции и авангарда. М., 1997. С. 104.

¹⁸¹ Там же. С. 71.

дей. Цель авторов – создать яркую полноценную картину одного из альтернативных миров. В процессе представления по возможности задействуются все органы чувств. Каждый компонент хеппенинга служит созданию художественного целого, и ни один не может быть рассмотрен вне его контекста. Часто психоделические хеппенинги представляли собой просто сборища в каком-нибудь облюбованном общественном помещении для совместного слушания музыки, разговоров и танцев в сопровождении световых шоу и т.д. Специфика их состоит лишь в том, что все это делается разом, в атмосфере непринужденного хаоса, в соответствии с обычаем хиппи структурировать любые действия не как последовательность, а как одновременность. Очевидно, что форма бытования этого действия продиктована психологическими аспектами, механикой восприятия. Так или иначе, хеппенинги, проявив себя во многих сферах жизни и искусства, стали одной из основных характерных черт молодежной культуры Сан-Франциско.

Новаторство такого рода в области театрального искусства – всего лишь частный случай того, как американская молодежь в 1960-е годы отличалась неиссякаемой энергией и деятельностью: многочисленные коммун, антивоенные демонстрации, студенческие комитеты, радикальные политические партии, альтернативные средства массовой информации и многое другое существовало не только в теории; все это стало частью окружающей действительности. И именно музыка стала главной движущей силой, сыграла роль, которую невозможно переоценить. Молодежное движение воплощало в жизнь бунтарский пафос рок-н-ролла, а рок-музыканты сами становились активными участниками общественных потрясений. Так, 17 апреля 1965 года во время Первого марша против войны во Вьетнаме в Вашингтоне, организованного СДО, в числе двадцати пяти тысяч человек были Фил Охс, Джоан Баез и Джуди Коллинз. А 15 ноября 1969 года в Марше мира в Вашингтоне, собравшем более полумиллиона человек, приняли участие Арло Гатри, Пит Сигер; Питер, Пол & Мери, Джон Денвер, Митч Миллер, гастрольная группа мюзикла *Hair*. «В начале шестидесятых музыка превратилась в нечто большее, чем просто развлечение. Теперь это была музыка с посланием»¹⁸². И осязаемый пример того, как группа людей

¹⁸² Stone S. Hippies from A to Z.

<http://www.hipplanet.com/books/atoz/music.htm>

сумела изменить жизнь в стране и продолжает это делать, привлекая все новых и новых сторонников, осуществляя тем самым еще большие изменения.

Музыка

Пионеры психоделической музыки прежде всего интересовались электронными манипуляциями со звуком. Необходимо упомянуть, что 1960-е годы – это время самых разнообразных экспериментов в академической музыке Европы и США. Сюда относятся появление и расцвет сонористики и так называемой конкретной музыки, становление алеаторических школ по обе стороны океана. И, разумеется, это молодое искусство, во всем своем разнообразии так отличающееся от привычной классики, не могло остаться без внимания прогрессивных рок-музыкантов. Например, основатель «Шарлатанов» («Charlatans»), одной из первых эйсид-рок-групп Хейт-Эшбери – бывший студент отделения электронной музыки в университете Сан-Франциско, которому могли быть известны тенденции электронной музыки того времени, а Фил Лэш из «Grateful Dead» в бытность свою студентом колледжа Сан Матео увлекался сочинением додекафонной и сериальной музыки.

Неотъемлемая связь психоделической музыки и использования новых электронных инструментов объясняется прежде всего началом серийного производства первого коммерческого аналогового синтезатора Роберта Муга в 1964 году: «Этот инструмент дал возможность открывать новые стороны звука, ритмические остинато с тембровым разнообразием, одновременного звучания с шумовым фоном, коллажирования и т.д. Применение приема „эхо“ в залах позволяло имитировать состояние транса, и музыканты применяли эти эффекты, чтобы вызвать известные ассоциации. Если „пресливский“ рок-н-ролл, следовал общей формальной схеме и преимущественно перешел в эйсид-рок, то пришедшее из наркотиков чувство времени перетекло в отдельные номера с затихающими звуковыми картинами без начала и конца. Еще одним средством репрезентации измененных состояний сознания служило монотонное повторение отдельных паттернов, связанное с экстатическими танцами. Музыка долж-

на была восприниматься в состоянии интоксикации, когда может проявлять себя феномен синестезии»¹⁸³.

И здесь необходимо подчеркнуть, что стиль, в котором представлены смешение форм и свобода выражения, такой как психоделический рок, появился в рок-музыке впервые. Таким образом, он стал почвой для экспериментов с саундом, тембровых и фактурных находок, попыток конструирования альтернативных форм и поиска новых формообразующих элементов (Art – LP *Supernatural Fairy Tales* `67; High Tight – LP *Sea Shanties* `69; 13-th Floor Elevators – LP *The Psychedelic Sounds of the 13-th Floor Elevators* `66). Создается впечатление, что такие произведения – своего рода палитра или лаборатория, в которой формировался данный стиль и разрабатывался новый арсенал выразительных средств для рок-музыки конца 1960–1970-х годов.

Другие произведения зачастую обладают сложной и причудливой драматургией с преобладанием нетрадиционных для рок-музыки – а иногда и музыки академической традиции – форм и формообразующих элементов, звуковысотной и ритмической организации. Это, в свою очередь, требует разработки индивидуальной тактики анализа применительно к каждому произведению и сближает рассматриваемый стиль с арт-роком, делая затруднительным проведение границы между этими двумя направлениями: так, признанные арт-роковые коллективы «Pink Floyd», «King Crimson», и даже «Jethro Tull» во многих источниках описываются как психоделические.

Это можно пояснить примером того, что представляло собой психоделическое искусство в Великобритании. Так же как и в случае с другими формами рока, развитие психоделического рока происходило одновременно и очень похоже по обе стороны Атлантики. Тем не менее можно явно разграничить две основные связанные с ним школы, одна из которых связана с американскими музыкантами, а другая – с их островными коллегами. Разумеется, очень многие особенности, такие как элементы индийской и восточной музыки, джазовые, авангардные и пост-авангардные влияния – были общими в обоих случаях. Однако существовали и достаточно серьезные отличия. Так, британские

¹⁸³ Barber-Kersovan A. Turn in, turn on, drop out: Rockmusik zwischen Drogen und Kreativität // Musik als Droge? 9 Referate gehalten auf dem Symposium der Stiftung Villa Musica in Mainz, 1990. С. 95.

коллективы – особенно такие, как «Pink Floyd», «The Soft Machine» или «Traffic», – в большей степени интересовали эксперименты в области формы композиций, использования новых инструментов и тембрового развития, расширения ладотональных границ, приводившие к усложнению рока, приданию ему статуса элитарности. Напротив, у их заокеанских собратьев в рок-музыке и особенно в эйсид-роке была очень тесная связь с движением. Она имела глубокие, чуть ли не народные корни и богатую предысторию. Главным моментом здесь была идея расширенного сознания, проповедуемая Т. Лири, К. Кизи, Б. Диланом, Дж. Рубином и т.д. По сути, рок был выразителем определенных событий и идей, аккомпанементом к ним, их музыкальным эквивалентом. Эйсид-группы в Америке – это в первую очередь сталкеры, скорее со-творцы вселенных, чем авторы музыкальных произведений. В музыке – остигатные фигуры, преобладание длинных медитативных соло (Grateful Dead, The Great Society, It's A Beautiful Day, The Seeds, 13th Floor Elevators), неожиданных тембровых (The Love, The Byrds) акустических, динамических (Blue Cheer) и стилистических (Grateful Dead, Captain Beefheart & his Magic Band) контрастов, использование алеаторической техники. Тексты глубоко психологичны и символичны (Jefferson Airplane, The Doors, Quicksilver Messenger Service).

Еще одна важнейшая особенность искусства 1960-х – это повышенный интерес к случайности, когда художник всего лишь намечал фабулу развития событий и направлял их поток в нужное русло, предоставляя им развиваться самим. Элемент случайности играл главнейшую и неотъемлемую роль как в процессе хеппинга, так и в произведениях, связанных с работой в студии. В музыке это в полной мере проявило себя как алеаторика – техника, которая изначально стала использоваться рок-музыкантами именно для создания психоделического колорита.

Излюбленными художественными приемами музыкантов являются «потусторонние» звуковые эффекты, получаемые посредством нетрадиционных приемов игры на гитаре, манипуляций со шнуром от электрогитары, (песня «Caution Do not Stop on Tracs» с альбома «Anthem of the Sun» группы «Grateful Dead», «The Ballad of You and Me and Poone» с «Alter Bathing at Baxters» Jefferson Airplane), очень популярен тембр «зашкаливающего» микрофона («We leave the Castle» с «Anthem of the Sun» Grateful Dead, «Crushingura» с «Crown of Creation» Jefferson

Airplane), огромное внимание уделяется перкуссии, в музыкальную ткань включено большое количество семплов, звуков из повседневной реальности (треск кассового аппарата, пушечный выстрел в «Lather», «Crown of Creation»; звук улетающего самолета в «Clergy», «Bless Its Pointed Little Head» Jefferson Airplane), что делает ситуацию, описываемую в песне, более осязаемой, реальной. Это позволяет провести некоторые параллели с экспериментами П. Шеффера и П. Анри и тем, что стало называться впоследствии конкретной музыкой. Некоторые композиции, такие как, например, «Small Package of Value will», «Alter Bathing at Baxters» Jefferson Airplane вообще не содержат ни одного «музыкального» звука как такового. Фактически, это уже конкретная музыка в чистом виде.

Особого внимания заслуживает работа над так называемой *панорамой* – распределением звуковой массы в стереофоническом пространстве. Так, среди наиболее часто встречающихся можно назвать прием, при котором вся звуковая масса концентрируется попеременно то в правой, то в левой колонке, создавая некий пространственный эффект (альбомы «After Bathing at Baxters» Jefferson Airplane, «Blues for Allah» Grateful Dead, «Piper at the Gates of Dawn» Pink Floyd).

Тембр становится одним из самых важных выразительных средств, во многих композициях выходя на первый план. Наравне с традиционным жанром рок-музыки – песней – приобретают все большую значимость инструментальные пьесы, в вокальных номерах более пристальное внимание музыкантов привлекают инструментальные отыгрыши (*bridge`и*) – в психоделическом роке они значительно усложняются, увеличивается их продолжительность. В корне изменяется отношение музыкантов к вокалу. Голос из простого проводника смысловосущей функции текста, каким он проявил себя в рок-музыке 1950-х – начала 1960-х, становится музыкальным инструментом. Вокальные партии заметно обогащаются, изобилуют нетривиальными тембровыми и динамическими находками. Одним из наиболее показательных примеров такого отношения к вокалу может служить группа «Jefferson Airplane». В их творчестве одно из ведущих мест также занимает тембровая драматургия, причем особое значение придается именно голосу, его трактовке – как самостоятельной краске, а также широкому использованию различных форм ансамблевого пения, что, конечно, обусловлено необычной мане-

рой исполнения их вокалистки (Grace Slick), обладательнице сильного голоса со своеобразным тембром. Часто в вокальных партиях бывает использована гитерофонная фактура, многие выразительные эффекты достигаются посредством смешивания тембров мужского и женского голосов. Широко используются приемы глассандо, пение «с придыханием», разговор без фиксированной высоты звука, шепот, крики, большую роль играет вокализация.

Работая в этом стиле, музыканты любыми способами стараются подчеркнуть аномальность, неестественность своих произведений. Если музыка, которую они играют, расценивается как «рок», то прикладываются все средства, чтобы представить ее на рок непохожей. Самым невероятным причудливым образом смешиваются стили и техники, разрушаются традиционные формы и тональности, вместо подготовленных и ожидаемых эпизодов перед слушателем предстает нечто совершенно несообразное. Любой аспект музыкального произведения – будь то куплетно-припевная форма, характерная для рок-музыки, или тональность в самом широком ее понимании, в течение веков адаптировавшаяся в музыкальном сознании европейца, – невероятным образом искажается, ломается. Трансформируется само понятие музыки. В рамках всего разнообразия форм и стилей применяются любые усилия, чтобы дезориентировать слушателя, подчеркнуть нетривиальность, аномальность происходящего. Разрушение знакомых, прижившихся традиций, всей сложной и разработанной музыкальной системы, отлаженной временем, проявляет себя как основополагающий принцип психоделической музыки. С другой стороны, все кажущиеся стилистические и драматургические «нелепости», которые могут поставить в тупик неподготовленного слушателя, на самом деле могут призывать к попытке изменить угол восприятия, «настроиться» и попытаться отыскать в произведении свою скрытую логику и смысл.

Примером в этом отношении может служить песня «**Rejoice**» («After Bathing at Baxter's», Jefferson Airplane). Текст ее представляет собой длинный абстрактный монолог с обилием причудливо переплетающихся, порой не связанных между собой фантастических образов, свободный поток сознания. Он воссоздает перед слушателем серию разрозненных, сменяющих друг друга картин, спонтанно выплывающих из глубин подсознательного, в которой невозможно выстроить какой-либо связный сюжет (в

чем, в сущности, нет надобности, о чем свидетельствует заключительная фраза текста – *but some how it all falls apart*).

При этом важно отметить, что вся эта хаотичность образов и их последовательность очень четко организована: структура композиции образует правильную (темы в репризе возвращаются практически неизменными, если не брать во внимание словесный текст) пятичастную концентрическую форму со вступлением сокращенной репризой второго раздела, где границы разделов обозначены достаточно рельефно. Каждый из них отмечен довольно яркой новой темой, что позволяет уже с первого прослушивания четко дифференцировать различные «блоки» образов.

Особого внимания заслуживает трактовка континуального процесса, размещение этих картин во времени: оно то как бы замедляется, то, наоборот, начинает бежать быстрее, провоцируя ассоциации с искаженным чувством времени в измененном состоянии сознания. Это достигается самыми разнообразными способами: за счет смены метров темпов и фактуры между разделами, повторения по несколько раз одних и тех же фраз. Какие-то реплики широко распеты, а какие-то – сказаны почти скороговоркой. Некоторые образы «комментируются», другие же – обрываются на полуслове. В монолог вклиниваются инструментальные вставки, сообщая тексту как бы некую прерывистость, сбивчивость. Так, вступительный раздел (*chemical change...*) написан в довольно прозрачной фактуре, имеет медленный темп и двухдольный метр. В следующем (*there are so many of you*) разделе метр меняется на трехдольный, фактура уплотняется, появляется пульсация, потом внезапно прерывается, уступая место следующей теме (*Mulligan stew for bloom*), в которой возвращается двухдольный метр, а вокальная партия приобретает речитативный характер. Особенно пристального внимания заслуживает центральный эпизод композиции. В нем можно выделить два фрагмента – чисто инструментальный, с соло гобоя – и тот, в котором вступает голос (*I've got his arm*). Здесь вновь изменяется фактура, кроме того, тембр гобоя в сочетании с минорным доминантовым ладом (*h-c-d-e-f-gis-a-h / E*) придает теме – самой по себе чрезвычайно яркой и заметно выделяющейся на общем фоне композиции – некоторый ориентальный оттенок. Примечательно, что голос, когда он к ней подключается, не имеет ярко выраженной собственной темы, а ведет

себя скорее как подголосок; а пропеваемый текст не несет особой смысловой нагрузки (I've got his arms... I've had it for weeks), что позволяет сконцентрировать внимание на общем колорите темы, подчеркивает ее важную роль в контексте всей композиции, а также осуществляет перенос смыслонесущей функции со словесного текста на специфически музыкальную сторону.

Язык эйсид-роковых композиций весьма своеобразен. Тонально-гармонический план может включать в себя классический мажор-минор и блюзовые лады. Нередко появляются элементы расширенной тональности, или политональности. Часто политональные или модальные разделы чередуются с тональными, образуя как бы зоны «устойчивости» и «неустойчивости». Огромную роль и для гармонической, и для фактурной стороны играют остинато (чаще всего это либо определенная фигура в басу, либо ритм перкуSSIONной секции). Вспомним, что прием остинато издревле использовался человеком как средство достижения транса (вспомним шаманские обряды или суфийские церемонии).

Однако эйсид-рок, даже взятый сам по себе, открывает обширные возможности для анализа. Важно, что такие аспекты анализа, как, например, формообразование в эйсид-роке, имеет немало общего с этим же временным отрезком в академической музыкальной традиции, когда формообразующей единицей является некое музыкальное «событие», структурный блок, однородный по фактуре, принципам звуковысотной организации, приемам звукоизвлечения, инструментальному составу, создающий единый фонический эффект. Подобная блочная структура может проявлять себя на уровне как отдельных песен, так и целых альбомов. Позже эта особенность была воспринята, развита и достигла наибольшего своего расцвета в art-rock'e, зародившись именно в психоделическом роке, став одним из его опознавательных знаков.

Об аналогичных принципах современного формообразования очень точно высказался Д. Лигети, подразделяя формы на:

1) static forms – статические формы, когда на протяжении всего произведения обыгрывается одно и то же состояние;

2) dynamic forms – динамические формы, в основе которых лежит последовательность ряда образов, выстраивающихся в динамическом нарастании;

3) events forms – «событийные» формы, где автор мыслит музыкальным событием;

4) state forms – формы состояния, отражающие пребывание в чем-то установившемся;

5) механистические формы, основанные на моторике движения;

6) kaleidoscopic type – калейдоскопические формы, основанные на идее смешения заранее назначенных образов.

Нередко в композициях может происходить смешение черт различных форм, порой классическая система формообразования сочетается с той, что предложил Д. Лигети. Огромное значение имеет стилистическая направленность песен, которые подчас являют собой полистилистические композиции, в которых последовательность разных форм рок-музыки может образовывать драматургию второго плана. Важнейшая роль отведена тексту, особенно если в музыке присутствует тяготение к звуковыразительным и звукоизобразительным эффектам, а также к моментам программности.

