Кирилл Корчагин

Между дзэном и концептуализмом. «Коллективные действия» на рубеже 1970–1980-х годов[1]

В настоящей статье речь пойдет об одном из ключевых понятий эстетической теории основателя группы «Коллективные действия» Андрея Монастырского — о *пустоте* и о том интеллектуальном фоне, который сделал это понятие центральным в его практике на рубеже 1970–1980-х годов. В силу синтетического характера рассматриваемого искусства в первую очередь внимание будет уделено тому множеству текстов, которые сопровождали акции группы в период ее наибольшей активности, и прежде всего двум центральным сочинениям этого периода — документальной повести «Каширское шоссе» и пространной поэме «Поэтический мир», каждая из которых может по-своему пролить свет на структуру того опыта, с которым имел дело ранний московский концептуализм.

Ключевые слова:

Андрей Монастырский, «Коллективные действия», акционизм, московский концептуализм, «Поездки за город», дзен-буддизм.

Виктору Осипову, in memoriam.

1.

В 1982 году Андрей Монастырский, в то время уже воспринимавшийся как одна из центральных фигур концептуалистского движения, переживает масштабный экзистенциальный кризис, переросший в острый психоз и сделавший его на время пациентом психиатрической лечебницы. Все аспекты этого болезненного состояния были зафиксированы в дневниках за эти годы, на основании которых спустя несколько лет была написана документальная повесть «Каширское шоссе» (КШ). До недавнего времени она не издавалась отдельно, появляясь то в четвертом томе «Поездок за город» (1987) [9], то в томе «Эстетические фрагменты» (2009) [13, с. 235–378], где была помещена в одном ряду с более краткими текстами по мотивам отдельных акций «Коллективных действий» (КД). Язык этой повести, подчеркнуто фактографичный и бедный, напоминал язык отчетов об акциях, которые на протяжении многих лет составлялись разными участниками группы, а через них — язык репортажной прозы ангажированного авангарда 1920-х годов, в первую очередь очерки Сергея Третьякова и других ЛЕФовцев, которые понимали такого рода литературу в контексте авангардного «жизнестроения»[2]. Но если

1 Разделы 1 и 3 настоящей статьи написаны за счет гранта Российского научного фонда (проект № 19-18-00205, «Поэт и поэзия в постисторическую эпоху»); раздел 3 — за счет гранта Российского научного фонда (проект № 19-18-00429) в Институте языкознания РАН.

2 Ср.: «Его [т. е. Третьякова. — *К. К.*] функции постоянно менялись, в том числе и внутри отдельного текста. Их вариативность и гибкость являлись предпосылкой так называемой “оперативности” — под этим понятием писатель понимал активное вмешательство в наблюдаемые события. “Оперативная” проза не ограничивается фиксацией бытия: “литература факта” становится и процессом конкретного “жизнестроения” (в терминологии Н. Чужака), в котором активно проектируется новая реальность» [22, с. 11].

предметом внимания ЛЕФа было то, что происходит «вовне» — в большом мире (отсюда многочисленные путешествия Третьякова — в Чехию, Германию, Грузию, Китай), то предметом КШ была исключительно внутренняя психическая динамика персонажа/автора, для которой внешний мир представал лишь условной декорацией.

Фабула повести довольно проста и описана в кратком предисловии:

> *Зимой 1982 года я начал сходить с ума, тщательно записывая свои переживания в дневник. Впоследствии, обратившись к святоотеческой литературе, даосским диаграммам «внутренней алхимии», суфийскому тексту Аншари «100 стоянок», я с удивлением обнаружил, что, за исключением незначительных отклонений, обусловленных окружающей меня действительностью и особенностями моей психики, процесс изменения моего сознания двигался «по плану», соблюдалось большинство тех технологических подробностей, которые указаны в традиционной литературе* [13, с. 327].

Текст КШ во многом напоминает произведения в жанре «психоделического реализма», восходящем к «Исповеди курильщика опиума» Томаса де Квинси и позднее развитым по обе стороны от Атлантики Анри Мишо и Уильямом Берроузом[3]. Другой немаловажный слой — духовидческие путешествия Карлоса Кастанеды, уже известные Монастырскому в начале 1980-х годов[4]. В структуре описанного в повести состояния угадываются универсальные стадии духовного пути, а само безумие интерпретируется как особый режим «расширенного сознания», аналоги которому обнаруживаются в разного рода спиритуалистской литературе[5]. Более того, во многом болезненные переживания, лежащие в основе КШ, сами были вызваны погружением в эту традицию: автор много пишет о том, как его увлекала, с одной стороны, мистическая теология Псевдо-Дионисия Ареопагита, а с другой — дзен-буддизм и,

3 О близости КШ к бит-литературе см.: [4].

4 Указания на Кастанеду периодически возникают в эссе Монастырского, упоминается он и в КШ. Незадолго до описываемых в повести событий, 20 сентября 1981 года, в дневниках Монастырского встречается такая фраза: «Был в Kasmu месяц. Прошлое воскресенье делали акцию для Никиты. Мне — понравилось. Прочитал пять томов Кастанеды с большим интересом. В основном общался с Колей. Очень глупо и, вероятно, вредно записывать такую чушь, как эти все записи» [14, с. 24].

5 О «реальности расширенного сознания» и ее поисках в кругу КД см. эссе «Закрытый город» (1985) и «Цзи-цзи» (1985).