Рассмотрим песню **«That's it for the other one»** с альбома «Grateful Dead» «Anthem of the sun» (1968). Их солист так говорил об этом диске: «Нам хотелось бы сделать запись, в которую действительно можно уйти с головой, действительно потерять себя»¹⁸⁴. «Anthem of the sun» небезосновательно признается критиками хрестоматийным примером психоделического рока в его классическом проявлении, а открывающая его песня «That's it for the other one» – одним из наиболее ярких его номеров. Хотя в этой композиции использованы традиционные формы рок-музыки, сформировавшиеся к концу 1960-х годов, существует ряд отличий, позволяющих определить эту музыку именно как эйсид-рок, среди которых особого внимания заслуживают композиционные и стилистические особенности, а также некоторые моменты, касающиеся языка композиции.

В песне можно условно выделить шесть разделов, своего рода музыкальных «событий», различающихся по характеру тематизма и типам изложения. Первый раздел (на слова «another day they waited») представляет собой экспозицию основной темы, написанной в форме двух куплетов. Ее общую стилистику можно определить как традиционный country-blues, хотя в ней самой уже заключена некая бинарность с присутствием двух тематических импульсов – равномерного движения в начале и

¹⁸⁴ 1972 Rolling stone interview with Jerry Garcia.

<ftp://gdead.berkeley.edu/pub/gdead/>

его остановки, своего рода «слома» в третьей строке («solemnly they stated»), которая свойственна не только для этой темы, но и для всей композиции в целом и которую можно вычлениить как на микро-, так и на макроуровне. Следующий раздел представлен новой темой балладного типа, не выходящей, впрочем, за рамки country-blues`a, но, тем не менее, легко вычленяемой и достаточно яркой благодаря смене метра и тембровой окраски голоса, а также более прозрачной фактуре. Третий и пятый разделы («and when the day had ended...») отмечены возвращением к первоначальной теме, которая появляется здесь в сокращенном варианте (один куплет). В четвертом разделе («Spanish lady come to me...») появляется еще одна новая тема, написанная в более плотной фактуре, своим саундом, техникой игры на ударных и гитарными риффами предвосхищающей hard-rock. Она служит первым ярким контрастом музыке первого и второго разделов, отмечена большей жесткостью и «хаотичностью» звучания, подкрепляющейся текстом песни с его обилием фантастических образов. Важно, что в структуре и тематизме этого раздела также присутствует некая двоичность, подобную которой можно было наблюдать в музыке первого: движение обрывается, происходит резкая смена ритма и типа мелодики («comin` around»). Кроме того, сам раздел состоит из двух куплетов, каждому из них предшествует пространное инструментальное вступление. В конце его музыка внезапно обрывается, уступая место первой теме, у которой далее меняется настроение: фактура приближается к той, что характеризует тему «Spanish lady» и постепенно переходит в абсолютно хаотические звучания шестого раздела, достигаемые за счет полного разрушения тональности, метроритмической системы, привлечением абсолютно новых тембровых красок, зачастую просто шумов. Фактически, здесь вообще исчезает музыка в обычном понимании этого слова или, говоря иными словами, появляется то, что Дж. Кейдж в своей книге «Silence» называет «музыкой будущего». На последних секундах песни из звукового хаоса возникает оstinатный мотив у гитары, из которого вырастает тема следующей песни – начинается attacca и возвращает слушателя к акустическому звучанию country-blues`a с традиционной мажорной тональностью и четкой метроритмической организацией.

Таким образом, форма песни укладывается в схему, где явно различимы три волны развития, каждая из них неизменно

начинается с основной темы (a), характеризующейся «привычным» звучанием традиционного мажоро-минора, акустических инструментов и четкой ритмической организацией («another day...»), постепенно отходит от нее все дальше и дальше, разрушая ее структуру, пока слушатель не сталкивается с абсолютным хаосом в конце композиции, из которого впоследствии возникает нечто новое.

A		b	a2	C						a2	(c)D
A	a1	b	a2	c	c1	Corus	c'	c1'	Corus	a2	coda
P.1			P.2	P.3						P.4	

При этом следует отметить, что сами музыканты предлагают иную трактовку формы композиции: согласно версии, продекларированной в альбоме, этот номер состоит из четырех частей («Cryptical Envelopment»; «Quadlibet for Tender Feet»; «The Faster We Go, the Rounder We Get»; «We Leaving the Castle»), имеющих начала, совпадающие с разделами, на приведенной ранее схеме отмеченными буквами, соответственно, A; c; c1; D. В этом случае интерпретация формы композиции предполагает чередование двух, условно говоря, вокальных разделов и двух инструментальных, причем в данном случае принцип нарастания количества и интенсивности разного рода аномалий и разрушения первоначальной структуры сохраняется. Каждый последующий раздел менее четко структурирован, а само звучание характеризуется все большей беспорядочностью, достигающей апогея в конце. Существует ряд предпосылок к именно такому окончанию песни: одна из наиболее существенных кроется в самой структуре основной темы с ее внутренним сломом; огромную роль в этом отношении играет текст песни с обилием образов из литературы, ставшей культовой в среде калифорнийских хиппи (автобус из «Электропрохладительного кислотного теста» Т. Вулфа, Never-ever-land из «Питера Пена» Дж. М. Барри). Примечательно также некое несоответствие между образами текста и музыкой: так, например, главная тема «another day», воплощающая в

себе наибольшую стабильность, связывается с образами смерти, тема *hard-rock*’ового плана – с молодой испанкой и цветком розы, а следующая, вторая песня, возвращающая слушателя в спокойное настроение начала альбома, имеет название старинной английской джиги «*New potato caboose*». Хаос, в котором «растворяется» звучание первой композиции, является одной из главных вершин развития на стороне А LP «*Anthem of the sun*» и служит полярной противоположностью главным темам и первой, и второй песни. Хотя, казалось бы, музыкантами приложены все усилия для достижения данного контраста, несомненно, существование определенного набора выразительных средств, служащего скрепляющим комплексом между разделами, связанными с «упорядоченным» и «хаотическим» звучанием. Особого внимания заслуживают такие элементы музыкальной ткани, как фактура темы «*Spanish lady*», являющейся пиком второй волны развития, а впоследствии – «мостиком» между пятым и шестым разделами песни; аналогичную роль играет тема гитары, заканчивающая первую и начинающая вторую песню, а также тембр колокольчика, впервые появляющийся в финале «*That’s it for the other one*» и получивший развитие как некий самостоятельный тематический элемент, который затем вновь возникает в «*New potato caboose*» уже в более традиционной роли – как тембровая краска.

Еще один случай многочастной композиции представляют такие номера, в которых разделы следуют не друг за другом, а перемежаются с другими песнями. Нередко этот прием используется как средство изображения такого специфического феномена ЛСД, как так называемый *flash back*, то есть возвращение чувства эйфории; характерное состояние, при котором когда опьянение, казалось бы, начало проходить, измененное состояние сознания наступает с новой интенсивностью. В подобных случаях, поскольку части оказываются разделены промежуточными номерами, каждая из них заключает в себе основную тему композиции или хотя бы явно различимый намек на нее. В большинстве случаев такие номера состоят из двух разделов, а композиции из трех и более частей практически не встречаются. Такого рода возвращение какой-либо темы – как правило, довольно яркой, запоминающейся – в разных местах альбома может придавать ему некоторые черты рондальности, двухчастности или какой-либо иной из классических форм. Наиболее важным фактором при этом является то, что в этом случае, пожалуй,

впервые за историю рок-музыки именно альбом (а не отдельная песня) может быть рассмотрен как целокупное самостоятельное произведение. Этой же цели служит нередко применяемое в психоделическом роке следование двух или нескольких номеров аттасса, когда несколько пьес объединяются в некий блок, цикл внутри цикла. В подобных случаях уместно рассматривать такие образования, как формообразующие единицы альбома. Подобные обособленные структуры внутри альбома, так же как и описанные выше реминисценции, тематические арки сообщают альбому сквозную драматургию, а также способствуют восприятию его не как последовательности отдельных пьес, а как единого комплексного цикла.

В качестве последнего примера можно привести композиции **«Sing This All Together»** и **«Sing This All Together» (See What Happens)** с альбома **«Their Satanic Majesties Request»** группы **«Rolling Stones»** – пожалуй, единственного серьезного эксперимента этой группы в области психоделической музыки. Диск заключает в себе две части, начала которых соответствуют этим двум номерам, причем возвращение основной темы в первоначальном виде в конце **«Sing This All Together» (See What Happens)** практически соответствует середине общего звучания альбома.

Первая композиция сама по себе достаточно интересна. Важно отметить, что как в ней самой, так и в колорите всего альбома большая роль отведена элементу театральности, звуковыразительности. Необычайно большое значение здесь придается тембровой драматургии, отдельным репликам различных инструментов и по отдельности, и в составе целых секций, особо пристального внимания заслуживает трактовка вокала. Открывается песня небольшим инструментальным вступлением основной темы в медленном темпе, в котором можно выделить тембры фортепиано, электрогитары и духовой секции. Основная тема звучит у фортепиано в хоральном изложении, она состоит из двух фраз, причем каждый раз исполнитель как бы «сбивается», от второй фразы создается впечатление, что пианист начал заново, так как у него «расходятся» руки, или что играют два разных человека, которые не в состоянии скоординировать исполнение. Эта небольшая интродукция с первых нот вводит слушателя в атмосферу пластинки. Добавим, что для традиционных форм рок-музыки подобное начало альбома совсем не характерно, и то, как звучит вступление, сразу настораживает,

заставляет «включиться», диктует ожидание чего-то неординарного, странного. Это же впечатление сразу подтверждает и текст песни, призывающий закрыть глаза и отдаться нахлынувшим образам (Why don't we sing this song all together/Open our heads let the pictures come/And if we close all our eyes together/Then we will see where we all come from). Этот призыв повторяется четыре раза на всем протяжении песни и служит своего рода девизом альбома, слушая который как бы предлагается забыться, сконцентрироваться на красочных впечатлениях и погрузиться в транс.

При всей своей мистической подоплеке композиция имеет четко прорисованную структуру трехчастной формы с точной репризой и большим эпизодом алеаторического типа, где крайние разделы состоят из двух элементов (первый имеет репризу), то есть тоже образуют трехчастные структуры.

Границы разделов подчеркивает достаточно рельефный тематизм, особенно в отношении тонально-гармонического плана и аранжировки. Так, в элементах «b» происходит довольно ясно заметное отклонение в шестую низкую ступень, а в вокальной партии солист остается один. Средний эпизод, написанный в алеаторической технике, контрастирует основной теме, фактически все, что от нее остается, – это непрерывная ритмическая пульсация. На ее фоне появляются и исчезают отдельные фразы самых разных инструментов: здесь продемонстрирован практически весь арсенал тембров, представленный на альбоме. С другой стороны, эпизод являет собой недвусмысленное предвосхищение «того, что должен случиться» в следующей части композиции (See What Happens). Последующие три номера – «Citadel», «In Another Land» и «2,000 Man», разделяющие две части композиции, написаны в традиционной куплетно-вариационной форме. Наиболее любопытны, с нашей точки зрения, два из них. Песня «**In Another Land**» состоит из трех куплетов, причем запев с припевом образуют яркий контраст, продиктованный содержанием текста. Речь идет о волшебной стране, в каждом куплете герой становится очевидцем новых красочных картин, участником разнообразных странных событий, происходящих в ней; в припеве же герой неизменно просыпается и понимает, что все чудеса, произошедшие с ним, оказались всего лишь сном. Соответствующим образом построена и музыкальная драматургия песни: запев представлен достаточно прозрачной

фактурой, предстающей в разных вариантах в каждом новом куплете, что создает ощущение ирреальности, хрупкости волшебного сновидения, следует отметить преобладание «искусственных» тембров электронных инструментов, отсутствие ударных и замена их шумовым фоном, гармония богата модуляциями, красочными терцовыми сопоставлениями. Вокальная партия записана с эффектом эха: голос звучит как бы издалека, получающийся при этом своеобразный «дрожащий» тембр усиливает ощущение хрупкости этой грезы. Другое решение куплетной формы можно найти в следующем номере «**2,000 Man**», здесь представлен ее вариант, ставший ведущим в рок-музыке, а именно – согласующийся со схемой «*a-chorus-a¹-ch.-...-a^x-ch.-bridge-ch.-coda*». В песне инструментальное вступление на основном материале, два куплета, *бридж*¹⁸⁵ и кода, причем роль *бриджа* отведена отдельной яркой теме, построенной на контрастном материале (изменяется темп, метр, ритмический рисунок, сольное пение сменяется ансамблевым).

Композиция «**Sing This All Together**» (See What Happens) длится восемь с половиной минут, являясь своего рода смысловым центром альбома. Здесь наиболее ярко проявляет себя алеаторическая техника, представляющая хаотическое начало, выражающая обрывочность и непоследовательность мыслей в измененном состоянии сознания. Следует отметить, что это единственная инструментальная пьеса во всем альбоме и голос (не считая репризы основной темы в конце) проявляется на ней только в своей красочно-тембровой функции. Нарочитое отсутствие словесного текста заставляет полностью сконцентрироваться на музыкальных событиях, а также позволяет дать свободу фантазии, моделировать какие-либо абстрактные или конкретные образы по своему усмотрению.

Структуру данной композиции полностью обуславливает сама техника. Границы ее размыты и выделить их можно только весьма условно. Фактически, это монолитное звуковое событие. Беспорядочно появляются и исчезают различной длины и громкости реплики разнообразных тембров, перетекая одна в другую, меняются характер, динамика и интенсивность му-

¹⁸⁵ англ., bridge – небольшая вставка или инструментальный отыгрыш на новой теме между двумя куплетами или, чаще, перед последним припевом.

зыкальной ткани. К структурирующим моментам относятся периодически возникающие трихордовые попевки в характерном ритме, свойственном основной теме, и неизменно сопровождающие их тембры электрогитары, фортепиано и духовых, также служащие некой аллюзией на начало альбома. Можно насчитать три таких момента, соответствующих, условно выражаясь, зоне главной темы, плавно переходящие в набор однородных звуковых пятен на колышущемся, вибрирующем фоне. После заключительной волны развития наступает реприза основной темы, в которой представлены оба элемента.

Таким образом, нетрудно заметить, что троичность, трехчастность, так недвусмысленно заявленная в первой «Sing This All Together», здесь проявляет себя в полной мере. Тембровая драматургия направлена на создание возможно большей красочности. Большое значение имеет смешение различных групп и отдельных голосов, особо пристальное внимание уделено их компиляции, демонстрации как можно большего числа разнообразных возможных комбинаций. Трактовка человеческого голоса выходит далеко за границы обычного ее понимания как рок-музыкантами, так и традиционной музыкальной культурой вообще и максимально приближается к используемой композиторами школ второй половины XX века. Голос здесь – это прежде всего музыкальный инструмент, чрезвычайно удобный и «послухный» в обращении и обладающий широчайшими динамическими, красочными и выразительными возможностями. Именно эта его особенность наиболее широко эксплуатируется музыкантами. Высота звука чаще всего не фиксирована, тема как таковая отсутствует, и на передний план выходят чисто колористические эффекты – это частое и громкое дыхание, завывания, крики, стоны, издаваемые как группами людей, так и солистом, в унисон и по голосам.

Третья волна является самой пространной по времени и наиболее разнообразной в отношении колористических находок. Фактура здесь как бы пульсирует, она то уплотняется, то максимально разреживается, ритмическая пульсация учащается, исчезает и появляется снова. Этот раздел – главная кульминация композиции и, в известном смысле – всего альбома, хаос во всей его полноте. Но вот внезапно все затихает, и с первоначальной темой, как и в «прологе» ко всему альбому, вступает фортепиано. Только теперь его характеризует робкое тихое звучание в сред-

нем и высоком регистре, а затем вступает голос с третьим куплетом, отделенным от первых двух, тремя другими песнями и пространным алеаторическим «предыктом», включающим три волны развития. Сначала голос звучит тихо, несмело, действительность входит в мир видений как бы издалека. Этот эффект достигается отдалением микрофона от губ солиста и нередко используется psychedelic-rock-группами именно в таком применении. Однако постепенно голос обретает обычный тембр, звучит громче; сначала неясно, но потом все увереннее возобновляется ритмическая пульсация. Но вместо ожидаемого возвращения элемента «а» уху слушателя предстает абстрактная мелодия атонального типа в сопровождении отдельных шумов перкуSSIONной секции, нарочито не попадающих в такт, что в свою очередь позволяет определить еще одну арку этого места с темой фортепиано в начале альбома, когда ритм у правой и левой рук также не совпадал.

Особый частный случай бытования психоделической рок-музыки связан с использованием традиционных форм, наполненных непривычным содержанием. Нередко можно встретиться с песнями куплетно-припевного строения, заключающими в себе специфические аномалии, позволяющие охарактеризовать их как продукт именно этого вида искусства. Среди наиболее типичных признаков следует выделить такие аспекты содержания, как текст, тембровая сторона, тонально-гармонический язык, а также особенности тематизма. Кроме того, в творчестве некоторых групп особо выделяется именно эстетически-философская сторона. Особенно это касается английских групп «Crazy World of Arthur Brown», «Soft Machine», ранних «Pink Floyd», в то время как у их калифорнийских современников на первое место выходит чисто описательная сторона – насколько можно более точное отображение переживаний, испытываемых под воздействием ЛСД. Подобная концепция психоделической музыки, безусловно, выступает вторичным явлением по отношению к эйсид-року восточного побережья, и творчество групп, работающих в этом направлении, во многом предвосхищает появление арт- и прогрессив-рока. А. Козлов пишет по этому поводу, что «если Калифорнийское хипповое подполье по инерции продолжало линию эйсид-рока и психоделии, то лондонский андеграунд проявил гораздо меньшее пристрастие к ЛСД и меньшее стремление к социально-политическому протесту. Зато в нем стало пре-

валировать увлечение восточными философско-религиозными системами, средневековой европейской музыкальной культурой, электронной музыкой, симфоническим и джазовым авангардом и многим другим»¹⁸⁶.

Таков дебютный альбом группы «Pink Floyd» «Piper at the Gates Of Down». Этот диск связывается критиками с Сидом Барреттом (Syd Burrett), ставшем автором практически всех песен как этого альбома, так и ряда последующих. После его ухода из «Pink Floyd» в 1968 году группе пророчили скорый распад, однако этого не произошло: группа выжила, во многом переосмыслила свои взгляды на творчество и была признана критиками как хрестоматийный пример art-rock'a. Эксперименты Барретта с ЛСД – в том числе и на сцене, во время концертов – широко обсуждались в прессе и в конце концов сыграли немаловажную роль в процессе его разрыва с группой. Так или иначе, «Piper at the Gates Of Down» остается единственным альбомом «Pink Floyd», записанным при его участии, а также признается критиками как типичный образец психоделического рока. Чрезвычайно разнообразен и причудлив образный строй альбома. Героями песен становятся сиамский кот и сказочный король, гном и чучело. Драматургия построена на контрастах – тембровых, динамических, темповых.

Песня «**Bike**» – заключительный номер с альбома «Piper at the Gates Of Down» – написана в куплетно-вариационной форме с припевом и включает в себя пять куплетов и коду. Здесь в огромной степени проявляет себя эстетика гротеска. В каждом куплете повествуется о совершенно разных, нелепых, никак не связанных между собой вещах: мотоцикле, дырявом пальто, старом мышонке, пряничных человечках... Все это исполняется плоским открытым тембром, на фоне монотонной, подчеркнутой ритмической пульсации. На протяжении всей песни сохраняется нарочито примитивная фактура: кроме вокальной партии и ударных, отбивающих однообразный ритм, можно выделить линию баса, построенную на основных тонах, гармоническое наполнение у синтезатора и у него же – подголосок, базирующийся на контурах мелодии; лишь в третьем куплете фактура несколько оживляется партией фортепиано. Припев – это трогательное объяснение в любви, никак не вяжущееся с бодрым то-

¹⁸⁶ Козлов А. Рок: истоки и развитие. М., 1998. С. 67.

ном запева и его несурзным текстовым содержанием. Каждый раз фактура максимально разреживается, пульсация прекращается, тембр голоса становится мягче, снова и снова повторяя слова признания и создавая этим абсурдный, бессмысленный контраст. Кульминация наступает в последнем куплете. Темп замедляется, что придает некое ощущение «значимости», «торжественности». Речь идет о «комнате музыкальных мелодий ... большинство из которых – часовой механизм» и заканчивается призывом пойти в другую комнату, чтобы он заработал. В следующей за этим коде последовательно появляются звуки шагов и закрывающейся двери, после чего идет фрагмент, в основном состоящий из шумов. Музыкальная комната, с такой подчеркнутой торжественностью описанная в заключительном куплете, будто бы представляется слушателю единственной реально существующей вещью из всех перечисленных в песне. А кода служит этому доказательством: раздается бой часов, тиканье, звуки заводящегося механизма, словно бы подтверждая ее материальность, убеждая слушателя, что не все, о чем повествовала песня да и весь альбом – абсурдно.

В истории развития рок-музыки появление психоделического рока стало переломным моментом. Более ранние формы рок-музыки, среди которых такие популярные, как рок-н-ролл, ритм-н-блюз, рокобилли, буги-вуги, биг-бит, разнообразные формы кантри, а также многочисленные другие, выкристаллизовавшиеся к середине 1960-х годов, имели набор стандартных, отшлифованных временем канонов. Таким образом, каждая песня использовала стандартные клише, затрагивающие практически все аспекты композиции от стихов до аккордовой «сетки». С появлением эйсид-рока произведения рок-музыки переносятся на качественно новый уровень. Вместе с расширившимся сознанием раздвигаются границы возможностей рок-музыкантов, перестраивается сам музыкальный язык. Все аспекты многогранной, в чем-то противоречивой и чрезвычайно сложной эстетики переносятся на музыку, снимаются все ограничения с текстов, формы, гармонии, аранжировки. Единственным критерием остается правдивость изображения странного неведомого мира психоделических иллюзий.

Взгляд на рок-музыку как на серьезный вид искусства, свободное и изобретательное использование выразительных

средств, выход далеко за рамки традиционных форм рок-музыки, смелые эксперименты – все эти особенности, впервые появившиеся в психоделическом роке, создали у слушателя совершенно иное представление о рок-музыке. Благодаря эйсид-року стало возможным появление таких сложных ее направлений, как арт-рок, джаз-рок или симфо-рок, изучать которые с этой точки зрения чрезвычайно интересно.

Лайт-шоу

Говоря о психоделической музыке, невозможно обойти вниманием такое явление, как лайт-шоу. Сегодня эта область художественной деятельности неразрывно связана с музыкой и стала неотъемлемой принадлежностью любого зрелища. А в контексте хеппинга эти две составляющие и подавно нельзя рассматривать по отдельности. В начальный период становления рок-музыки световое оформление рок-концертов было очень сдержанным и традиционным, а кроме того – практически статичным. Во время исполнения музыки слушатели видели темный зал, яркую сцену, софиты и прожекторы, артиста в центре круглого светового пятна – то есть наблюдали самые простые и привычные приемы, не выходящие за рамки строгих канонов профессии светотехника.

Можно вспомнить много примеров из самых разных областей мировой культуры, важнейшим зрелищным элементом которых является свет в темноте – от ночных ритуалов и шаманских церемоний до карнавалов и факельных шествий, маскарадов и фейерверков, и большинство из них так или иначе сопровождаются танцами и музыкой; почти все – проникнуты ощущением мистерии и особой архетипической подлинности. Это встречается и в классическом европейском театре: темный зрительный зал и некое таинство, выхваченное из темноты яркими лучами света. Этим создается совершенно волшебное ощущение, что кроме действия на сцене существует только крошечная тьма, причем это не фантом, вызванный силой воображения, а в прямом смысле «реальность, данная нам в ощущениях». Все эти действия роднят друг с другом две вещи: во-первых, все они опираются на «ночной» тип мышления, во-вторых, все это – сложные синкретические феномены, в которых свет, звук и действие сплетены воедино.

Европейское профессиональное искусство также вскрывает некоторые взаимосвязи между музыкой и светом, а также между музыкой и цветом. В творчестве немецкого композитора Г.-Ф. Генделя есть «Музыка фейерверка» (Fireworks Music), сочиненная им в 1749 году специально для празднества по поводу заключения в Ахене мирного договора, положившего конец войне за Австрийское наследство. Н. Римский-Корсаков обладал так называемым «цветным слухом», который непосредственно влиял на его произведения: в тональности ми-бемоль мажор, окрашенной для композитора в цвет морской волны, написано большинство эпизодов, изображающих море. «Цветной» слух был и у А. Скрябина. И в этой связи нельзя обойти вниманием его симфоническую поэму «Прометей». Помимо музыкального материала она содержит еще и партию света (Luce), исполняемую синхронно с музыкой и находящуюся в смысловой взаимосвязи с ней. Партия «Luce» записана не рисунками или обозначениями конкретных цветов, а особым шифром, основа которого – соответствие определенных цветов определенным созвучиям в индивидуальном «цветном слухе» самого Скрябина.

Подобное восприятие музыкальных тональностей очень родственно другому необычному феномену человеческой психики – синестезии, – неправильной интерпретации головным мозгом сигналов рецепторов, при которой звуки могут иметь определенные цвета или вкус, запахи – ассоциироваться с тактильными ощущениями и т.д.

Для нас же важно, что такое пристальное внимание к феномену синестезии, нарочитое использование его для моделирования «параллельных вселенных» не только выводит психоделические хеппенинги далеко за рамки традиционного европейского представления о произведении искусства, но и сближает их с магико-мистическими практиками, существующими в других, неевропейских культурах. «Синестезия – обычное явление, сопровождающее употребление психоделиков. Большинство традиционных обществ не просто знакомы с этим явлением, а специально учитывают его в ритуале так, чтобы максимально обострить все чувства»¹⁸⁷, – утверждает М. Добкин де Риос. А Карлос Кастанеда в одном из своих интервью говорит о том, что в европейском обществе мир построен в основном из того, что глаза сообщают уму, в то время как «в магии все тело служит перцептором. Как

¹⁸⁷ Добкин де Риос М. Растительные галлюциногены. М., 1997. С. 221.

европейцы, мы видим мир вокруг себя и говорим с собой о нем. Мы здесь, а мир там. Наши глаза питают наш рассудок, и у нас нет прямого значения вещей. Согласно магии, эта ноша для глаз не является необходимой. Мы познаем всем телом»¹⁸⁸.

Чтобы немного прояснить природу этих удивительных явлений, скажем несколько слов о физиологии восприятия. Считается, что синестезия – это когда сигналы, поступающие от органов чувств, обрабатываются не только в тех областях коры головного мозга, которые ими обычно занимаются, но и в других, куда их направляют первичные чувствительные нервные центры на уровне среднего и промежуточного мозга. «Цветной» слух является сугубо индивидуальной особенностью психики, но предположительно задействует схожие механизмы. Подчеркнем, что это – принципиально иные явления, нежели ассоциации, которые могут возникать при прослушивании определенной музыки, или болезненные галлюцинации.

Эти необычные особенности восприятия часто служат индикатором определенных состояний сознания, которые Т. Лири называет психоделическими, а С. Гроф – холотропными. Они могут быть как индивидуальной характерной чертой психики, так и возникать периодически под воздействием определенных обстоятельств. И если говорить о наиболее экстремальных случаях, то следует иметь в виду, что переосмыслению подвергаются не только отдельные феномены. Перестраивается вся система логических взаимосвязей или, говоря словами Дж. Лилли, человеческий биокомпьютер получает в свое распоряжение новую «операционную систему». С одной стороны, такие состояния могут служить источником вдохновения, способствовать раскрепощению личности и разрешению глубинных внутренних конфликтов; с другой – затруднять повседневную деятельность, провоцировать нервные расстройства и десоциализацию.

Все эти феномены могут иметь патологическую природу, но могут также быть вполне физиологичными и обратимыми. Более того, эти переживания можно искусственно вызывать и ими можно управлять. Есть много информации о шаманских камланиях и суфийских церемониях; о медитации, йоге и религиозных откровениях; о фантастических видениях, вызванных «волшебными» или «священными» растениями; о заораживающем гипноти-

¹⁸⁸ Радиоинтервью с Карлосом Кастанедой, 1968 год.
<http://Castaneda.dzr.ru/cc/inter/inter6.htm>

ческом воздействии монотонных ритмов и прерывистого сверкания стробоскопов.

В 1960-е годы считалось, что самый простой, быстрый и действенный способ «разбудить» эти дремлющие возможности человеческого мозга кроется в применении психоделиков. Хотя фактически в те времена существовал весьма обширный набор технологий, которые разрабатывались и использовались для этих целей. Все это множество и разнообразие техник позволяет вычленивать по крайней мере три базовые стратегии достижения подобных состояний, их можно условно обозначить как «аутогенную», «терапевтическую» и «техногенную».

Первая из них имеет в своей основе ряд особых техник работы с телом – это, например, некоторые виды танца, йога, цигун, холотропное дыхание, сенсорная депривация и т.п. Такие практики с давних времен были наиболее доступными, так как они не требуют дополнительных «вспомогательных» средств. Подобные состояния сознания могут спонтанно возникать, например, под воздействием нервных стрессов, опасных для жизни ситуаций, в состоянии изможденности, влюбленности, ликования и других сильных аффектов. Все эти феномены могут вызывать необычные реакции организма как в физической сфере (усиленное сердцебиение, ускоренное или замедленное дыхание, озноб, испарина, головокружение), так и в психоэмоциональной (нервное возбуждение или угнетенность, ощущение эйфории, измененное восприятие времени, экстатические и трансперсональные переживания). И в том случае если человек последовательно воспроизводит ряд действий, которые он совершил бы в той или иной экстремальной ситуации, в организме могут наступать соответствующие биохимические изменения, которые в свою очередь обуславливают и изменения в психической и эмоциональной сфере.

«Терапевтическим» способом модификации типа сознания можно считать непосредственное химическое воздействие на нейромедиаторную систему. Инструментом такого воздействия являются психоактивные соединения.

И, наконец, последняя тактика, которую мы обозначили как «техногенную», предполагает влияние материй, имеющих преимущественно волновую природу – главным образом звука и света. По такому принципу работает стробоскоп. Одно из вероятных объяснений этого феномена – резонанс мозговых волн

с внешними раздражителями. Особенно это касается частот, при которых мозг переключается на активную выработку эндорфинов. К этой категории можно с полным правом отнести и то воздействие, которое оказывают на сознание мероприятия с лайт-шоу.

Все эти методы были известны человечеству еще на заре его существования, но попытки их научного осмысления предпринимались только в отношении «аутогенной» тактики. Еще издавна ее не только активно использовали, но и пытались систематизировать, развивать и исследовать, чему мы можем найти многочисленные подтверждения, например, в культурных и философско-мистических традициях Востока. Если же говорить о двух последних методах, то о них современная наука знает гораздо меньше. Фактически за их систематическое исследование ученые взялись только в XX веке. И даже по сей день информация, которой мы о них располагаем, явно не достаточна для того, чтобы адекватно определить их природу и механизмы воздействия. В особенности это касается «техногенного» метода.

Думается, что скандальный ажиотаж, который поднялся вокруг психоделической эпидемии, всколыхнувшей Соединенные Штаты и Западную Европу, отодвинул на второй план изучение альтернативных способов воздействия на человеческую психику. Главным героем дня стал ЛСД, в котором видели панацею его апологеты (Т. Лири, Р. Олперт, К. Кизи) и многочисленные представители рок-культуры. Может быть, поэтому эти любопытные методы не получили должного внимания исследователей, которого они, вне всяких сомнений, заслужили.

Разумеется, в 1960-е годы, когда исследования психоделиков считались важными, перспективными и проводились во многих ведущих научных центрах, художники тоже ухватились за эту возможность – то есть включили в область художественного воздействия наряду со знакомыми каждому эстетическими переживаниями еще и очень сложно управляемые, «примитивные» глубинные ощущения. Не случайно именно в 1960-х годах все вдруг сразу заговорили об «открытом», «расширенном» или «освобожденном» сознании.

В андеграундном искусстве и особенно в художественном пространстве хеппенинга для достижения максимально ярких и глубоких психоделических эффектов все эти методы используются одновременно, сливаются воедино, взаимно дополняют и усиливают друг друга.

Психоделические эффекты воспроизводились буквально во всех видах искусства – начиная с музыки, мультипликации и кинематографа и заканчивая прикладным искусством и оформлением интерьеров. Как говорилось ранее, не миновало это и рок-концерты. Тем более, что зарождающиеся тогда лайт-шоу передавали такие эффекты наиболее детально и адекватно. Разумеется, все эти мистерии происходили в темноте – ведь именно так яркие световые пятна, лучи и сполохи смотрятся наиболее эффектно. Темнота как бы «убирала» все маловажное, давая возможность сосредоточить внимание именно на тех деталях, которые хотел подчеркнуть художник по свету. Кроме того, темнота заставляет зрителей призвать на помощь собственное воображение, которое по-своему «дорисовывает» элементы оформления зала, оставшиеся за порогом восприятия; превращает их в участников и со-творцов.

Началось все с отдельных экспериментов, которые, однако, сразу перенесли световое оформление на качественно новый уровень. Первая и принципиальная деталь, которую следует отметить, – свет перестал быть статичным и одномерным. Он начал существовать не только в плоскости, но и в пространстве, а еще и во времени. Здесь идет речь в первую очередь о музыкальном времени, имеющем свою собственную организацию и воспринимающемся совершенно особенно: оно метризовано, ритмизовано, упорядочено при помощи каденций, смены музыкальных тем, отдельных частей музыкальной формы и т.д. И световое оформление в данном случае можно с полным правом причислить к этому набору структурирующих факторов.

Поэтому неудивительно, что многие технические и драматургические приемы лайт-шоу возможно описать при помощи специфически музыковедческой терминологии: «полифония» (когда каждый из различных элементов лайт-шоу, таких как прожекторы, лазеры, пиротехника, дымогенераторы и т.д., образует некую собственную линию, наряду с другими составляя в итоге своеобразную световую «партитуру», которая может полностью или частями следовать за музыкальным текстом, а может образовывать своего рода «контрапункт»); «синкопа» (когда на слабую долю такта основная цветовая гамма сменяется другой, находящейся в противоположной части спектра: например сине-фиолетовая – желто-оранжевой или зеленая – крас-

ной); постепенные переходы из одной световой тональности в другую и резкие контрастные сопоставления.

Световое оформление стало жить своей жизнью, образуя драматургию второго плана, которая могла коррелировать со звучащим музыкальным текстом, могла быть выстроена по другой логике и вызывать к жизни совершенно другие ассоциативные ряды, могла играть самостоятельную или вспомогательную роль. Главное – свет теперь стал полноправной частью рок-концерта: преобразовал его, сделал многослойным, синкретическим жанром.

Поэтому на рок-концертах с лайт-шоу часто создается очень сильное впечатление сверкающего и переливающегося звука, или звучащего света. И это ощущение усугубляется тем, что в рок-концертах главным воспринимаемым источником звука становятся не музыкальные инструменты (для этого необходимо сознательно синхронизировать звучащий текст с действиями музыкантов на сцене). В данном случае эту роль берет на себя звукоусилительная аппаратура, которая точно так же как и светотехника, может быть закреплена не только рядом со сценой, но и в других частях помещения. Создается впечатление, что звучит буквально весь зал. Точно так же как световое оформление включает в свое рабочее пространство музыкальное время, музыка начинает завоевывать физическое пространство аудитории. И это, в свою очередь, делает ее как бы «объемной», позволяет ей еще больше «смешаться» с лучами света и продуцирует непередаваемый эффект присутствия, который недостижим без помощи соответствующих технологий, оборудования и т.д.