в меньшей степени, суфизм[6]. Причем в повести можно выделить своего рода сквозной терапевтический сюжет: герой Монастырского находит выход из психоза в тот момент, когда фокус его интереса смещается с православной аскетики на дальневосточный мистицизм: в дзенских категориях, прежде всего, в категории «пустоты» он обнаруживает своеобразное лечение от преследующих его образов ангелов, престолов и царств, воспринятых из трактатов Ареопагита «О божественных именах», «О мистическом богословии» и «О божественной иерархии»[7]. В этой перспективе отдельную проблему составляет то, каким образом все эти источники были связаны с художественной деятельностью Монастырского и в целом московского концептуализма.

Несмотря на внешнюю простоту и даже бедность литературной формы КШ, в повести не только совмещаются разные интеллектуальные и художественные контексты эпохи, но и сама она может быть прочитана сквозь призму разных литературных жанров. Во-первых, стоит обратить внимание на ее язык, который складывался на протяжении нескольких лет вследствие конвергенции между дневниковым письмом Монастырского и отчетами об акциях КД. Самые ранние описания пережитого опыта и попытки осмыслить его можно найти в текстах середины 1980-х — прежде всего в эссе «Инженер Вассер и инженер Лихт» (1985), которое вырастает из отчета об акции «Перевод», постепенно превращаясь в эллиптичное описание психоза, понимаемого как уникальный, хотя и болезненный мистический опыт.

В этом же эссе формулируется общая цель раннего акционизма, которая позволяет считать КШ не просто частным свидетельством жизни концептуалистского круга, но, наоборот, одной из центральных *акций* КД: «...смысл нашей деятельности мы видим в создании эстетическими средствами единичных и неповторимых переживаний обыденных явлений и состояний сознания как неожиданных и необычных» [13, с. 86].

6 Этот круг чтения в целом был, видимо, распространен среди концептуалистов: известно, что в библиотеке Пригова хранилось множество книг по мистицизму, в том числе православному, а самой «зачитанной» из книг этого ряда был русский перевод тибетской «Книги мертвых» [10, с. 403].

7 Ср.: «С этого момента вся моя “целевая” психоделика (выбраться в согласованную реальность) развертывалась уже по даосским и буддийским мыслеформам. Хотя побочно продолжалось и “вознесение” по христианским “бесплотным чинам” и их созерцание, с которыми я пытался бороться разными махакалами и вообще какими-то мной самим изобретаемыми мыслеформами — от “красных гантелей” до звезды Бетельгейзе» [13, с. 363].

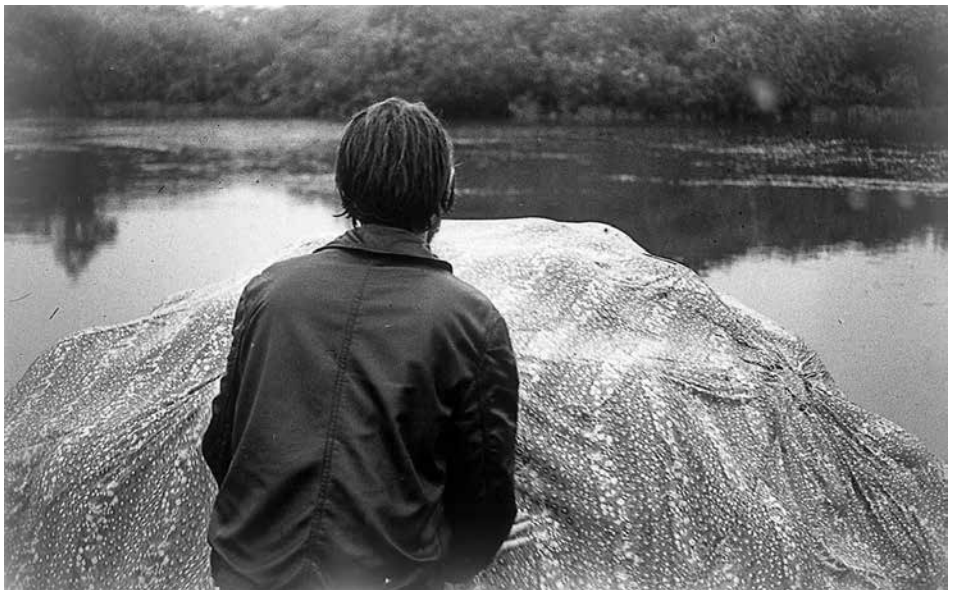
Действительно, в работах КД основную роль играла документация, которая достаточно широко распространялась в самиздате, в то время как число непосредственных зрителей акций было ограничено. КШ полностью следует этой схеме: количество «зрителей» происходящего здесь примерно такое же, как и в других акциях КД, а документация также занимает центральное место; тем более, что все описанное в повести соответствует главной цели группы — переживанию обыденных явлений как необычных. Другими словами, КШ можно понимать одновременно и как автоэтнографию психоза[8], и как мистический травелог, в финале которого герой обретает себя[9], и как документацию едва ли не самой продолжительной акции КД, тем более что в описываемый период, с сентября 1981 и до февраля 1983 года, других акций группа не устраивала — эта многоплановость принципиальна, и проходит красной нитью сквозь всю деятельность Монастырского.

Преемственность московского концептуализма в целом и КД в частности по отношению к историческому авангарду и его «жизнестроительным» практикам очевидна[10], однако, как свидетельствуют эссе Монастырского первой половины восьмидесятых, внутри группы при этом произошел существенный сдвиг акцентов в сторону интереса к разного рода мистическому опыту, то есть к проблематике русского символизма, с которой исторический авангард неустанно боролся. Отсюда же, видимо, и внимание к натурфилософии немецких романтиков, адвокатом которых в кругу КД был Сергей Ромашко, защитивший диссертацию о вкладе этого течения в становление европейского языкознания в 1983 году — то есть примерно в то же время, когда имел место опыт, описанный в КШ; притом, что сам этот опыт недвусмысленно напоминает о судьбе Фридриха Гёльдерлина — одного из идолов немецкого романтизма. Наконец, идея «поездок за город» — выездов на природу, где разворачивалось большинство акций КД, — указывает на связь с характерным для романтиков обостренным переживанием природы[11], а в первых же акциях можно заметить изобразительные мотивы, напоминающие о Каспаре Давиде Фридрихе — как в акции

8 Одной из его причин, как свидетельствуют дневники за эти годы, была влюбленностью в Анну Аронович, коллегу Монастырского по Литературному музею.

9 О мистериальном оттенке КШ см.: [5].

10 Ср. в эссе «Закрытый город»: «Авангардное искусство, особенно такие его формы, как перформанс (акция), дает возможность не только говорить о ментальном мире, но и реализовывать прямые акты ментальных перцепций...» [13, с. 96].



1. Группа *Коллективные действия*
Акция *Шар*. 1977

«Шар» (1977), где фотограф запечатлел Никиту Алексеева со спины словно персонажа «Странника над морем тумана». (Ил. 1.)

Важную роль в случае немецких романтиков сыграл интерес к индийской культуре и мысли, и это не осталось незаметным для круга КД: отдельный раздел в диссертации Ромашко был посвящен книге Фридриха Шлегеля «О языке и мудрости индийцев». В этом контексте общее движение группы в сторону восточной мистики кажется более чем естественным[12]. Это отразилось среди прочего в понятии

11 Ср. рассуждение в 7-й главе романа Новалиса: «Наше чувство <...> относится к природе, как свет к веществу. Вещество сопротивляется свету, чьими преломлениями обусловлены различные цвета; свет вспыхивает на поверхности или в глубине вещества, и, если свет равен мраку, он пронизывает вещь; если же свету дано превозмочь мрак, излучение распространяется, просвечивая другие глубины» [15, с. 66].

12 Еще в 1976 году Монастырский придумал инсталляцию «Гёте» — овеществленное размышление о романтизме и классицизме. Работа была реализована только тридцать лет спустя [13, с. 477–478]. Кроме того, в повествовательной структуре КШ можно заметить определенные сходства со «Страданиями молодого Вертера».

«пустого действия», представление о котором в общих чертах сложилось к 1979 году на материале ранних акций, было описано в предисловии к первому тому «Поездок за город» (1980) и впоследствии часто комментировалось[13]. В определениях «пустого действия» фигурируют разные объяснительные схемы, но у всех них есть общая черта — речь идет о ситуации, вызывающей поломку в механизме интерпретации: зрители акции находятся в непрерывном поиске смысла происходящего, но в какой-то момент выясняется, что они «“напряженно не понимают” или “неправильно понимают”, что происходит» [13, с. 35].

Само понятие пустого действия производно относительно той пустоты, которой уделяется столь большое внимание в буддистской интеллектуальной традиции. Однако важен и перформативный смысл этого понятия: Монастырский (а возможно, и другие участники КД) вполне в духе времени понимает мир как сверхнасыщенную семиотическую систему, переполненную различного рода знаками и связывающими их отношениями, — систему, которая при всем своем смысловом богатстве в конечном счете репрессивна[14]. Поэтому основная задача художника — вырваться за пределы знаков и отношений. Следовательно, и КШ можно рассматривать как повествование о пустом действии — о крахе семиотики, который в конечном счете оказывается освобождающим для того, кто его переживает, — в полном согласии с постулатами буддизма[15].

Определенную трудность для анализа манифестов и отчетов КД создает то, что при имитации языка гуманитарной науки (впрочем, частой уже в историческом авангарде, например, в манифестах Малевича), их прагматика, скорее, в том, чтобы передать определенный аффект или впечатление, а вовсе не предложить непротиворечивое описание происходящего. Тем не менее, рассматривая эти тексты друг за другом, можно обратить внимание, как пустое действие становится все более и более объемным понятием, постепенно отрывающимся от своего буддийского источника. В то же время уже в описаниях ранних акций КД, особенно камерных, не требовавших путешествий, видно, что одной из наиболее занимающих ситуаций для Монастырского довольно рано становится ситуация «автореференциальности», когда знак тавтологически указывает на самого себя, очевидным образом отсылая не к знаку и не к объекту, а к самой операции указания, словно бы обнажающей пустоту знаковой системы.

Показательна в этом отношении ранняя акция «Палец» (1977; ил. 2), где этот эффект достигается минимумом задействованных средств:

> *Черная, вытянутая вертикально коробка, у которой отсутствует дно, укрепляется на стене. В верхней половине передней стенки сделано круглое отверстие. На нижней половине передней стенки помещен следующий текст: «Палец, или указание на самого себя как на предмет внешний по отношению к самому себе». Желающий принять участие в акции «Палец» просовывает руку в коробку снизу и через круглое отверстие в верхней половине передней стенки коробки направляет свой указательный палец на самого себя* [13, с. 446].