Нельзя сказать, что лайт-шоу, появившись однажды, сразу завоевали все площадки. Наряду с экспериментальными, высоко технологичными красочными мистериями существовали и вполне традиционно оформленные залы, но дух эксперимента затронул и их. Конечно, многие приемы и находки в первых лайт-шоу сейчас могут показаться бедными и примитивными, но, во-первых, не стоит забывать о состоянии технологий, которые тогда были в распоряжении художников по свету, а во-вторых, в сравнении с тем, что было до 1960-х, это действительно была маленькая революция.

Мода на рок-музыку вынесла на волну популярности целую плеяду ярких, самобытных групп. Именно музыка стала скрепляющим звеном, философией и рупором контркультуры. Все это действительно так. И на первый взгляд может показаться,

что именно звезды собирали на рок-концерты огромные толпы людей. Но если мы посмотрим на проблему более пристально, то увидим, что все далеко не так просто, как кажется.

Ученые утверждают, что 80% информации в человеческий мозг поступает от органов зрения. Когда человек приходит на рок-концерт, он может узнавать знакомые мелодии, слышать голос любимого исполнителя, оценивать качество аудиотехники, но все это будет восприниматься через призму ни с чем не сопоставимых визуальных впечатлений. На протяжении всей истории концертов люди ходят туда не только и не столько для того, чтобы послушать музыку, ведь посещаемость концертов не снизилась и после повсеместного распространения звукозаписывающей и звуковоспроизводящей аппаратуры, позволяющей наслаждаться музыкой в любом месте и в любое время.

Главная характерная черта живых концертов – это возможность увидеть, как на твоих глазах рождается музыка, возможность ощутить музыку, причем возможность уникальная и неповторимая. А если мы говорим о рок-концертах, то ни в коем случае не следует забывать о физиологическом воздействии света и звука, имея в виду использование излучений огромной мощности, а также волн, длина которых находится за пределами зрительного и слухового восприятия и буквально заставляет резонировать весь организм. Прибавим сюда чувство толпы – то есть сложенные воедино переживания огромного количества людей, образующие некий коллективный разум, – и мы получим совершенно уникальную атмосферу, знакомую каждому, кто хотя бы один раз посетил настоящий рок-концерт.

Если мы говорим о зарождающихся лайт-шоу, то должны иметь в виду, что в начале они безусловно были связаны с культурой танцевальных клубов – в первую очередь клубов Сан-Франциско и Нью-Йорка. Самый знаменитый из этих клубов – это, пожалуй, «Филмор Вест» в Сан-Франциско. Он был открыт в 1965 году, принадлежал Б. Грэму и назывался изначально «Филмор Аудиториум». Предприятие оказалось очень прибыльным, и в 1968 году такой же клуб открылся и в Нью-Йорке. Он получил название «Филмор Ист», а заведение в Сан-Франциско переименовали по аналогии в «Филмор Вест». В Соединенных Штатах были и другие подобные клубы, в них играли любительские и профессиональные группы, и эти концерты неизменно сопровождались лайт-шоу. В стране существовал ряд независимых групп, которые занимались такими постановками. Более того,

существовал профсоюз осветителей, в котором они состояли. Самая знаменитая из них называлась «Джошуа лайт-шоу», ее руководителем и главным представителем был Дж. Уайт. Именно эта группа постоянно сотрудничала с Б. Грэмом.

Они обслуживали концерты всех самых знаменитых на то время групп – как отечественных, так и приехавших на гастроли из-за рубежа, в том числе из Великобритании. С ними сотрудничали такие звезды, как Дж. Джоплин, Ф. Заппа, «Грэйтфул Дэд», «Джефферсон Эйрплэйн», Дж. Хендрикс, «Прокол Харум» и многие другие знаменитости. Шоу Дж. Уайта и сотоварищей для тех времен были очень высокотехнологичными. Для них использовалась очень мощная и дорогостоящая аппаратура. Лайт-шоу стоили Б. Грэму более тысячи долларов в неделю, но при этом окупались. Уже тогда в оформлении концертов начал применяться и «жидкий свет», и стробоскопы, и разноцветный дым, и пиротехника, и другие классические приемы. Это был еще один качественный скачок.

При исследовании светового оформления клубных мероприятий следует обратить внимание, во-первых, на относительно небольшие размеры помещений, и во-вторых, на вовлеченность танцующих зрителей в процесс. По сути, вечеринки в сан-францискских клубах – это хеппенинги, иногда даже без какого-либо намека на сценарий и синтезирующие различные виды искусства. Элементами художественного выражения могли стать и становились не только музыка и танец, но и оформление интерьеров, запахи, костюмы и, разумеется, лайт-шоу, к тому же еще и воспринимаемые через призму психоделиков.

Такой подход давал возможность включить в хеппенинг наряду со специфически художественными методами воздействия целый набор других раздражающих факторов, а также максимально расширить границы самого понятия «искусство». Главная цель состояла в том, чтобы предоставить любому из участников максимально широкий спектр возможностей освободить свое творческое начало, стать частью таинства. Причем в данном случае употребление этих препаратов являлось одним из главных и неотъемлемых условий для восприятия и оценки художественного замысла. В процессе представления задействуются все органы чувств, и каждый компонент хеппенинга служит созданию художественного целого.

Дж. Уайт вспоминает, что «между старыми дискотеками и “диско” 70-х, о которых все мы знаем, существует большая раз-

ница. Те дискотеки были намного более изысканными»¹⁸⁹. Большое белое полотно, которое крепилось позади сцены, достигало 30–40 футов. На него проецировались психоделические световые эффекты, как бы «выхватывающие» источник звука, то есть музыкантов. Другие эффекты одновременно проецировались на стены, пол, потолок и на самих зрителей. И именно это создавало то самое ощущение вовлеченности, нераздельности играющих музыкантов и танцующих слушателей. Импровизация – еще один неперенный атрибут хеппенинга и «визитная карточка» калифорнийской богемы – также стала характерной особенностью «почерка» местных осветителей. Кроме того, научно-техническая революция, расцвет промышленности и рост технологий, которыми были отмечены 1960-е годы, открыли перед художниками небывалые по тем временам перспективы. Их работы пронизаны духом эксперимента, отличаются смелыми решениями художественных задач и поистине революционными находками технического характера. Элементами лайт-шоу становились светоотражающие, голографические, блестящие и «светящиеся» люминесцентные поверхности. Это могли быть металлические детали инструментов, детали туалета, бижутерия, элементы интерьера и т.д.

Обычно главными героями хеппенингов в «Филморе» становились модные тогда рок-группы, хотя были и исключения, такие как, например, театральная труппа «Living Theater» под руководством Дж. Бэка. И, конечно же, нельзя не упомянуть в этой связи К. Кизи и Marry Band of Pranksters (команду Веселых Проказников), с ними он ездил по стране на старом школьном автобусе, разрисованном яркими психоделическими красками и буквально «нашпигованном» всевозможной аппаратурой, которая могла бы пригодиться для психоделического хеппенинга. За музыку отвечали члены группы «Грэйтфул Дэд», а хеппенинги носили говорящее название «Эйсид-тесты». В 1966 году «Проказники» добрались до «Филмора», в то время он пока еще назывался «Филмор Аудиториум».

Лайт-шоу моментально превратились в один из самых перспективных видов художественной деятельности. Они считались новаторскими, модными и высокотехнологичными. В течение всего нескольких лет осветительское искусство завоевало себе

¹⁸⁹ White J. «The Joshua Light Show»
http://gothamist.com/2007/04/02/interview_joshu.php

одно из самых приоритетных положений в сфере сначала американских, а потом и мировых зрелищных практик. Без него не обходились рекламные презентации и авангардные перформансы; оно вошло в практику концертов электронной музыки и джазовых вечеров в кофе-хаусах; масштабных стадионных концертов и литературных чтений битников.

С небольшим опозданием мода на психоделические хеппинги перекинулась и на лондонские клубы, самым знаменитым из которых был легендарный «UFO». Клубы обладали собственным световым оборудованием. Поэтому световое оформление концерта зачастую зависело от выбора площадки. В общем и целом (если говорить о стадии зарождения) лайт-шоу на островах не имели особенных отличий от американских аналогов. И в дальнейшем осветительское искусство по обе стороны океана также развивалось параллельно.

Единственное исключение составили, пожалуй, «Pink Floyd». Еще в 1960-е они были единственной группой, державшей тогда собственного художника по свету. Это во многом уникальная группа. Они были звездами андеграунда, и их лайт-шоу должны были представлять визуальную составляющую именно той музыки, которую они сопровождали. Оформление концертов «Pink Floyd» всегда обладало неповторимой индивидуальностью. Музыка и свет были объединены общим замыслом. С ними работали такие мастера, как П.-У. Уиллсон, Джо Гэннон, Артур Макс. Их находки, такие как плавающие слайды, становились фирменными знаками лондонского андеграунда.

Сейчас они не имеют аналогов по размаху и пышности концертных установок и декораций. Стоимость их постройки и транспортировки на некоторых гастролях исчисляется сотнями тысяч долларов. Pink Floyd – одна из самых талантливых и уж точно самая известная и коммерчески успешная из техрок-групп, которые возвели психоделию в ранг высокого искусства, а их шоу во многом определили облик современных рок- и поп-концертов.

К настоящему времени лайт-шоу выросли в одну из неотъемлемых составляющих мирового шоу-бизнеса. С концертных площадок свет перебрался на стадионы и подиумы, в область архитектуры и ландшафтного дизайна. Оригинальные находки художников по свету уже давно используются в сферах мультипликации и киноиндустрии, телевидения, веб-дизайна и видеоарта. Складывается впечатление, что современная мощная осветительная техника во многом вытеснила дух экспери-

мента и творческого поиска, придававший первым опытам со светом такую неотразимую притягательность. Настало время закрепления старых и формирования новых форматов. На пультax дизайнеров по свету, как правило, уже изначально прописано некоторое число программ, любая оригинальная находка моментально «подхватывается» и тиражируется, что позволяет составлять целые программы из разных наборов типовых заготовок. Психоделическое воздействие, которое оказывали первые лайт-шоу, сегодня выглядит гораздо скромнее. Может быть, причиной этому стало изменившееся отношение публики к свету на сцене. Ведь если в 1960-е годы это явление было абсолютно новым, уникальным, не знающим аналогов, то сегодня оно стало привычным, знакомым с детства и почти будничным.

Однако яркие световые мистерии и по сей день можно считать одним из наиболее завораживающих и притягательных зрелищ; и их главнейшим аттракционным качеством по-прежнему остается способность шокировать, удивлять, вызывать сильные аффекты и другие необычные состояния сознания, которые современное общество так старательно игнорирует, которых боится и в которых, тем не менее, так остро нуждается.

Анимация

Анимация с самого своего зарождения позиционировалась как развлекательное искусство. Она до сих пор воспринимается как нечто несерьезное, поскольку изначально была адресована детям. Появление первых анимационных лент, адресованных взрослым, относится именно к 1960-м годам. Предшествующий период кровавых войн, сопряженный со стремительным ростом технологий, заставил людей относиться к жизни более ответственно. А дыхание НТР, которым буквально пропитана была вся эта эпоха, не могло не коснуться искусства мультипликации, открыв поле для экспериментов серьезным художникам.

В это время электроника начинает играть значительную роль в кинопроизводстве. Электронные спецэффекты в анимации (видео, ампекс, сложные камеры для покaдровой съемки, компьютерная графика)¹⁹⁰. В изобразительном искусстве обретают популярность неоновые картины, появляются новые основы – пластические, растворимые в воде, прозрачные, очень яркие,

¹⁹⁰ <http://www.reclani.tele-kom.ru/index-x.htm>

сверкающие; используются флюоресцирующие краски, отражающие свет металлические пигменты, впервые появляется кинетическая скульптура.

Вместе с тем 1960-е обозначили конец золотого века анимации. Некоторые коммерческие студии закрылись, на других наступило относительное затишье. С приходом телевидения фильмы переместились с большого экрана на малый. Необходимо было обозначить новые пути, и один из них вел в андеграунд, где царила модная в то время психоделическая эстетика.

Отметим, что в мультипликацию культура расширенного сознания пришла немного позже, чем в другие виды искусства, такие как музыка, живопись или лайт-шоу. Первые эксперименты можно отнести к концу 1960-х годов, однако это направление продолжает активно развиваться до сих пор, предлагая все новые технические находки и художественные прочтения психоделического опыта.

С появлением персональных компьютеров психоделическая анимация, видимо, вступила в новую эру. Все традиционные приемы стали воспроизводиться намного легче, а результат при этом только выиграл в качестве и силе воздействия. Творческий арсенал пополнили невообразимые ранее инновационные ухищрения, доступные лишь видеохудожникам, – векторная и растровая графика, морфинг, рендеринг и генераторы фракталов. И тем не менее главные сущностные находки, надолго задавшие вектор развития психоделической анимации, относятся все же к 1960–1970-м годам.

Своими корнями психоделическая анимация уходит в эстетику сформировавшегося к тому времени соответствующего течения в изобразительном искусстве. Особое влияние оказали комиксы, оформительское искусство и дизайн. Среди основных признаков всех этих областей можно выделить следующие:

- геометрические декоративные элементы, включающие в себя калейдоскопические и фрактальные мотивы, пейслийские узоры – особенно в качестве фонов или заливки – могут быть как статичными, так и анимированными;
- фантастические, сюрреалистические или метафизические темы;
- яркие или высококонтрастные цвета;
- сочетание радужных, красочных эпизодов или участков экспозиции с монохромными;

- предельная степень прорисовки и стилизации детали и продиктованная этим перенасыщенность тематическим материалом;
- морфинг как объектов, так и фонов; диспропорциональные объекты композиции и части тел персонажей;
- коллажи;
- авторские экспериментальные и инновационные технологии.

Для анимации, кроме того, характерно весьма свободное обращение с художественным временем – оно может замедляться, ускоряться, останавливаться, поворачиваться вспять и двигаться «рывками». Это замечание справедливо и по отношению к движениям персонажей, и по отношению к логике повествования в том случае, если таковая присутствует.

Эти признаки далеко не всегда встречаются в комплексе, однако взятые каждый по отдельности могут в той или иной степени проявлять психоделическую атмосферу произведения, не смотря на все разнообразие используемых при этом анимационных техник.

Среди первых серьезных опытов такого рода исследователи практически единогласно выделяют легендарный фильм «Yellow Submarine», который стал своего рода манифестом и надолго определил стилистическую направленность этого художественного течения.

Картина вышла на экраны в 1968 году и стала третьим фильмом, который The Beatles сделали для компании United Artists. Первые две – это «A Hard Day's Night» (1964) и «Help!» (1965). Эти работы, в которых (в отличие от классического мюзикла) изображение не пыталось ни подчинить себе музыкальный ряд, навязав ему повествовательные опоры, ни слепо иллюстрировать его, а напротив, стремилось найти визуально-пластический эквивалент сути музыки и слов, став образцом сочетания изобразительного ряда и современной музыки. Наряду с картиной «Скотный двор» (1954) эта лента стала одним из первых английских полнометражных мультипликационных фильмов¹⁹¹.

Несмотря на то огромное влияние, которое фильм «Yellow submarine» оказал на культуру своего времени, Х. Эдельманн утверждал, что никогда не был тесно связан с эстетикой 1960-х.

¹⁹¹ http://beatles-online.narod.ru/Films/yellow_submarine_film.htm

Более того, после выхода этого фильма он поменял свою манеру работы, чтобы избежать ярлыка «психоделический художник».

Как пишет газета «The Los Angeles Times», многие считали, что персонажи мультфильма придуманы под воздействием наркотиков, однако Эдельманн во многих интервью заявлял, что никогда не пробовал наркотиков. «Я довольно консервативный человек, из рабочего класса, и могу разве что выпить. А психоделические эксперименты – я только слышал о них и по рассказам представлял, что это такое»¹⁹², – признавался художник.

Вместе с тем «Подводная лодка» до нашего времени продолжает оставаться эталоном психоделической анимации и самым известным произведением художника. Картина представляет огромное разнообразие анимационных техник, оригинальных трюков и спецэффектов. Авторы широко используют тотальную анимацию, ставшую позже одним из главных методов работы Р. Ларкина, С. Крюкшенк, Й. Имса; коллажную технику и перекладку, которую позже можно будет увидеть и у А. Паркера (The Wall) и у Т. Гильяма (Monty Python's Flying Circus), и элементы силуэтной анимации, использованной Р. Бакши (Fritz the Cat, American Pop); в фильме одушевляются неодушевленные предметы (перчатка, сапог из моря монстров), что мы потом сможем увидеть в работах С. Крюкшенк. Огромное влияние на стилистику, образный строй, а также манеру прорисовки и общий колорит картины оказала эстетика поп-арта – такого, каким мы его знаем по работам Э. Уорхола и каким он появится в телерекламе П. Макса или клипах В. Коллинза, таких как «Life is Flashing Before Your Eyes» и «200».

Трейлер 200 был нарисован В. Коллинзом в 1975 году по заказу US Information Agency – правительственного отдела государственной пропаганды к дате празднования по случаю 200-летнего юбилея Соединенных Штатов. Господствующий колорит этой работы выражен в преобладании красно-сине-белой цветовой гаммы; образный строй изобилует американской государственной символикой, в которую вплетаются эзотерические символы и объекты поп-арта, соединяясь в дикий, невообразимый коллаж. Контур памятника Долины президентов оказывает

¹⁹² <http://www.independent.co.uk/news/obituaries/heinz-edelmann-illustrator-who-helped-to-create-the-psychedelic-landscape-of-the-beatles-film-yellow-submarine-1767253.html>

ся географической картой страны, которая трансформируется сначала в живую клетку, а затем становится рогом изобилия, изрыгающим автомобили, стереосистемы, теннисные мячи, продукты фаст-фуда, звезды с полосами мелькают и пульсируют, переплетаясь.