Спустя восемь лет, в эссе «Эстетика и магия» (1986), Монастырский выступит с критикой театрализации и зрелищности в акциях «Ворот» и «Такси», сетуя на то, что они таким образом теряют свой исходный двусмысленный посыл «ничего не показать, но так, чтобы возникло ощущение показанности» [13, с. 143]. Вслед за этим он разделит историю группы на два этапа: этап «шуньявады» (от санскритского *šunya* — «пустота»)[16], относящийся к 1970-м годам, и этап 1980-х, когда на передний план выходят эсхатологические настроения созвучные с православной мистической аскетикой. Нетрудно заметить, что КШ описывает ровно

13 Ср.: «Именно в годы строительства этого колодца мы ездили за город на Киевогорское поле и делали там акции с выкапыванием ям <…>, и где-то в 79-м году, после акции “Место действия” — как раз ко времени окончания строительства новой ассенизационной системы и началу работ по ликвидации колодца, — я сформулировал теорию “пустого действия” как внедемонстрационного этапа протекания акции на демонстрационном поле» [13, с. 161]. Практически так же, но еще более лаконично пустое действие определяется в «Словаре терминов московской концептуальной школы» [19, с. 75]. Комментарии к этому понятию см. в кн.: [26], а также в конспективной, но важной статье: [23].

14 Недвусмысленно такой взгляд на мир выражен в гностическом эссе Монастырского «ВДНХ — столица мира» (1986), где выстраивается особая символическая география этого пространства.

15 Ср.: «Ищи основание в Пустоте, не в личностях и не в бытии. Ибо непосредственно проникающий мыслью в Пустоту уже нашел в ней свое основание и поддержку. Так говорю я тебе, Кашьяпа. Те же, кто ищет в Пустоте теорию, не понимают, что Пустота — это лекарство от всех теорий, концепций и точек зрения, оттого они и не вылечатся, ибо неизлечимы» (Кашьяпа-Париварта-Сутра; [18, с. 168]). Или, как гласит Евангелие от Матфея: «Кто сбережет жизнь, тот потеряет ее, и кто потеряет жизнь ради Меня, тот обретет ее вновь» (10, 39).

16 Шуньявадой обычно называется одно из направлений мысли в буддизме махаяны, связываемое с именем мыслителя Нагарджуны. Однако у КД это, скорее всего, обобщенное обозначение интереса к буддизму.

обратную динамику: от православной эсхатологии — к учению о пустоте. При этом в текстах первой половины 1980-х годов, где понятие пустоты может проговариваться по-разному, в центре внимания всегда остается негативность этого понятия, его способность разрушать любые символические структуры и иерархии, позволяя обнаружить за ними реальность «как таковую»[17], которая, в свою очередь, также предстает пустой по своему содержанию[18].

Таким образом, понятие пустого действия напрямую подводит к вопросу о субъекте акций КД: кто, собственно, осуществляет это *действие*? И в чем разница между зрителями и участниками акции? Каков механизм той внутренней работы, которая сопровождает акцию и почему она важна в той же мере, что и само действие? Все эти вопросы заставляют вспомнить о перформативной теории субъекта, которую в 1990-е годы разрабатывала Джудит Батлер на совсем другом материале, предполагая, что субъект формируется и проявляется, показывая и разыгрывая себя[19]. Но близкое понимание субъективности можно обнаружить и в той интеллектуальной традиции, которая вырастает из буддийской мысли и, судя по всему, в каком-то виде была известна участникам КД на рубеже 1970–1980-х годов.

2.

Восприятие субъекта как строящегося вокруг пустоты — отнюдь не случайный сюжет в XX веке[20], но особое место он занимает в той школе мысли, которая непосредственно опиралась на буддийскую традицию и истоки которой восходят к киотским мыслителям рубежа XIX–XX ве-

17 Ср. определение «шуньявады» как «деметафоризации любых знаковых констелляций <...> через метафоризацию “пустоты” в реально осуществляемом “пустом действии”» [13, с. 144]. Оставляя в стороне возможность прямого доступа к реальности (в принципе невозможного, например, по Жаку Лакану), можно сказать, что эта задача в целом была актуальна и для других ветвей концептуализма, хотя и описывалась несколько иначе. Например, ее можно сопоставить с проектом Пригова по релятивизации всех сложившихся идеологий.

18 Ср.: «В дзен-буддизме и даосизме трансцендентное всегда остается “пустым”» [13, с. 87].

19 Ср.: «...субъект остается субъектом только через повторную реализацию или артикуляцию себя как субъекта, и эта зависимость самосогласованности субъекта от повторения и может составлять несамосогласованность субъекта, его незавершенный характер» [2, с. 86].

20 Ср., например, программную работу Славоя Жижека «Щекотливый субъект: отсутствующий центр политической онтологии», где эта мысль становится центральной.

2. Андрей Монастырский
Акция *Палец*. 1977

ков — в первую очередь к двум философам, которые близко общались в свои ранние годы и значительно повлияли друг на друга: первый из них (Китаро Нисида) стал отцом новой японской философии, а второй (Дайсэцу Тэйтаро Судзуки) — проповедником японского варианта буддизма (дзена) в западном мире. Они оба были довольно хорошо известны в Советском Союзе, а круг КД, судя по всему, очень интересовался советской буддологией, которая в то время балансировала между академической дисциплиной и эзотерической сектой.

На Западе интеллектуальная мода на буддизм достигла пика несколько раньше — во второй половине 1950-х — 1960-е годы, когда пропаганда дзена, осуществлявшаяся Судзуки по крайней мере с конца 1920-х годов, и его контакты с практикующими мистиками[21] начали

21 Еще в годы учебы в Токийском университете Судзуки практиковал медитацию — этот опыт будет описан в книге «Подготовка дзен-буддистского монаха» (1934); причем

приносить разнообразные плоды: дзеном увлекались Карл Густав Юнг, Мирча Элиаде и другие представители общества «Эранос»[22], буддистами считали себя многие поэты-битники, писатель Джером Сэлинджер, художник Джексон Поллок и композитор Джон Кейдж [21, с. 207] — все они воспринимали буддизм именно в варианте Судзуки, который намеренно представлял учение в адаптированном для западного потребителя виде, не только подчеркивая сходства с психоанализом и христианским мистицизмом в духе Сведенборга, но и умело маскируя различия[23].

К началу 1970-х годов мода на буддизм на Западе в целом схлынула, став составной частью массовой культуры, но в Советском Союзе у этого процесса была несколько иная динамика: интерес к буддизму, хотя и был относительно массовым, но в то же время глубоко непубличным — это связано и с общим недоверчивым отношением властей к религии, пусть даже «экзотической» (тем более, что буддизм был традиционной религией калмыков, бурят и тувинцев), и с конкретными репрессиями в адрес буддологов особенно в связи с делом Дандарона (1972)[24]. Вторая половина 1970-х была куда более либеральной в этом отношении, и открытие буддизма тогда во многом происходило заново, причем часто по зарубежным источникам.

История влияния идей Судзуки на советских интеллектуалов практически не изучена, однако известно, что у столичных букинистов иногда всплывали его англоязычные книги [8, с. 320–321], а в самиздате по крайней мере с начала 1970-х годов ходил текст «Основы дзен-буддизма», который представлял собой перевод «Введения в дзен-буддизм» (1934), дополненный фрагментами из других работ [6, с. 6][25]; при этом

среди разнообразных направлений буддизма в Японии интереснее всего ему был буддизм школы *дзёдо-синсю* («истинная школа чистой земли»), который считается относительно близким к христианству. Еще молодым человеком он женился на Беатрис Эрскин Лэйн, которая состояла в теософском общества, куда привлекла также своего мужа. Первый сборник статей о дзен-буддизме Судзуки выпустил в 1927 году, а наиболее лаконичную форму его учение приняло в многократно переиздававшихся книгах «Введение в дзен-буддизм» (1934) и «Руководство по дзен-буддизму» (1953).

22 Юнг написал предисловие к немецкому изданию «Введения в дзен-буддизм» (1939) [24, p. 111 et passim].

23 Одна из первых книг Судзуки, изданная на японском языке в 1913 году, еще до того, как ее автор стал проповедовать дзен на Западе, была посвящена именно Сведенборгу.

24 Бидия Дандарон был не только и не столько академическим исследователем, сколько практикующим буддистом школы гелугпа. От него молодые советские буддологи получали знание о буддизме как о живой традиции. Репрессии по делу Дандарона были достаточно широкими и затронули, например, Александра Пятигорского, семинары которого по буддизму посещали и участники концептуалистского круга.

еще 1968 году, за несколько лет до дела Дондарона, Григорий Померанц пытался защитить диссертацию «Некоторые течения восточного религиозного нигилизма», где рассматривались воззрения Судзуки и Нисиды [16] в контексте так называемого битнического дзена — защита так и не состоялась, но текст автореферата ходил в самиздате.

Наконец, идеи Судзуки освещались в пионерской книге Евгении Завадской «Восток на Западе» (1970), пользовавшейся большим успехом в неофициальной среде[26]. Хотя в названии книги фигурирует обобщенный «Восток», речь в ней идет именно о том, как дзен-буддизм в версии Судзуки трансформировал послевоенную западную эстетику путем внедрения в нее понятий недвойственности и пустоты. Один из любимых примеров Завадской — Джон Кейдж, целенаправленно стирающий различия между музыкой и шумом, автором и аудиторией, вечным и преходящим; в этом контексте его «4’33» можно воспринимать как своего рода авангардный гимн буддийской пустоте. Не случайно, что именно Кейдж был первым иностранным художником, с которым КД вступили в прямой контакт: Монастырский, Алексеев и Георгий Кизевальтер отправили ему письмо с описанием звуковой инсталляции «Сто звонков» (1976), и тот ответил, что восхищен идеей советских коллег и попытается ее реализовать [13, с. 569–460][27]. Сам факт ответного письма, непосредственно включившего КД в контекст международного авангарда, произвел фурор в неофициальных кругах.

Отсюда становится понятным то исключительное значение, которое понятие пустоты играло в ранних акциях КД, воспринимаясь при этом вполне по Судзуки. В «Руководстве по дзен-буддизму» (1934) смысл этого центрального для буддизма понятия раскрывается следующим образом:

> *«Пустой» (śunya) или «пустота» (śunyata) — одно из самых важных понятий в философии махаяны и, в то же время, одно из самых трудных для понимания того читателя, который не исповедует буддизм. Пустота не значит «относительность», или «феноменальность», или «ничто», но скорее значит Абсолют или нечто, обладающее*

25 Ср. стихотворение другого неофициального поэта, Геннадия Айги, с говорящим названием «Отправляя книгу Судзуки “О дзене”» (1974).

26 Есть указания, что Монастырский читал эту книгу: [1, с. 6; 20, с. 75].