Эта работа показывает, какое колоссальное значение для передачи опыта открытого сознания имеют, например, Оптические иллюзии или Энтоптические явления – субъективные зрительные ощущения движущихся или фиксированных светлых и темных пятен (фигур), обусловленные особенностями анатомического строения глаза или возникающие при неадекватной стимуляции различных отделов зрительного анализатора. Эти явления сами по себе не несут эстетической ценности, однако они акцентируют ряд аберраций восприятия, которые в контексте художественной ткани и соответствующей тематики могут служить мощным, ярким и запоминающимся выразительным средством.

Если рассуждать о мультипликации с этих позиций, то все психоделические эффекты (в первую очередь визуальные) можно условно поделить на две группы. К первой группе относятся переживания, воспроизведенные традиционными художественными средствами и оказывающие непосредственное эстетическое воздействие, ко второй – переживания, имеющие соматическую природу, рождающиеся в мозгу реципиента как отклик на внешний сигнал, который в свою очередь может быть как статичным, представляя определенную геометрическую конструкцию, так и динамичным (например эффект стробоскопа).

Абсолютно другую манеру письма представляет Р. Ларкин. Этот канадский мультипликатор родился в 1943 году в Монреале, посещал художественную школу при Монреальском музее изобразительных искусств, где учился у Артура Лисмера, члена канадского объединения художников, известного как «Группа семи» (Group of Seven), в 1960–1970-х годах работал в студии «National Film Board of Canada». Р. Ларкин был мастером рисунка, поэтому его работы можно поставить несколько особняком. Известность пришла к нему благодаря двум работам – «Walking» и «Street Music», которые были номинированы на премию «Оскар» в 1969 и 1971 годах и до сих пор считаются классикой современной анимации.

Обе короткометражки, в отличие от упоминавшихся работ Х. Эдельманна и В. Коллинза, исполнены преимущественно в ак-

варельной технике. В *Street Music* мягкий, прозрачный колорит особенно удачно раскрывает характер саунд-трека – нескольких незатейливых акустических пьес, исполненных уличными музыкантами. С точки зрения формы – это четырехчастная фантазия сюитного типа с усеченной репризой. Каждая часть представляет собой отдельный эпизод, обособленный как в плане комплекса описываемых переживаний, так и в отношении художественного метода. Здесь, точно так же как и в «Прогулке», художник использует принцип тотальной анимации, при котором оживают не только персонажи, но и фон. На наших глазах пространство плавится, расцветчивается всеми оттенками спектра. Одушевленные предметы трансформируются в неодушевленные; время от времени появляющийся «из ниоткуда» и исчезающий «в никуда» герой повествования проходит все стадии эволюции; фантастические существа, которым нет названия, сменяются геометрическими абстракциями.

С точки зрения содержания ленты можно поделить на повествовательные и изобразительные. В первом случае основной акцент делается на изотерическое и философское содержание. В основном это полнометражные ленты, такие как «Поп-Америка» Р. Бакши или «Пробуждение жизни» Р. Линклейтера. Во втором – на первый план выводятся эстетическая и зрелищная составляющие. Такой подход очень характерен для музыкальных клипов и рекламных роликов.

Клип «French Windows» на песню Pink Floyd «One of These Days» – первая крупная работа британского режиссера и мультипликатора Й. Имса, которую он сделал для сборника «Fantastic Animation Festival» (1977). Эмс начал работать над картиной еще в то время, когда был студентом арт-колледжа в Бирмингеме. Точно так же как и в других, в этом клипе было использовано ротоскопирование – анимационная техника, при которой персонажи срисовываются с живых натурщиков. Это позволило художнику максимально «очеловечить» пластику движений рисованных персонажей. Позже ротоскопирование постоянно использовалось в психоделической анимации – достаточно вспомнить работы мастеров Р. Бакши («Лед и пламя», «Поп-Америка»), Р. Линклейтера («Пробуждение жизни», «Помутнение»). «French Windows» был показан в Бирмингемской картинной галерее, а затем появился на телевидении в программе «Old Grey Whistle Test», был замечен критиками и таким образом

способствовал и без того шумному успеху группы. В итоге музыканты пригласили Эмса к сотрудничеству и впоследствии использовали его анимации на своих концертах в качестве материала бэк-проекторов. Помимо «Pink Floyd» Эмс работал также с другими музыкантами, среди которых П. Маккартни, М. Олфилд, Р. Долтри и др.

Кинематограф

По техникам и художественному методу психоделический кинематограф очень близок к мультипликации. В русле этого направления обе эти области искусства зарождались и развивались параллельно, в тесном взаимодействии друг с другом. Между анимацией и кино – очень зыбкая грань, размываемая очень близким уровнем художественной абстракции. В мультипликации содержится много документальных кадров, создающих контраст и провоцирующих ощущение подлинности происходящего или органичной «встроенности» его в подлинный мир. Часто их совокупный массив вполне сопоставим с совокупным массивом мультипликации – вспомним «Yellow Submarine» Х. Эдельмана, «Street Music» Р. Ларкина, «The Wall» Pink Floyd. Кино, в свою очередь, изобилует спецэффектами, в том числе анимированными вставками и компьютерной графикой, которые отражают зыбкость восприятия и некую непроявленность передаваемых событий. Очень часто психоделические спецэффекты начинают проявляться постепенно, в то время когда зритель внимательно следит за поворотами сюжета и не в состоянии с точностью обозначить момент, с которого на экране началась «магия».

Отдельно можно сказать о произведениях мультипликации, выполненных в технике ротоскопирования (художественной обработки кинокадров), представляющей собой гибрид кино и анимации с очень широким спектром художественных возможностей, характеризующих оба эти направления. Здесь примерами также могут служить ранее уже упоминавшиеся картины Р. Бахши («Лед и пламя», «Поп-Америка») и Р. Линклейтера («Пробуждение Жизни», «Помутнение»). В творческой лаборатории авторов кино- и анимационные приемы широко представлены и переплетены, дополняя и усиливая друг друга.

На тему расширенного сознания много снимали начиная с середины 1960-х, когда художники и их поклонники уже успели

«распробовать» возможности новейших достижений техники и фармакологии, однако еще не успели ни пресытиться ими, ни их испугаться. Научно-технические достижения, прославившие 1960-е годы, такие как начало цифровой эпохи, массовая доступность телевидения и цветных фильмов, произвели революцию в мировом кинематографе. Фантастические операторские трюки сопровождались дотоле неслыханными синтетическими аудио-эффектами. Использовались такие технические ухищрения, как огонь, цветомузыка, бриллианты, бусы, цветные масляные фильтры, калейдоскопы и стробоскопы. Постоянно появлялись новые профессиональные и любительские ленты, научно-популярные, художественные, бытовые, фантастические, содержащие пропаганду и контрпропаганду, арт-хаус и ширпотреб, декорированный в психоделическом стиле. Надо сделать акцент на серьезных арт-хаусных лентах, смелых и новаторских, значительно обогативших сюжетный ряд и художественный лексикон последующего кинематографа.

Первое, о чем необходимо упомянуть, – это сразу три фильма: «Trip», «Psyche-Out» и «Easy Rider». Любопытно, что над ними работала практически одна команда, правда, с некоторыми функциональными перестановками, которые потребуют небольшого антропологического экскурса. Фильм «Trip», который по праву можно считать первым полноправным психоделическим киноопытом, в 1967 году снял режиссер Роджер Корман. Главные роли достались, соответственно, П. Фонда, С. Страсберг. Сценарий для фильма написал Джек Николсон, который год спустя сыграет главную роль (Стоуни) в фильме «Psyche-Out» Ричарда Раша, в паре с той же Сьюзен Страсберг, а еще через год появится в роли Джорджа Хэнсона в картине «Easy Rider» режиссера Дэниса Хоппера (который в «Трипе» отметился в роли Макса). Этот фильм наряду с «Кротом» Алехандро Ходоровски составил основу жанра, который кинокритик Джонатан Розенбаум, говоря о «Мертвеце» Джармуша, впоследствии назовет «кислотным вестерном». Операторская работа в «Ездоке», также как и в «Psyche-Out», принадлежит Ласло Ковачу, главные роли – уже упоминавшимся П. Фонда, Д. Хопперу, Джеку Николсону. Последние двое были большими поклонниками творчества Микеланджело Антониони, который в том же 1967 году приступил к съемкам своей англоязычной трилогии по контракту с Metro-Goldwyn-Mayer, («Фотоувеличение», «Забриски Пойнт» и «Про-

фессия: репортер»). Д. Хоппер и Дж. Николсон пригласили его на просмотр. Тот был впечатлен и, в свою очередь, пригласил Николсона сыграть главную роль в последнем из них. Влияние этих работ на «Забриски Пойнт» неоспоримо.

Среди других работ, лежащих у истоков психоделического кинематографа, отметим еще фильмы (оба 1968 года) «2001: космическая одиссея» Стэнли Кубрика (который через много лет окажет влияние на Гаспара Ноэ – по его собственному признанию – при работе над картиной «Вход в пустоту»); и «Руководитель» (The Head) Боба Рафаэлсона – с группой «The Monkees» в главной роли, по сценарию, написанному в соавторстве с вездесущим Николсоном. В 1970 году выходит «Алекс в Стране Чудес» Пола Мазурски, в 1971-м – «Газзз... Или как пришлось уничтожить весь мир, чтобы спасти его» – еще одна работа Р. Кормана; в 1972-м – «Долина» Барбета Шредера. Эти произведения очень разножанровые, порой эклектичные, нередко откровенно экспериментальные, но, пожалуй, в них наиболее прозрачно отражаются основополагающие формы и концепты психоделического сознания.

В частности, очень часто обращают нас к теме эйсид-трипа и его прочтению, предложенному Т. Лири в «Психоделическом опыте». По мнению Т. Лири, под воздействием ЛСД человек получает подобный опыт. «Путешественник» – лиминальное существо, движущееся от «себя прежнего» к «себе зарождающемуся»; трип – это смерть, или сон с последующим пробуждением-реинкарнацией. На протяжении этого времени человек попадает в разные эпизоды путешествия, встречается с богами и демонами, прорабатывает кармические долги (типичные для всех людей) и в конце концов выходит из трипа новой личностью. Количество эпизодов, составляющих плато (аналог второго барда), – непринципально и может варьироваться (Кен Уилбер приводит для таких случаев метафору – спектр, в котором можно разглядеть бесконечное количество разных оттенков, хотя принято вычленять всего семь основных цветов). Однако сам трип – это всегда направленное разворачивание с отчетливо выделяемыми точками отправления и прибытия; путь, когда герой всегда одинок. Это Милбрук, куда через всю страну приехали Веселые Проказники, и доктор Лири, который так и не вышел поприветствовать их, будучи глубоко «внутри себя». Это навсегда ушедший от мира и людей Сид Барретт.

Такое прочтение психоделического опыта вполне отвечает природе кинематографа. В отличие от танцев, прослушивания музыки или просмотра изображений, составляющих основу эйсид-тестов и транс-пати, восприятие кинофильма (так же как и мультфильма), объединяя множество сенсорных функций, предполагает минимум взаимодействия с посторонними людьми. Если, например, при просмотре рисунка можно обменяться репликами, а в процессе прослушивания музыки или танца – взглядами, то с кинолентой зритель остается один на один – в кинотеатре всегда темно и тихо. Как в спальне. Или в склепе. Или – если угодно тематическое сравнение – как в иммерсионной ванне.

В психоделическом искусстве очень часто отыгрывается этот сценарий или его рудименты, причем не только в динамических искусствах, но и в статических (вспомним триптихи А. Грея и свитки Л. Карлсона), кинематограф в этом отношении особенно показателен. В большинстве упомянутых картин – от 1960-х годов и до наших дней – прослеживаются архетипы и алгоритмы Бардо Тхедол, а также воспроизводятся образы сна и смерти, иногда – с прямыми отсылками к источнику.

Вспоминаются холодные, мрачные хорроры А. Ходоровского. Уильям Блэйк – человек, который не должен был выжить, под звуки гитары Нейла Янга идет сквозь сцены и декорации, оставляя за собой горы трупов. Безымянный герой «Пробуждения жизни» скитается из одного сна в другой в тщетных попытках проснуться. Неприкаянный Дух Оскара томится, запертый в пустоте ночного Токио. Это впечатление подтверждают и сам режиссер: «Я вырос в условиях атеистического воспитания, но к тому времени, когда вы выходите из подросткового периода и начинаете курить „косяки“, вы также начинаете задавать себе вопросы – что происходит после смерти и возможно ли существование загробной жизни. Хотя я не принимал участия ни в каких религиозных делах, меня заинтересовали некоторые книги, в частности – „Жизнь после жизни“, написанная Реймондом Муди. С возрастом страх перед смертью утихает, но мысль снять фильм, в котором от первого лица рассказывалось бы о том, что происходит после смерти, родилась в те времена»¹⁹³, – вспоминает Г. Ноэ. Трип в данных примерах не просто становится сюжетной матрицей, но

¹⁹³ *Schmerkin N.* Interview Gaspar Noe. <http://www.festival-cannes.com/assets/Image/Direct/029848.pdf>

возводится в степень универсального философского концепта и основной смысловой единицы.

Концепция Лири–Олперта–Метцнера оказала несомненное влияние на характер сюжетов психоделического кинематографа. Фабула в таких фильмах подразумевает главного героя, с которым сначала происходит глубокое погружение; далее следуют несколько ярких, необязательно связанных между собой эпизодов, часто подобранных по принципу контраста; каждый эпизод представляет собой самостоятельное или относительно самостоятельное приключение; развязка – часто нетривиальная и неожиданная – оставляет ощущение многоточия. Прототип формы известен по магиго-мистическим практикам в традиционных культурах и ясно просматривается не только в «Книге мертвых», но и в суфийском тарикате, народных сказках и ритуалах перехода. В эту схему так или иначе укладывается большинство фильмов, упомянутых ранее. Эта линия может не быть основной, она может ломаться и обрываться по ходу развертывания сценария, но она почти всегда присутствует.

Ко второй половине следующего десятилетия интерес к психоделической тематике постепенно пошел на спад. Тем не менее внушительный реестр художественных выразительных средств, явивший себя миру в этом «большом взрыве», активно использовался художниками, но уже в других контекстах. Теперь эти приемы стали частыми спутниками сцен снов, сильных аффектов, волшебства, безумия, активно использовались в детских волшебных фильмах, музыкальных клипах и рекламных роликах – везде, где требуется особенное воздействие на сознание зрителя. Впрочем, психоделическое искусство, в том числе его аудиовизуальные формы, всегда имело с этими жанрами сопредельную область приложения и активно использовало многие вполне традиционные операторские и режиссерские трюки. Затишье продолжалось полтора десятилетия, и новый, сопоставимый по значимости всплеск произошел уже в 1990-е – на новом технологическом уровне, с новыми именами, с также причудливо сплетающимися творческими альянсами и взаимодействиями.

В 1995 году на экраны выходит «Мертвец» Дж. Джармуша, уходящий корнями в кислотные вестерны 1960-х. С этим фильмом косвенно пересекаются две другие ленты. Во-первых, это «Страх и ненависть в Лас-Вегасе» Т. Гильяма – потрясающая

экранизация одноименного бестселлера Х. Томпсона, вышедшая на экраны всего три года спустя и с тем же Дж. Деппом в главной роли («Я решил, что именно Депп должен сыграть роль Уильяма Блейка, потому что знаю о его способности начинать с невинности», – это меткое высказывание Джима Джармуша прекрасно характеризует Дж. Деппа в обеих картинах)¹⁹⁴. И во-вторых, это Блubberри, работа Яна Каунена 2003 года. Это кино, в завязке которого практически буквально, и даже в деталях, копирует «Мертвеца» Джармуша, что проявляется в совпадении сюжетной линии, сцен и мизансцен, антуража, пейотной церемонией в качестве важнейшего переходного момента. В 2001 году выходит в свет «Пробуждение жизни» Ричарда Линклейтера, в 2006-м – его же «Помутнение», в 2010-м Энг Ли снимает «Штурм Вудсток», а друг Яна Каунена Гаспар Ноэ, человек, предпочитающий «говорить обо всем открыто, а не завуалировано»¹⁹⁵, создает «Вход в пустоту».

Последняя работа – о путешествии между жизнью и смертью. Сам режиссер описывает жанр фильма как «психоделическая мелодрама». Этот фильм «о существовании, о жизни, в которой есть и любовь, и смерть. В равной степени для абсолютно каждого человека. Что самое удивительное, человек набивает шишки и продолжает жить. А когда человек начинает умирать, делать это ему совсем не хочется. И вот в процессе этого умирания такой фильм как раз и прокручивается в его голове – фильм про то, как он прожил свою жизнь, что пережил и как любил»¹⁹⁶. Премьера черновой версии состоялась на Каннском кинофестивале 2009 года. Фильм вышел на большой экран в 2010 году. Главные роли достались Натаниэлю Брауну и Пас де ла Уэрта. «Визуальными эффектами занимался Пьер Бюффа. Он же занимался спецэффектами для фильмов „2046“ Вонга Кар Вая, „Бойцовский клуб“, „Комната страха“, „Александр“, „Матрица“, и даже делал кое-что для „Аватара“»¹⁹⁷.

Режиссер дает потрясающе интересные интервью, раскрывает неочевидные аллюзии и потаенные смыслы, охотно делится профессиональными секретами. «Когда мне было где-

¹⁹⁴ *Schmerkin N.* Interview Gaspar Noe.