27 Копию письма см.: [26, p. 103].

трансцендентной природой… Когда буддисты говорят, что все вещи пусты, они не отстаивают тем самым нигилистический взгляд на мир… Когда сутра сообщает, что пять скандх имеют характер пустоты или что пустоты — это ни созидание ни разрушение, ни осквернение ни низапятнанность и т. п., смысл один: не существует таких определяющих Абсолют качеств, которые ограничивали бы его [36, p. 29].

Это определение полемично по отношению к современникам Судзуки — прежде всего к русскому буддологу Федору Щербатскому, трактовавшему пустоту как «относительность» (*relativity*) под влиянием теории Эйнштейна [35, pp. 69–72], и к Китаро Нисиде, для которого «пустота» (*emptiness*) и «ничто» (*nothingness*) обладали смежным смыслом [28, pp. 61–64]. Несмотря на то что сам Судзуки разграничивает понятия пустоты и феноменальности, пустота в его интерпретации оказывается практически синонимом хайдеггерианского бытия — того, что содержится в каждой вещи, но к чему невозможно получить прямой доступ[28]. Исследователи действительно отмечали многочисленные сходства между дзеном по Судзуки и феноменологической мыслью [30], и хотя он сам стремился удержать эти две системы на расстоянии друг от друга, поэты и художники, для которых и буддизм, и феноменология составляли предмет постоянных размышлений, смело смешивали их друг с другом.

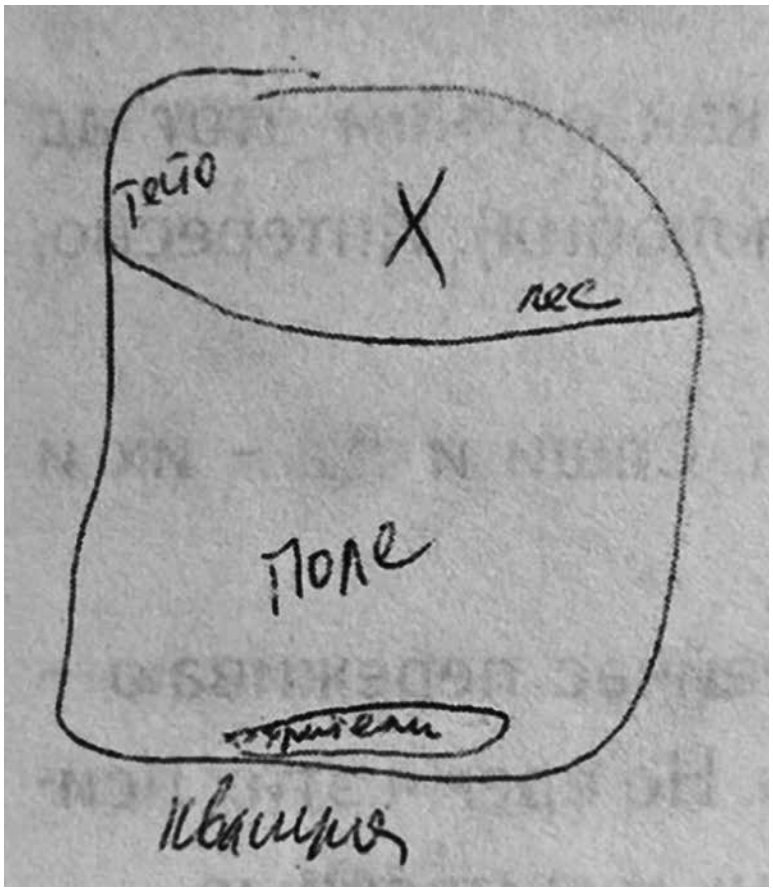
В свою очередь Нисида, который под влиянием Судзуки был в молодости увлечен практикой дзенской медитации, видел свою задачу в том, чтобы примирить «интуитивистскую» и «нерефлексивную» восточную мысль с «логичной» и «рефлексивной» западной [28, p. 30]. И хотя этот проект удался ему не вполне, а его сочинения обрели славу чрезмерно эзотеричных и туманных, отдельные черты его философского предприятия оказались востребованными как на Востоке, так и на Западе. Уже в первой крупной работе «Исследование блага» (1905), следуя за американским интуитивистом Уильямом Джеймсом, Нисида

28 Ср. схожее понимание бытия у Мартина Хайдеггера, вызывавшее неизбежный вопрос о знакомстве немецкого философа с дзен-буддизмом [38]. Известно, что Хайдеггер еще в первой половине 1920-х годов в Марбурге близко дружил с учеником Нисиды, Хадзиме Танабе, и приватно обучал его европейской философии [28, p. 108]. Имя Хайдеггера периодически возникает и в эссеистике Монастырского 1980-х годов, но, кажется, не играет там центральной роли.

вводит понятие чистого опыта. Такой опыт описывается как «первичный», имеющий место еще до того, как мир пережил фундаментальное разделение на объект и субъект, реальность и сознание и т. п. — это «непосредственное видение вещей такими, какие они есть» [28, p. 43]. В дальнейшем понятие чистого опыта у Нисиды раскалывается на два близких понятия — «абсолютное ничто» и «локус»: первое создает условия, при которых субъект может осознать себя, вынеся за скобки привычный мир и отношения в нем [28, p. 63], а второе описывает то пространство, где субъект обнаруживает себя в процессе такого абстрагирования [28, p. 73]. В этих представлениях заметно слияние учения о бытии и дзенского понятия пустоты; похожим образом спустя годы будет описываться пустота у Монастырского — как то, что позволяет получить непосредственный доступ к реальности за пределами ее знаковой структуры.