<http://www.festival-cannes.com/assets/Image/Direct/029848.pdf>

¹⁹⁵ <http://www.kinopoisk.ru/level/73/interview/1350710/>

¹⁹⁶ Там же.

¹⁹⁷ <http://www.cinematheque.ru/post/142655>

то 23 года, – вспоминает Г. Ноэ, – я, поев галлюциногенных грибов, посмотрел *Lady in the Lake* – фильм 1947 года американского режиссера и актера Роберта Монтгомери. Эта лента полностью снята от первого лица, и под действием псилоцибина я перенесся в телевизор – прямо в голову главного героя – даже несмотря на то, что фильм черно-белый и демонстрировался с субтитрами. Я подумал, что техника съемки, при которой действие показывается глазами главного героя, является самым прекрасным кинематографическим приемом, и что когда я снимаю фильм о загробном мире, то он будет в нем показан от лица главного персонажа. Годы спустя, посмотрев „Странные дни“ кинорежиссера Кэтрин Бигелоу, я убедился в эффективности этого кинематографического приема. В общем, эту мысль я обдумывал еще до того, как снял „Падаль“ и „Один против всех“. Я писал сценарий на протяжении последних 15-ти лет, и даже затрудняюсь сказать, сколько у него было вариантов. Поначалу он был более повествовательным и линейным, а в последних вариантах – более абстрактным и эйфорийным. Могу сказать, что я просто задаю себе вопрос: „Что ты хочешь увидеть на экране?“ И именно это и делаю»¹⁹⁸.

Сценарий картины запутан и нелинеен. Психоделический эффект достигается за счет того, что семантический аспект фильма превалирует над синтаксическим. Общую хронологию событий при желании можно легко реконструировать, но роль ее здесь чисто утилитарна и вспомогательна. Основными смыслонесущими паттернами выступают не сцена или акт, а образ и гештальт. Они представлены в определенных ярких сценах, представляющих переломные моменты из жизни главного героя. Среди таких моментов, сопровождающихся пиковыми переживаниями, характеризующими ситуации импринтной уязвимости, – смерть родителей, разлука и последующее воссоединение с сестрой, сцена стриптиз-шоу и т.д. Все они исключительно важны. Они неоднократно педалируются, обрастают подробностями, получают множественные трактовки, складываются в тематические блоки, привязываются к четко прорисованной лейтмотивной системе саундтрека. Образный строй картины широк и основан на резких контрастах. Бах в нем соседствует с пси-трансом, натурализм, откровенный и неприкрытый, сменяется протяженными медита-

¹⁹⁸ *Schmerkin N.* Interview Gaspar Noe.

<http://www.festival-cannes.com/assets/Image/Direct/029848.pdf>

тивными абстрактными вставками, глубины человеческого сознания противопоставлены бездушному мегаполису, холодному и искусственному. В совокупности с общим затемненным колоритом картины это производит мистическое впечатление, увлекает, завораживает.

Резюмируя, можно утверждать, что психоделический кинематограф представляет собой огромный массив информации, неуклонно вырастающий в самостоятельное, мощное и авторитетное направление, многие произведения которого стали классикой мирового киноискусства. Сегодня можно сказать, что он прошел долгий путь от первых экспериментов, спонтанных и неоднозначных, до серьезных работ, масштабных и проработанных до мельчайших подробностей, не утратив в процессе становления нить преемственности и неповторимую самобытность жанра.

Цифровое искусство и видеоарт

Крупнейшие центры, в которых регулярно выставляются образцы психоделического искусства, находятся в Соединенных Штатах. Это в первую очередь Музей современного искусства и CoSM в Нью-Йорке, а также Музей визионерского искусства в Балтиморе; огромный и малоисследованный материал предлагают крупные и региональные трансовые вечеринки и опен-эйры. Конечно же, сейчас интернет превратился в кладезь подобных артефактов самого разного качества и содержания. Здесь нашли себе место как корифеи, такие как Р. Гриффин, М. Клярвайн, Х. Гигер, так и целая плеяда молодых мастеров, о которых мы поговорим далее.

Уже в 1960-е годы художники и исследователи этого направления проявляли интерес к реалиям киберпространства (Т. Лири ставил в один ряд компьютерное и психоделическое сознание; Дж. Лилли называл человеческий мозг биокомпьютером), однако общедоступными они стали только в 1990-е годы, ознаменовавшие второй по значимости всплеск психоделической культуры со времени легендарных шестидесятых. Законы интернет-пространства, как правило, позволяют посетителям сайтов сохранять максимально доступную степень анонимности, имея при этом дело с минимумом цензуры. Кроме того, цифровая реальность предоставляет возможность тиражировать

приемы, получившие в рассматриваемый период название «психоделические» (фрактальные узоры, оптические иллюзии, синтетические звуки); художники создают 3D-изображения и голограммы, интерактивные картины и флэш-ролики. Принт той или иной работы становится возможным использовать для создания брендовой одежды и аксессуаров, флайеров, граффити, образов боди-арта и татуировок, чем, собственно, и пользуются художники.

Но если психоделия старой школы сегодня – это практически мертвая культура, законченный и сформировавшийся конгломерат исторических событий, легендарных героев и канонических произведений, вновь и вновь с разными вариациями воспроизводящий самое себя, то в 1990-е годы в этом течении снова крепнет дух эксперимента. Необыденные состояния сознания прекращают быть фетишем и становятся объектом исследования. И тем не менее специальная литература, посвященная этой теме, гораздо ближе к области религиоведения, чем художественной критике. Американский художник А. Грей в интервью журналу «High Times» говорил, что «каждый художник, который по-настоящему поглощен работой, растворяется в потоке творчества, который, как я полагаю, сродни легкому трансу. Да, я переживаю озарения в процессе художественного творчества, которые являются катализатором вдохновения, они необходимы для того, чтобы рисовать их. Можно использовать «вещества», можно мечтать или это может быть гипнотическое состояние, перед тем как провалиться в сон, это может произойти в процессе прослушивания музыки или даже ожидания поезда в метро»¹⁹⁹.

На заре своего формирования, в 60-е годы прошлого века, огромный пласт изобразительного искусства психоделического направления был нацелен на оформление чего-либо, обслуживая потребности клубов, изданий, музыкальной индустрии. В итоге в этой области накопился целый массив художественных артефактов, на основе которого можно выделить, как минимум, самостоятельное «поднаправление». Для него характерна смесь ясной плакатной техники; витиеватых монохромных рисунков, изобилующих мелкими деталями с тонкой прорисовкой в манере О.-В. Бердсли. И именно оно, как нам кажется, заложило фун-

¹⁹⁹ Gray A. Visions of Alex. The High Times interview by Thomas Lyttle
<http://www.alexgrey.com/interviews/hightimes.html>

дамент современного цифрового психоделического искусства, наводнившего просторы интернета. Среди немаловажных аспектов анализа этих произведений можно выделить цифровую обработку образов, работу с фонами и фактурой, образный строй. Это работы, которые предназначены не для логического осмысления или эмпирического проживания и «прочувствования», а скорее для медитативного созерцания и интуитивного постижения.

Скажем несколько слов о **Ларри Карлсоне** (Larry Carlson). Этот самобытный художник родился в Нью-Джерси. Он стал одним из первых, выставивших свои произведения в сети интернет. Сам он так прокомментировал свой выбор: «Я работаю лучше в некоем трансовом состоянии, в котором под влиянием света и цвета образ, ритм получаются на интуитивном уровне. Мучай машину, пока из нее не вылетит призрак. Эти психоактивные эффекты ... лучше всего показывают себя в интернете. Ведь это позволяет мне получить доступ к аудитории, которая, как правило, спокойна, находится дома и более открыта гипнотическим состояниям»²⁰⁰. Художник называет себя коллекционером образов – это могут быть графические, аудио- и видеофайлы. Virtuозное владение коллажной техникой позволяет мастеру создавать лейт-образы, кочующие из картины в картину, попадающие в различные контексты, развивающиеся таким образом и взаимодействующие. Мир, в котором обитает современный человек, – огромен, изменчив, непредсказуем. Л. Карлсон берет столько образов, сколько в состоянии вместить пространство работы, и смешивает их. В результате получается невероятно концентрированная реальность, характеризующаяся огромной плотностью информационного потока. Журнал «High Times» называл его искусным повелителем мозга, G4Tech TV – Сальвадором Дали наступающего века. Он выставляет свои работы в Бразилии, Швеции, Франции, Германии, а также на всей территории США – в частности, в Музее современного искусства (MoMA) в Нью-Йорке.

Л. Карлсон создает удивительные, ошеломляющие миры, характерной особенностью которых является синтез несочетаемого, его излюбленный художественный принцип – это оксюморон, главный «конек» – эффект неожиданности. Образы подбирают-

²⁰⁰ Larry Carlson talks to Ry Fyan. http://www.nyartsmagazine.com/index.php?Itemid=714&id=56006&option=com_content&task=view

ся по принципу множественных контрастов, активизируя работу правого полушария и «выключая» левое. Внимание воспринимающего свободно скользит по веренице видений – нарочитых, кричащих, поданных в лаконичной, урхоловской манере. Соответственно, процесс созерцания одной такой работы может весьма затянуться, постепенно разворачивая перед изумленными зрителями все новые и новые смыслы.

Весьма показательны в этом плане его *Weird Wolds Skrolls* – свитки странных миров. На сайте larrycarlson.com имеется девять таких свитков, каждый из которых имеет свое название («Оккультный огонь внутри солнца», «Странный урожай», «Тропа в покои короля»). Размер каждого из них составляет 750x10000 пикселей – то есть высота практически в 13 раз превышает ширину, поэтому масштаб не позволяет разглядеть все изображение сразу, а только в качестве последовательности фрагментов. Эти полотна, постепенно разворачивающиеся перед зрителем свое содержание, можно прочитать и как диафильмы, и как своеобразные аналоги вертикальных шаманских путешествий.

Подобные работы можно встретить и у других мастеров. В качестве примера приведем картину Люка Брауна «Totemik Spectrumatrix» (432x2579), отражающую особую «многослойную» картину мира, позаимствованную, по всей видимости, из тибетского тантрического буддизма. **Люк Браун** (Luke Brown) – молодой канадский художник, работающий на пересечении цифрового искусства и живописи. Его произведения выставлялись в разных странах наряду с полотнами таких мастеров, как Х. Гигер, Р. Веноза, Э. Фукс и другие. Их характеризует тончайшая прорисовка, яркий колорит. Они изобилуют самыми разнообразными декоративными элементами – этнические геометрические орнаменты соседствуют с арабскими, индийскими и кельтскими «плетенками» и фрактальными узорами. Очень часто встречаются круговые мандалообразные и калейдоскопические элементы.

Работы Л. Брауна – это полисемантические произведения с наслаивающимися друг на друга планами. Они перенасыщены мистической и изотерической символикой, в числе которой можно увидеть знак «ОМ», пацифик, лотос, звезду Давида, пентаграмму и т.д. Очень существенное место в этом ряду занимает глаз. Этот символ важен, так как призван обозначать осознанность действий, мыслей и чувств. Это еще одно напоминание о

том, что психоделический опыт сложен, неожидан, опасен, и что столкнувшемуся с ним человеку в первую очередь необходимо четко представлять себе свои цели, а также сохранять спокойствие и бдительность. Множественные изображения глаза мы можем видеть на ладони, в области сердца, в середине лба (так называемый третий глаз) и, разумеется, вписанным в равносторонний треугольник – воспроизводящим известный масонский символ, а также отсылающий нас к творчеству корифея психоделической литературы Р.-А. Уилсона.

Нельзя в этой связи не вспомнить и о том, что равносторонний треугольник лежит в основе фрактальной геометрии, а поэтому еще и очень «удобен» в чисто техническом отношении. Названия работ Л. Брауна часто содержат игру слов, которая характерна для произведений психоделической культуры и хиппи-литературы вообще (Транс-Дзэн-Дэнс, Скарабеска, Уоллфлауэр – где обыгрываются слова «волк» (wolf), «цветок» (flower) и «стена» (wall) – видимо, не без аллюзии на произведение Pink Floyd).

На его полотнах мы видим представителей буддистского и индуистского пантеона (Майтрея, Оришаганеша, Сарасвати, Чакрасамвара), бестиария (драконы и нимфы), архетипические стихии и сущности, позаимствованные из культур различных этносов (элементали, акбаль – синяя ночь из древнемайянской мифологии); а также разнообразные образцы психоактивной флоры (Каннабис, Сальвия Дивинорум, кактус Лафафора Уильямса). Художник работает в самых разных техниках и использует разные материалы. Среди его работ 3D- и стереоизображения, голограммы, татуировки, стрит-арт и скульптура (в частности, группа под общим названием «Храм Шамбалы»).

Алекс Грей (Alex Grey) – один из самых известных художников, работающих в жанре visionary-art. Он считает искусство неотъемлемой частью духовной практики. Его полотна отражают идею синергии Вселенной и волновую природу реальности.

Грей долго изучал изобразительное искусство в разных арт-колледжах Америки, а также 5 лет подготавливал препараты, работая в морге при Гарвардской медицинской академии, что позволило ему досконально изучить строение человеческого тела «из первых рук». Потом десять лет работал медицинским иллюстратором, что оказало существенное влияние на авторскую манеру письма.

Произведения Грея наполнены глубоким символизмом и сакральным смыслом, множеством религиозных символов. На своих полотнах он детально изображает анатомическое строение тела – скелет, нервную, кровеносную и лимфатическую системы, метафизические материи и расслоение реальности – отражения пережитых психоделических опытов. Одна из наиболее известных его картин – «Альберт Хофманн». На ней изображен знаменитый швейцарский ученый, держащий в руках структурную модель молекулы ЛСД, очерченный сияющим огненным ореолом, с нимбом вокруг головы, третьим глазом и элементами изображенного вещества в организме.

Еще одна работа А. Грея называется «Теолог». Это полотно очень знаменито и широко растиражировано. Сам художник в интервью для фильма «Liquid Crystal Vision» говорит о ней так: «Единство божественного и человеческого сознания, плетущее ткань пространства и времени. Внутри него находится “Я” и его элементы... В своей работе я пытаюсь показать связь между физическим измерением и метафизическим. В человеческом теле это показано акупунктурными меридианами, чакрами, аурой и всем, что к этому относится... Эта картина – одна из моих любимых. Ее рождение связано с одним моим старым опытом. Это был опыт с большой дозой ЛСД. Я завязал глаза и сел в позу лотоса. Я смотрел широко открытыми глазами внутрь повязки. Я называю это “повязкой на разум”. Смотря в темноту, неким образом я вижу электрическую решетку, которая простиралась во все стороны до самого горизонта. Невероятная сеть в перспективе. И мне казалось, что это я сам проецировал ее, кроме того что на нее смотрел. Она была в моей голове. Это сбивало меня с толку, но я чувствовал, что это и есть ткацкий станок пространства и времени. Это похоже на сновидение, но сновидение в пространстве. И это пространство ты всегда создаешь сам. Каким-то образом наш мозг создает окружающее нас пространство. Но как это изобразить!? Я решил это, разместив тут сидящего Будду. Точка перспективы на линии горизонта совпадает с его третьим глазом, вибрации от которого расходятся во все стороны. Кажется, что он проецирует пространство, в котором сидит»²⁰¹.

Герои картин А. Грея изображены молящимися, целующимися, медитирующими, вынашивающими детей, рождающими-

²⁰¹ <http://archives.maillist.ru/55618/799751.html>

ся или умирающими. Каждая картина – послание людям и духовная практика для самого художника – его личный шаг к просветлению. В основе авторского стиля, с одной стороны, сюрреализм академического толка в духе С. Дали, с другой – тибетские иконописные традиции, на влияние которых указывают характерные ветвящиеся язычки пламени, подчеркнутые, прорисованные «завитушки» на облаках, угловатый тибетский вариант знака «ОМ», вместо более расхожего санскритского начертания.

Центром творчества А. Грея является «Капелла священных зеркал» (CoSM, Chapel of Sacred Mirror) в Нью-Йорке. Это проект, который существует на пожертвования общины (сумма членского взноса за год составляет 100\$). По сути, это выставочный зал, концертная площадка, художественная мастерская и клуб одновременно. В Капелле отмечаются праздники, даются обеды, проходят хеппенинги и перформансы. Здесь выставляются работы Р. Венозы, скетчи Дж. Гарсии и коллажи Уэйви Грэйви. Это место с очень свободной атмосферой, выдержанной в духе лучших традиций психоделических хеппенингов: здесь можно сидеть или лежать на полу, танцевать и свободно перемещаться; у посетителей – причудливая одежда, раскрашенные лица. Также Алекс Грей проводит тематические психоделические вечеринки, совмещенные со своим творчеством. На глазах у присутствующих он рисует свои новые работы прямо у танцпола. Хеппенинги А. Грея – это синтез музыки, живописи, видеоарта, лайт-шоу; каждое такое событие – одновременно и моноспектакль, и священнодействие, и сеанс группового гипноза.

В качестве примера приведем перформанс «World spirit» – одно из наиболее знаменитых его творений. Концепция, как признается художник, позаимствована из интегральной философии Кена Уилбера – американского философа и писателя, последователя идей Шри Ауробиндо и друга художника, в частности, такой его книги, как «Свадьба рассудка и души». Вот как говорит об этом сам Алекс Грей: «Искусство является Я (оком) Духа²⁰². Одним из основных положений этой книги является то, что и научное, и трансцендентальное знание основываются на проверяемых предписаниях: “Если вы желаете это знать, вы должны сделать (это и то)”. Для науки это может включать годы обучения определенному методу. То же самое и с мистицизмом: годы

²⁰² Art is the I of Spirit.

медитации ведут к духовным состояниям сознания, идентичным описаниям сотен мистиков, собранных за тысячелетия. Для меня особое значение имеет «духовное предписание» для художников: чтобы творить визионерское искусство, вы должны испытывать визионерские переживания»²⁰³.

Предметом осознания и интерпретации в этом произведении становятся ключевые общепсихологические абстракции – бытие, сознание, познание, существование; кульминационными точками – рождение, смерть и связующий их момент зачатия, творческой задачей – реконструкция и ретрансляция сопровождающих их чувств, ощущений и гештальтов. По сути, «World spirit» представляет собой трансляцию полноценного психоделического трипа, в том смысле как его понимает Т. Лири. С одной стороны – это ритуал перехода типа «смерть – возрождение», с другой – хроника необычных состояний сознания, последовательно сменяющих друг друга в подчиненности определенной логике. В фильме, который представляет видеверсию перформанса, также использованы многочисленные и разнообразные способы цифровой обработки изображения, наложения, коллажи, стробоскопические мелькания, свето- и цветофильтры, элементы полиэкранности и другие секреты и ухищрения современных видеохудожников.

Логика изложения материала соответствует процессу постепенного «волнообразного» развертывания психоделического трипа. Действие разворачивается начиная с первых симптомов потери «Я» – «герольдов трансценденции»²⁰⁴; далее следует «плато», состоящее из нескольких последовательно сменяющих друг друга эпизодов, в каждом из которых также просматривается своя драматургия, кульминационный и смысловой центры; и, наконец, автор подводит нас к завершающей стадии приключения, суммирует, делает выводы, наставляет, успокаивает.

Сначала художник появляется на возвышении, со свободно распущенными по плечам длинными седеющими волосами, облаченный в белые одежды, здоровается с публикой и спокойно начинает повествование. Постепенно вещи, о которых говорит автор, становятся все менее очевидными, более личными и

²⁰³ Грей А. Кену Уилберу, духовному другу художника. // <http://integralportal.ru/docs/DOC-1312;jsessionid=793D2472915AA336A12632081896AE95>

²⁰⁴ Термин Т. Лири.

сложными для понимания, параллельно «включаются» красочные гипнотические визуальные эффекты, музыка (это эмбиент, – пожалуй, наиболее сложный, интеллектуальный и медитативный из электронных стилей) становится более осязаемой – звучание приобретает напряженность, фактура уплотняется. Во время передачи наиболее интенсивных переживаний голос художника умолкает, не отвлекая, позволяя зрителям погрузиться в них наиболее глубоко, потом же – начинает звучать снова, комментируя. В нескольких местах слово предоставляется жене и дочери художника, которые собственными персонами появляются в качестве эпизодических (но не второстепенных) действующих лиц спектакля. И, наконец, после блестящей экскурсии по фантастическим мирам невероятно красивых и глубоких переживаний наступает концовка, несущая в себе ощущения внутренней гармонии, счастья, радости и эмпатии.

Веб-дизайн

Технические особенности интернета как средства массовой информации позволяют наблюдать социокультурные явления, адекватное представление о которых нельзя получить другими способами. В особенности это касается таких проявлений общественной жизни, которые традиционно вытеснялись обществом и государством в криминальную сферу. Одно из них – психоделическая культура. Сегодня в пространстве одного только Рунета можно обнаружить множество сайтов, посвященных культуре употребления изменяющих сознание веществ. Однако в связи с законодательными запретами, касающимися пропаганды и вопросов распространения, приобретения и изготовления оных, владельцы интернет-ресурсов во избежание неприятностей всегда предупреждают о самых жестких санкциях, вступающих в силу при первом же появлении «нелегальной» информации. Пользователи в свою очередь тоже стараются проявлять разумную осторожность. Здесь уместно будет добавить, что характерная черта тематических ресурсов, посвященных психоделическому движению, – это практически полное отсутствие сетевых хулиганов, несогласных и провокаторов при сравнительно мягкой системе модерирования. И это в известной степени закономерно, учитывая исконную склонность адептов психоделичес-

кого движения и сопричастных ему субкультурных образований к автаркии, самодостаточности и самоорганизации.

Не вызывает сомнений, что сегодня Интернет остается наиболее общедоступным рупором психоделического движения и относительно безопасным местом его распространения, а эйсид-фрики даже в реальной жизни не признают никаких законов, кроме своих собственных. И все же риск утратить личные статус, свободу и благополучие порождает специфические, не доступные непосвященным способы коммуникации, провоцирует возникновение крайне жестких форм контркультурной самоидентификации. Психоделическая эстетика, отличающаяся необычайной красочностью, яркостью, декоративностью, всегда была перенасыщена разного рода символикой, роль которой трудно переоценить.

Материал из самых глубин человеческого сознания, на презентацию которого направлены усилия художников, с одной стороны, глубоко дискретен и не пригоден для систематического детального описания, с другой же – достаточно универсален и унифицирован, для того чтобы быть понятным каждому. Символы окончательно размыывают принцип нарратива и образуют некий альтернативный метаязык, абстрактный и нелинейный, но интуитивно понятный каждому, при этом органично и естественно вплетаясь в ткань выстраивающихся художественных образов. Это язык архетипов. Он не повествует, а указывает и намекает. Тем не менее при всей своей метафоричности он очень плотно насыщен информацией и легко распознаваем. Значение символов в коммуникационном процессе очень велико, человек не может отреагировать на символ равнодушно. А сами веб-дизайнеры утверждают: «Символ – это визуальная метафора, к которой мы пришли, чтобы использовать попеременно идею или понятие. Мы используем символы как в некотором роде визуальную стенографию, для того чтобы быстро передавать идеи или понятия. Символы служат надежным языком во всех визуальных искусствах, и каждый дизайнер должен стать коллекционером символов, которые впоследствии должны быть интегрированы в рекламу, веб-дизайн и т.д.»²⁰⁵.

Специфическое качество психоделической культуры – бытовое спонтанное творчество – стало причиной органичного включения всех этих символов в художественный текст; непрерывную

²⁰⁵ <http://virginiatechmurders.com/category/simvolika-i-vizualnaya-metafora/>

интеграцию, взаимодействие этих аспектов. В результате конечный продукт оказывается полисемантическим и перенасыщенным информацией и в то же время необыкновенно эффективным и зрелищным.

Смысловую нагрузку приобретают не только символы и персонажи, но и цвета и их сочетания, звуки, шрифты, как элементы оформления, а также фоны. Здесь в первую очередь необходимо упомянуть самоподобные квазикристаллические структуры, основанные на принципе рекурсии: фракталы, мозаики Пенроуза, оптические иллюзии (например, метаморфозы – зачастую завуалированные или даже прямые цитаты из М. Эшера; спирали и водовороты, активизирующие туннельное зрение, узнаваемую характерную особенность ДМТ-трипов), стереоизображения и другие художественные приемы, опирающиеся на феномены неевклидовой геометрии. Эти и подобные графические трюки, которые часто используются при выполнении фонов и заливки, безусловно, несут специфическую семантическую нагрузку. Также здесь можно усмотреть и намек на некоторую сопричастность научным открытиям второй половины XX века (в том числе в областях прикладной математики, биологии, химии и др.), свою попытку «объять необъятное», проскальзывающую в трудах теоретиков и произведениях художников на протяжении всей истории движения.

Помимо прямых аллюзий на произведения психоделического изобразительного искусства, в котором они активно продолжают употребляться до сих пор, это еще и декларация принципа бесконечного самовоспроизводства и самоподобия как одного из основных качеств и расширенного сознания и мировой информационной паутины. Например, пользователь, заходя на такой сайт, оказывается как бы в зеркальном коридоре: символы, используемые в дизайне сайта и подобранные пользователем для своего рабочего интерфейса, как бы «отражают» друг друга. В то же самое время сам интернет-ресурс предстает неким «ядром», смысловым центром, содержащим определенный набор символов, от которого тянутся «ветви», на своем собственном уровне воспроизводящие «ядра» (или его элементы) с разными степенями погрешности. Таким образом, в последнем случае возникает коммуникационная система, и семиотическое содержание ее представляет собой модель, строящуюся уже по принципу фрактала.

Говоря о психоделическом интерфейсе, нельзя обойти вниманием шрифты, которые, надо заметить, всегда играли важнейшую роль в психоделическом дизайне, и большое значение, придаваемое им художниками-оформителями, что заметно было уже в 1960-е, когда в контркультуре возник острый спрос на оформление андеграундной прессы, рекламы, вывесок, плакатов и афиш.

Надписи, сопровождающие оформительскую продукцию 1960-х годов, характеризует необычный формат строк с «плавающими» междусловными пробелами и междустрочными интервалами, а также необычайно самобытные и узнаваемые дизайнерские шрифты – контурные, фактурные, орнаментальные, с обилием вензелей и других декоративных элементов. При этом текст был весьма трудночитаемым, но выглядел при этом необыкновенно эффектно, ярко и эпатажно.

Современные художники-дизайнеры довольно активно обращаются к наследию плакатистов той эпохи, создавая стилизованные компьютерные шрифты, вдохновленные знаменитыми художниками-оформителями 1960-х годов: Р. Гриффином, В. Москозо, У. Уилсоном; культовыми рок-клубами Америки (например Avalon или Filmore), а также альбомами и исполнителями. Многие из них находятся в открытом доступе и свободны для скачивания. Они (или подобные им) имеют широкое применение как у простых пользователей с целью разнообразить интерфейс системы своего личного компьютера, так и у профессиональных дизайнеров при оформлении сайтов. Вот что пишет по этому поводу сайт fontcraft.com: «Надписи на этих плакатах оставили более яркий след в народном воображении, чем какой бы то ни было из других более или менее недавних стилей – в том смысле, что они являются отражением определенного общепринятого представления о том, как должны были выглядеть 1960-е или Психоделическая эпоха. Внешний вид этих надписей находился под сильным влиянием модерна конца XIX века, однако наиболее яркие художники подняли образы присущих ему свободных, как бы сказочных надписей на совершенно новый уровень. В работах таких дизайнеров, как Уэс Уилсон и Дэвид Сингер можно увидеть влияние Мухи и других модернистов, и в то же время в их работах есть что-то большее – то, что можно назвать “духом” 60-х»²⁰⁶. Эту

²⁰⁶ <http://www.fontcraft.com/scriptorium/psychedelic.html>

цитату в полной мере подтверждает дизайн крупнейших сайтов, посвященных различным аспектам психоделического движения, и та роль, которая в нем отведена оформлению надписей. В качестве примеров можно привести такие ресурсы, как <http://www.techwebsound.com/> – интернет-радио, специализирующееся на психоделическом роке 1960–1970-годов²⁰⁷; <http://www.web420.com/> – профильная социальная сеть; <http://www.marmalade-skies.co.uk/> – один из крупнейших сайтов, представляющих британскую психоделию; <http://www.thestraight.com/> – оплот их американских коллег.

Не удивительно, что те же самые опознавательные знаки маркируют и внутреннее киберпространство пользователя, то есть в первую очередь интерфейс рабочего стола. Сюда можно отнести комплекты иконок и курсоров, тематические обои и комплексные темы для рабочего стола. Пожалуй, самый популярный, известный каждому пример психоделического дизайна такого рода – это тема «America the 60`s», вошедшая в стандартный набор для Windows-95, которая в числе прочих элементов дизайна содержала звуки, стилизованные под классический американский рок, гитарные, электрогитарные и мугговские сэмплы; анимированные курсоры в виде вращающегося пацифика и цветочной гирлянды; значок «корзина», оформленный как цветочный горшок, – все это на фоне яркой радужной кляксы. Компьютерный и веб-дизайн – молодые и стремительно развивающиеся области культуры, их продукция, со временем неизбежно устаревающая, постоянно обновляется. И, тем не менее, количество подобного программного обеспечения продолжает нарастать со скоростью снежного кома, позволяя создавать все большее количество комбинаций рабочего интерфейса, отражая, а в какой-то степени и моделируя личность пользователя через семантический облик его личного виртуального пространства.

Идентичные символы помогают унифицировать, подогнать друг под друга «внешнее» пространство сайта и «внутреннее» пространство его гостей, позволяя посетителям тематических сайтов чувствовать себя на них как дома. В то же самое время у пользователей, не включенных в контркультуру, переизбыток символики – которая весьма и весьма специфична – может вызывать двоякую реакцию. Во-первых, неприятие и отторжение –

²⁰⁷ Просуществовало до 2011 года.

так маркируются и отсеиваются «чужие»; во-вторых, любопытство и желание разобраться в содержимом ресурса – это один из возможных путей притока в сообщество неофитов. В этом отношении синкретизм декоративной и художественной роли символов – с одной стороны, и конкретного месседжа, зашифрованного в них, – с другой, служит мощным аттракционным фактором.

В специфике блогов и форумов тоже есть свои нюансы. В отличие от чисто информационных ресурсов, посетители которых анонимны, пассивны и невидимы друг для друга, здесь выступают полноправными строителями информационного пространства. Помимо прямого вербального контента оно создается юзерпиками или, как их еще называют, аватарами участников сообщества. Аватары (картинки пользователей) предстают в качестве логотипов, формирующих впечатление о личности посетителя и его частной территории (домашнем компьютере). На них можно увидеть цитаты и парафразы знаменитых художников – визионеров и сюрреалистов, фантастических существ, иконы и идолов легендарной эпохи 1960-х, логотипы, коллажи и мандалы, образцы психоактивной флоры и продукты подпольной фармацевтической промышленности – интернет содержит несметное количество готовых образцов, а Adobe Photoshop предоставляет неограниченный простор для индивидуального творчества. Каждый из юзерпиков, взятый по отдельности, может быть и не обладает художественной ценностью, однако собранные в одном месте подобные графические «высказывания» совершенно по-особому окрашивают атмосферу дискуссии, маркируя ее как территорию исследователей расширенного сознания.

На их примере ясно видно, что вся эта пестрая мешанина из образов, идолов, цитат и символов неоднородна и, в принципе, вполне поддается классификации. При всем широчайшем разбросе тематики их все же можно поделить на несколько самостоятельных сегментов, каждый из которых в свою очередь диктует общий стиль оформления как сайта в целом, так и отдельных его страниц. Условно можно выделить три доминирующие семантические зоны: эзотерическую – отнесем сюда религиозные, каббалистическую, астрологическую, алхимическую символику; научно-фантастическую, в которую входят математические и астрономические символы, графические изображения уже упоминавшихся выше рекурсий, пространственные и структурные модели молекул и проч.; ну и, наконец, абсурдистско-

абстрактную. В каждом случае набор символов будет отличаться – существенно, хотя и не кардинально. Все эти символы в полном объеме могут быть не знакомы рядовому юзеру (и даже, скорее всего, будут неизвестны), так как принадлежат к разным и зачастую не соприкасающимся между собой областям мировой культуры и человеческой деятельности, а многие из них входят в область тайного знания, а поэтому – полисемантичны.

Итак, символика в данном случае выступает едва ли не главным идентификационным фактором, значительно упрощает практику поиска «своих», делает процесс коммуникации более простым и комфортным, в то же время выводя его на подсознательный и бессознательный уровни. Необходимо добавить, что психоделическая культура в этом отношении может быть наиболее показательна, но, тем не менее, отнюдь не уникальна. Подобные семиотические системы выстраиваются и в других блоках тематических ресурсов. В этой связи можно вспомнить сайты и программное обеспечение, представляющие территорию фанатов того или иного фильма (чаще это блокбастеры типа «Гарри Поттера», «Властелина колец» или «Матрицы»); популярных компьютерных игр и других феноменов современной культуры. Такие ресурсы также часто связаны между собой системой перекрестных ссылок, имеют более или менее пересекающуюся аудиторию. Считаем, что тема перспективна, неисчерпаема и ждет своих исследователей.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Психоделическое искусство явилось одним из наиболее ярких культурных феноменов во второй половине XX века. Воплотивши в себя альтернативное восприятие окружающей реальности, оно оказало заметное влияние на развитие мировой культуры. Искусство, сделавшее своим объектом мир, воспринимаемый через призму психоделиков, – явление сложное и крайне противоречивое, воспринявшее влияние широкого круга стилей и течений, проявивших свою актуальность в 60–70-х годах XX века. В его образном строе и тематике европейские культурные традиции соседствуют с восточными, религиозная философия (в первую очередь буддистская и христианская) – с идеологией фрейдизма и ницшеанства, мировоззрение архаического человека свободно уживается с образами современности. Таким образом, психоделическое искусство является своего рода сплавом, в котором соединяются различные области и направления искусства – как современного, так и архаического, – лежащие в рамках разных культурных традиций, иногда противоречивые, порой, казалось бы, взаимоисключающие, но, тем не менее, образующие вместе органичное художественное целое. Следовательно, чтобы понять суть данного культурного феномена, необходимо выделить перечень культурных явлений разного масштаба, оказавших на него влияние, обозначить характерные для него круг проблем и тематику, арсенал технических средств и приемов, используемых художниками этого направления, а также поместить само явление в социокультурный контекст, в котором оно зародилось и получило развитие.

Разгар холодной войны, гонка вооружений, колоссальный рост технологий НТР, стремительно нарастающий темп жизни и перемен не могли не повлиять на менталитет общества в Западной Европе и Америке. Результатом этого явилась по-

теряя контроля, приводящая к стремлению скрыться от давящих обстоятельств, разрушить историю, выстроенную человечеством, и найти прибежище в некоем идеальном мире, мечты о котором стали одной из основополагающих черт мировоззрения 1960-х и одной из главнейших тем искусства этого периода.