Возможно, такое совпадение не случайно: идеи Нисиды и некоторых других философов киотской школы не раз излагались в советской философской периодике — например, о них обстоятельно рассказывается в очерке Ю. Б. Козловского «Распространение экзистенциализма в Японии», включенном в объемную монографию «Современный экзистенциализм» (1966), затем — в «Очерках философии и социологии современной Японии» Б. В. Поспелова (1974), а в 1969 году на русском вышла объемная «Философия истории» ученика Нисиды марксистского философа Янагиды Кэндзюро, который порвал с учителем, но продолжал полемизировать с ним. Но даже если Монастырский не сталкивался с этими текстами напрямую или не придавал им большого значения, многие положения Нисиды перекликались с учением Судзуки о дзене и через них могли быть восприняты кругом КД[29]. Здесь, однако, интерес представляет не столько перекличка разных способов мыслить, сколько то, что именно на основе идей Нисиды один из его последователей, Бин Кимура, построит теорию перформанса, где главную роль будет играть нисидовское учение о субъекте — эта теория не только окажется очень близкой к тому, как Монастырский описывает практику акционизма, но и позволяет во многом ответить на вопрос о субъекте акций КД.

29 Ср. видео Монастырского 2011 года «Книги, от которых я бы избавился в последнюю очередь»: примерно половина этих книг — разные сочинения о буддизме, хотя обсуждаемых авторов киотской школы среди них нет [26, p. 16].



3. Андрей Монастырский
Схема идеальной акции КД. 1982

Кимура в строгом смысле никогда не претендовал на то, чтобы считаться философом: по основной специализации он был психоаналитиком и основной областью его интересов была терапия шизофрении и психотических состояний. В подходе к этим проблемам он совмещал традиционные дзенские практики с новейшей на тот момент европейской психоаналитической и феноменологической теорией; в этом смысле с психоанализом он стремился проделать ту же процедуру,

что Нисида с европейской спекулятивной философией, приблизив его к буддийской традиции. В работах Бина, немногие из которых переведены на европейские языки, основное внимание уделялось именно вопросу о субъекте, в ответе на который он видел ключ к терапии шизофрении (здесь уместно напомнить о терапевтическом действии дзена в КШ). Его мысль складывалась из двух источников — учения Нисиды о ничто и локусе как основе любой субъективности и теории субъекта, разработанной немецким психоаналитиком Виктором фон Вейцзеккером, который определял субъекта как «сущее, действующее посредством самого себя в отношении к самому себе» [29, p. 27].

В качестве прототипической сцены формации субъекта Кимура предлагает рассматривать ситуацию публичного исполнения музыкального произведения несколькими музыкантами, то есть, иначе говоря, перформанс. Главное, что происходит при этом, — возникновение особого пространства между разными индивидуальными «я» (на японском такое *между* обозначается не предлогом, как в русском, а существительным — *aida*): именно это лиминальное пространство обеспечивает связь между «я» и средой, с одной стороны, и между «я» и особого рода дорефлексивной основой сознания, в которой угадывается «локус» Нисиды, с другой [29, pp. 38–46]. Во время исполнения произведения это «между», во-первых, позволяет субъекту найти свое место среди других индивидов, а во-вторых, играет роль абсолютного другого — точки отчета для каждой новой субъективности.

Исполнители, в свою очередь, воспринимают такое «между» как внутренний ландшафт своей субъективности, которая всегда неполна и требует постоянной перестройки посредством совместного действия вместе с другими людьми: это то, что существует между звуками и позволяет музыкальному представлению, развертывающемуся во времени, обретать пространственную цельность [29, p. 41], ведь во время исполнения каждый музыкант слышит музыку так, будто он исполняет ее всю *целиком*. Это становится возможным благодаря особого рода интуиции, которую Нисида называл «деятельной»: она обеспечивает связь между конкретным «я» и окружающим его миром, позволяет им взаимно влиять друг на друга и формировать друг друга [29, p. 48; 28, pp. 53–56]. Также и в акциях КД нет четкой границы между зрителем и исполнителем, а произведение рождается из разделяемого всеми участниками пространства «между», позволяющего получить доступ к дорефлексивному плану реальности.

В дневнике Монастырского от 15 августа 1982 года обнаруживается схема идеальной акции КД (ил. 3) со следующим комментарием:

> *А. М. мечтал об акции, где бы этот «Х» так бы и остался Х-ом, а событие ожидания состоялось в полноте, — а потом выпивать, развлекаться и т. д. как обычно раньше, мечтал А. М. А вот <...>, — говорит Господь, Х — это царствие небесное, которое возрастает само по себе как тесто в квашне* [14, с. 158].

Действительно, многие акции «Поездок за город» внешне следуют этой схеме: они происходят на поле, нередко окруженном отдаленными лесами, которое зрители воспринимают как специально подготовленную сцену. Эта перспектива подогревает ожидания, заставляет напряженно осматриваться, чтобы не пропустить то событие, которое, собственно, и окажется акцией. Такое событие, в свою очередь, развивается в логике пустого действия, превращая ожидание начала акции в самоценное переживание, в рамках которого каждый из зрителей открывает для себя собственную субъективность.