Подобные желания ухода из повседневной действительности в другую, лучшую реальность, являются важной отличительной чертой миропонимания, присущего архаическим племенам, отражая их представления о божественном Рае. Это место является недостижимым идеалом для архаического типа сознания и регулярно моделируется в легендах и ритуалах. Таким образом, есть все основания предположить, что под воздействием сложной политической и социальной обстановки, роста технологий и холодной войны в 1960-е годы в общественном сознании наступила дезориентация, и все варианты искусственного Рая – будь то искусство, наркотики, политические движения, предлагающие идеальный общественный уклад или различные субкультурные образования, являются своего рода мифотворчеством, вызванным всплеском архаического типа сознания, который активизировался в обществе, находящемся не в состоянии постигнуть все большее и большее количество перемен. Не подлежит сомнению, что культура хиппи, ставшая «визитной карточкой» своего времени, является одной из наиболее распространенных и значимых субкультур 1960-х с крайне яркой мифологией, соединяющей в себе массу способов побега от окружающей действительности и сформулировавшей четкое понятие о том, каким должен быть мир и каким нужно его видеть человеку. Однако контркультура хиппи, как и множество других подобных субкультур на протяжении всей европейской истории, проявила свою крайнюю неустойчивость и недолговечность. Внутренние противоречия и давление со стороны общества заставило поколение «детей цветов» ассимилироваться во взрослом мире, а их идеалы – органично влиться в систему норм господствующей культуры.

Уже в начале 1970-х годов актуальность культуры и идеологии «прекрасного народа» постепенно начала уменьшаться, бывшие хиппи выросли, научились зарабатывать деньги и жить в ладу с законом и обществом, в свою очередь превратившись в рефлексирующее поколение старших. Некоторые, наиболее яркие элементы культуры хиппи вошли в моду, и тем самым был нивелирован весь заключавшийся в них протест; другие, ме-

нее заметные – наоборот, потеряли свою притягательность для широкого круга молодых людей. Настало время иных культур и продиктованных ими иных моральных ценностей. Идеалы мира, любви и нестяжания уступали место более приземленному и прагматичному мировоззрению. Рок-культура, окончательно влившись в шоу-бизнес, разрослась, породив внутри себя изобилие разнообразных течений. Как следствие, начали зарождаться и связанные с ними молодежные субкультуры. Причем самые яркие из них, определившие лицо последующей эпохи, возникали не как идеологические приемники хиппи, а напротив, скорее как противовес объявленной ими идеологии: таковы культуры панков, металлистов, скин-хедов, для которых характерны крайний цинизм, нетерпимость, культы зла, силы и разрушения. В середине 1970-х мечта о превращении мира в одну большую коммуну, где каждый по мере сил трудится на благо общества и не требует сверх необходимого, где все принадлежат друг другу, объединенные сознанием общины, искусством и психоделиками, не осуществилась. Время в очередной раз доказало утопичность красивого мифа об Идеальном Обществе, оставив кому-то удовлетворенность, а кому-то – разочарование.

Тем не менее роль, которую искусство хиппи с его идеями и методами сыграло в мировой культуре XX века, а также влияние, оказанное ими на современное искусство, философию и общественную мысль, трудно переоценить. Массовая популярность культур Востока и Латинской Америки, интерес к сознанию и духовному миру человека, пробудившиеся в обществе благодаря культуре хиппи, целые коллекции самых знаменитых кутюрье мира с использованием длинных волос и потертых джинсов, увлечение медитацией и холотропным дыханием, а также множество других феноменов, раскрывающих глаза рядовым европейцам, расширяющих границы их привычного мироздания, делающих его сложнее и интереснее – во всем этом существенную роль сыграла контркультура Сан-Франциско 1960-х годов. Исторически сложилось, что общественное мнение и законодательство наложило вето – как на использование психотропных средств, так и на беспристрастное описание их воздействия и культуры потребления. В наше время популярность медикаментозного воздействия на организм и интерес к психоделическим экспериментам во всем мире возросла до такой степени, что не будет большой ошибкой сказать, что теперь она может соперничать с ситуацией психоделической революции 1960-х годов.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Альбедиль М.* Зеркало традиций. СПб., 2003.
2. Английская литература. 1945–1980 гг. М., 1987.
3. *Аркадьев М.* Временные структуры новоевропейской музыки. М. 1992.
4. *Бейкер Ф.* Абсент. М., 2002.
5. *Березовчук Л.* Социально-психологические проблемы массовой музыкальной культуры. Л., 1990.
6. *Бертельс Е.* Персидский театр // История литературы и культуры Ирана. М., 1988.
7. *Бертельс Е.* Суфизм и суфийская литература // Избранные труды. Т. 3. М., 1965. С. 13–54, 109–117.
8. *Блаукопф К.* пионеры эмпиризма в музыкальной науке. СПб., 2005.
9. *Бодлер Ш.* Искусственный рай. СПб., 1992.
10. *Боноски Ф.* Две культуры. М., 1978.
11. *Боровик Г.* Пролог. М., 1984.
12. *Брук П.* Пустое пространство. М., 1976.
13. *Бутрова Т.* Американский театр: прошлое и настоящее. Очерки // На перекрестке традиции и авангарда. М., 1997.
14. *Бутрова Т.* Социальная и художественная природа «Театра протеста» США (60–70-е гг.). Автореферат. М., 1987.
15. *Ветрова Е.* Свободный стих в поэзии США 1960–1970 годов. Автореферат канд. филол. н. Киев, 1983.
16. *Воеводина Л.* Миф в контексте культуры. Автореферат канд. филол. н. М., 1995.
17. *Вулф Т.* Электропрохладительный кислотный тест. СПб., 2004.
18. *Габуда С.* Связная вода. Факты и гипотезы. Новосибирск, 1982.
19. *Гамзатова П.* Традиционная культура и рок: опыт сравнительного анализа // Примитив в искусстве. Грани и проблемы. М., 1992.
20. *Гомаюнов С., Опенков М.* Безумие как факт культуры: опыт философского исследования. Архангельск, 1991.
21. *Гроф С.* За пределами мозга. М., 2000.

22. *Гроф С.* Области человеческого бессознательного: опыты исследования с помощью ЛСД. М., 1994.
23. *Дали С.* Дневник одного гения. М., 1991.
24. *Данилин А.* LSD: галлюциногены, психоделия и феномен зависимости. М., 2003.
25. *Добкин де Риос М.* Растительные галлюциногены. М., 1997.
26. *Долгова Т., Клейберг Ю.* Молодежная субкультура и наркотики. Социокультурные и социопсихологические факторы. Тверь, 1997.
27. *Дуков Е.* Рзмышления о мифопоэтике популярной музыки. М., 1993.
28. *Дуда Е., Курленя К.* К изучению мистического и обрядового аспектов в рок-музыке // Культура, религия, церковь. Новосибирск, 1992.
29. *Дэвис Х.* Битлз. Авторизованная биография. М., 1993.
30. *Еолян И.* Традиционная музыка арабского востока. М., 1990.
31. *Забриски Rider* // Ред. М. Пушкина-Линн. М., 1993.
32. *Ислам.* Энциклопедический словарь // Ред. Г.В. Милославский, Ю.А. Петросян, М.Б. Пиотровский, С.М. Прозоров. М., 1991.
33. *Касерес А.-Д.* Ин Шочитль, ин Куикатль : Галлюциногены и музыка в мышлении индейцев Центральной Америки. Блумингтон, 1984.
34. *Кнабе Г.* Проблема контркультуры // Материалы к лекциям по общей теории культуры и культуре Античного Рима. М., 1993.
35. *Козлов А.* Рок: истоки и развитие. М., 1998.
36. *Костецкий В.* Экстаз как феномен культуры: философский анализ трансцендентного субъекта / Автореферат д. филос. н. Тюмень, 1996.
37. *Крымский А.* История Персии, ее литературы и дервишской теософии. М., 1909.
38. *Лем С.* Навигатор Пиркс. Голос неба. М., 1971.
39. *Лири Т.* История будущего. М., 2000.
40. *Лири Т., Метцнер Р., Олперт Р.* Психоделический опыт. Львов – Киев, 1998.
41. *Лири Т.* Семь языков Бога. М., 2001.
42. *Маккенна Т.* Истые галлюцинации. М., 2000.
43. *Маккенна Т.* Пища богов. М., 1995.
44. *Маньковская Н.* Эстетика постмодернизма. СПб., 2000.
45. *Маяло К.* Под знаменем бунта. Очерки по истории и психологии молодежного протеста 50–70 годов. М., 1985.
46. *Митина И.* Культурная маргинальность: концепции и процессы / автореферат канд. филос. н. Ростов-на-Дону, 1997.
47. *Михайлова Л.* Новые тенденции в английской и американской научной фантастике (1960–1980 гг.) / Автореф. канд. филол. н. М., 1981.
48. *Модернизм: анализ и критика основных направлений.* М., 1973.

49. Молодежная субкультура // Под ред. Исламшина Т., Максимова О., Салагаев А. и др. Казань, 1997.
50. Молодежь и наркотики. Доклад исследовательской группы ВОЗ. М., 1974.
51. *Никитина В., Левковская Р.* Литература Ирана / Литература Востока в Средние века. Т. 2. М., 1970.
52. *Новгородцев С.* Рок-посевы. Т. 1. Классика. Радиорассказы с картинками. М., 1995.
53. *Оборонко В.* Западные молодежные субкультуры 80-х годов. М, 1990.
54. *Овчинников Е.* Рок-музыка. История, стили. М., 1985.
55. *Омельченко Е.* Молодежные культуры и субкультуры. М., 2000.
56. *Ортега-и-Гассет Х.* Новые симптомы // Сб. Проблема человека в западной философии. М., 1988.
57. Очерки арабской музыки. М., 1977.
58. *Пашина О.* Мир живых и мир мертвых в музыкальных звуках // Голос и ритуал. Материалы конференции. Май, 1995. М., 1995.
59. *Петров Д.* Молодежные субкультуры. Саратов, 1996.
60. *Пигулевский В.* Ирония и вымысел: от романтизма к постмодернизму. Ростов-на-Дону, 2002.
61. *Полевой В.* Из истории зарубежного искусства 60–70-гг. // Советское искусствознание. М., 1988. Вып. 24. С. 30–58.
62. Популярная музыка за рубежом. Библиографический справочник / Сост. Ястребов В. Ульяновск, 1997.
63. Проблемы социологии популярной культуры / Сост. Чамокова Э. М., 1983.
64. *Проскурникова Т.* Нить Ариадны (Театр дю Солей, хроника без хронологии) // Западное искусство XX век. Между Пикассо и Бергманом. СПб., 1997.
65. *Раппопорт Л.* Витольд Лютославский. М., 1976.
66. *Роз Б.* Американская живопись XX века. Париж, 1995.
67. *Роуз С.* Православие и религии будущего. Алма-Ата, 1991.
68. *Сашин Ю.* Религия и молодежные субкультуры. Ростов-на-Дону, 1999.
69. *Совицкая Е.* Принципы стилеобразования в рок-музыке / Диссертация. М., 1998.
70. *Скорнякова М.* Реформа театрального пространства (эксперименты Луки Ронкони) // Западное искусство XX век. Между Пикассо и Бергманом. СПб., 1997.
71. *Соломзес Дж.-А., Чебурсон В., Соколовский Г.* Наркотики и общество. М., 1998 г.
72. *Стивенс Дж.* Штурмья небеса. М., 2003.
73. Стилевые метаморфозы рока, или путь к третьей музыке. Н. Новгород, 1997.

74. *Теплиц К.* Все для всех: массовая культура и современный человек. М., 1996.
75. *Торчинов Е.* Пути философии Востока и Запада: познание запредельного. СПб., 2005.
76. *Торчинов Е.* Религии мира, опыт запредельного, трансперсональные состояния и психотехника. СПб., 1997.
77. *Тоффлер О.* Футурошок. СПб., 1997.
78. *Уилбер К.* Интегральная психология. М., 2004.
79. *Уилсон Р.-А.* Квантовая психология. М., 2005.
80. *Уилсон Р.-А., Ши Р.* Иллюминатус!.
81. *Фон Франц, М.-Л.* Процесс индивидуализации // Человек и его символы. М., 1998.
82. *Фрейд З.* По ту сторону принципа наслаждения. Я и оно. М., 1991.
83. *Хайдеггер М.* Время картины мира // Новая технократическая волна на Западе. М., 1986.
84. *Хаксли О.* Двери восприятия. СПб., 1992.
85. *Хант Г.* О природе сознания. М., 2004.
86. *Харитоновна В.* Заговорно-заклинательное искусство восточных славян: проблемы традиционной интерпретации и возможности современных исследований. М., 1999.
87. *Цукер А.* И рок и симфония. М., 1993.
88. *Шиммель А.* Мир исламского мистицизма. М., 2000.
89. *Ширмахер В.* Техника и отрешенность: критика современности по Хайдеггеру // Идеологическая борьба и современная буржуазная философия / Реферативный сборник. Ч. 5; К критике современной буржуазной философии и социологии техники. М., 1984
90. *Шульгин А., Шульгина А.* Фенэтиламины, которые я знал и любил. М., 2003.
91. *Шуман Э.* Техника и будущее: философская постановка вопроса // Идеологическая борьба и современная буржуазная философия. Реферативный сборник / Ч. 5; К критике современной буржуазной философии и социологии техники. М., 1984.
92. *Щепанская Т.* Система: тексты и традиции субкультуры. М., 2004.
93. *Элиаде М.* Космос и история // Избранные работы. М., 1987.
94. *Элиаде М.* Миф о вечном возвращении. СПб., 1998.
95. *Элиаде М.* Шаманизм: архаические техники экстаза. Киев; М., 2000.
96. *Юнг К.-Г.* К вопросу о подсознании // Человек и его символы. М., 1998.
97. *Якимович А.* Магическая вселенная. М., 1995.
98. *Ясперс К.* Духовная ситуация времени // Человек и его ценности. Ч. 1. М., 1988.
99. *Alerted states of consciousness / Ed. by Ch. T. Tart. N.Y. – London – Sydney – Toronto, 1969.*

100. *Barber-Kersovan A.* Turn in, turn on, drop out: Rockmusik zwischen Drogen und Kreativität // Musik als Droge? 9 Referate gehalten auf dem Symposium der Stiftung Villa Musica in Mainz, 1990.
101. *Cavan Sh.* Hippies of the Haight. St. Luis, 1972.
102. *Classic essays on the culture of the cities / Ed. By Sennett, R.* N.Y., 1969.
103. *Cohn N.* The who generation. NY., 1976.
104. *Festivals // The encyclopedia of rock. Vol. 2.* St. Albans, 1976.
105. *Frith S.* Performing rites: evaluating popular music. Oxford – N.Y., 1998.
106. *Frith S.* The sociology of rock. London, 1978.
107. *Frith S.* Sound effects: youth, leisure and the politics of rock'n`roll. N.Y., 1981.
108. *Gammond R.* The oxford companion to popular music. Oxford – N.Y., 1991.
109. *Gracyk Th.* Rhythm and noise. Durham – London, 1996.
110. *Grushkin P.-D.* The art of rock. N.Y., 1987.
111. *Hart M., Stiven J.* Drumming at the edge of magic. N.Y., 1990.
112. *Hebdige D.* Subculture: the meaning of style. London – N.Y., 1979.
113. *Hoffman A., Davis R., Froines J. и др.* The conspiracy. N.Y., 1969.
114. *Hoffman A.* Steal this book. N.Y., 1971.
115. *Hoffman Abbie, Hoffman Anita.* To America with love. N.Y., 1976.
116. *Hoffman A.* Woodstock nation. N.Y., 1969.
117. *Hoffmann F.* The literature of rock, 1954 – 1978. London, 1981.
118. *James W.* The Varieties of religious experience. N.Y., 1902.
119. *Joyson V.* The acid trip: a complete guide to psychedelic music. London, 1984.
120. *Krippner S.* Advances in parapsychological research. N.Y. – London, 1977.
121. *Lilly J.-C.* Programming and metaprogramming in the human biocomputer. Toronto – N.Y., 1972.
122. *Macken B.* The rock music source book: a thematic guide. N.Y., 1980.
123. *McKenna D., McKenna T.* The invisible landscape. N.Y., 1975.
124. *Musgrove F.* Extasy and holiness. London – Methuen, 1974.
125. *Rogan G.* The Byrds. Timeless flight revisited. London, 1998.
126. *De Rogatis J.* Kaleydosopic eyes: psychedelic rock from 1960's to 1990's. London, 1996.
127. *Rogers R.* Musical stages. N.Y., 1975.
128. *Shapiro H.* Drugs & rock'n`roll. London – N.Y., 1988.
129. *Tart Ch.-T.* Mind at large. N.Y., 1979.
130. *Tart Ch.-T.* On being stoned: a psychological study of marijuana intoxication. Palo Alto, 1971.
131. *The new grove 20-th century american masters.* N.Y. – London, 1988.
132. *Tobler J.* Frame P. 25 years of rock. London, 1981.

133. *Ullman M., Krippner S.* Drim studies and telepathy. N.Y., 1970.
134. *Watkinson M, Anderson P.* Crazy diamond: S. Barrett and the dawn of Pink Floyd. London – N.Y. – Sydney, 1993.
135. *Watts A.* The Joyous cosmology. N.Y., 1962.
136. *Watts A.* Theology: the art of godmanship. N.Y., 1964.
137. *Wikke P.* Anatomy des Rock. Leipzig, 1989.
138. *Willamson J.* Consuming passions: the dynamic of pop culture. London – N.Y., 1986.

Научное издание

Виктория Александровна
КУЗЬМИНА

ПСИХОДЕЛИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО:
МЕЖДУ АРХАИКОЙ
И СОВРЕМЕННОСТЬЮ

Ответственная за выпуск

Н.М. Мышковская

Редактор

И.Н. Тарасенко

Оформление обложки

В.Ю. Яковлев

Технический редактор

Н.А. Кондрашова

Компьютерная верстка

Ю.В. Анисовой

Корректор

Г.А. Мещерякова

Подписано в печать 26.12.2012

Формат 60x88¹/₁₆. Печать офсетная

Усл.печ.л. 12,75. Уч.изд.л. 11,8

Гарнитура PragmaticaC

Оригинал-макет подготовлен

в Государственном институте искусствознания

125009, Москва, Козицкий пер., д. 5.