Примерно та же схема срабатывает в кульминационном эпизоде КШ — в так называемой «Реутовской луже», фактически обрывающем повесть: захваченный собственными фантазиями герой отправляется на ночной электричке в город Электроугли, где живет та его сослуживица, с которой он чувствует особую мистически-любовную связь, но по непонятным причинам сходит на середине пути в подмосковном Реутове. Он идет куда-то по грунтовой дороге среди строек и пустырей, пока не натыкается на огромную лужу и заходит в нее, переживая во время этого стояния опыт особого рода «небытийности» [13, с. 360] — абсолютной пустоты или чистого опыта, по Нисиде, когда мир с привычными для него отношениями кажется еще не возникшим. Все это, конечно, сцена пустого действия, где лужа — аналог поля из других акций «Поездок за город», роль леса играет сгустившаяся вокруг темнота, а зрители акции появляются задним числом — посредством текста КШ.

Отсюда же становится понятен и пристальный интерес к ангелам и небесным чинам, который играет центральную роль в «психотическом» слое КШ, — интерес, также вызванный размышлением о зрителе акций КД. В курсе лекций о том, как складывалось современное представление о субъекте и субъективности в западной мысли, французский философ Ален де Либера обращается к мистической теологии

Ареопагита и к его учению о небесной иерархии, которое находит такое яркое выражение в КШ: небесная иерархия, как описано в VII главе соответствующего трактата, состоит из трех триад, каждая из которых — из трех типов сущностей, занимающих собственный «чин» в согласии с близостью к Богу — от серафимов и херувимов первой триады до ангелов и архангелов третьей. Монастырский, несмотря на то что постоянно обращается к разным уровням этой схемы в КШ, вступает в контакт почти только с низшими представителям иерархии — ангелами; по его собственному объяснению причина этого в том, что иконография ангелов лучше всего разработана, однако если обратиться к лекциям де Либера, то можно найти и другую мотивировку.

Дело в том, что небесные иерархии упорядочены по близости к трансцендентному: если серафимы и херувимы максимально близки к божественному свету, то по мере движения к низшим чинам, ангелам и архангелам, этот свет все больше затемняется. Но именно в силу того, что ангелы менее всего родственны божественному свету, они могут вступать в непосредственный контакт с человеком — в полном согласии с их греческой этимологией, отсылающей к вполне бытовой идее вестника. Как пишет философ: «Человек обладает своего рода сверхвосприимчивостью по отношению к ангелам в силу того, что сам он в каком-то смысле лишен собственного места» [25, p. 34]. Ангел, другими словами, — это идеальный проводник, тот, кто способен осуществить непосредственную коммуникацию между человеком и трансцедентным божеством. Именно поэтому герой КШ, занятый непрерывными поисками такой связи, нуждается в ангеле как в особом коммуникационном устройстве, позволяющем адресоваться к Богу напрямую.

Но в то же время именно поиски прямого контакта с божественным приводит к мучительному удвоению мира, постоянной эрозии субъективности: ангелы, хотя и обещают связь с божественным, оказываются всего лишь эфемерными галлюцинациями. Поэтому и терапевтичен дзен-буддизм: он сводит переизбыток трансцендентного к идее пустоты: если каждая вещь внутренне пуста, значит небесные иерархии могут восприниматься как один из многих языков описания реальности, не лучше и не хуже других, а психоз превращается «всего лишь» в семиотическую драму, где речь идет не о непосредственном контакте с тайной изнанкой мира, но лишь о затерянности индивидуума в бесконечно множащихся отношениях между знаками.

3.

В завершение, стоит обратиться к тому, как этот опыт преломлялся в поэтическом творчестве Монастырского, ставшем своего рода экспериментальным полигоном для тех идей, которые далее были развиты в акциях КД. В отличие от многих других концептуалистов, основатель группы начинал не как художник, а как поэт, и, хотя со временем этот аспект все больше уходил в тень, именно поэтические тексты позволяют связать друг с другом те представления о субъекте и зрителе, которые обнаруживается в КШ и в акциях «Поездок за город». Особую роль здесь будет играть большая поэма, ставшая известной под названием «Поэтический мир».

Поэма впервые возникает в деятельности КД в 1977 году — в акции «Лозунг», в ходе которой над безлюдным склоном в Подмосковье был подвешен кумачовый плакат с позаимствованным из нее текстом[30]. (Ил. 4.) Этому предшествовало почти десять лет поэтического творчества: в 1966 году Монастырский выступал на импровизированных чтениях у памятника Гоголю в Москве с еще юношескими стихами, а его более поздние сочинения больше напоминали о поэтах-сюрреалистах, переводы из которых периодически появлялись в советской печати. Это мрачноватый сновидческий мир, где смешиваются цитаты из романтической поэзии (вроде Улялюма Эдгара По) с реминисценциями на расхожие визуальные произведения (вроде «рыб на длинных ногах» — с полотен Сальвадора Дали). Отчасти такая поэзия напоминает о Геннадии Айги, другом последователе сюрреалистов, отчасти о Пауле Целане, которого в те годы Монастырский, должно быть, еще не знал[31]. Однако уже во второй половине 1970-х годов сюрреализм сменяется более авангардной сериальной техникой.

«Поэтический мир» первоначально ходил в самиздате под другим названием: новое имя появляется, видимо, вследствие более позднего

30 Тому, каким образом разные тексты вовлекались в ранние акции КД, посвящены соответствующие главы монографии Сильвии Зассе, рассматривающей эти практики в контексте теории речевых актов [32].

31 Ср.: «Я начинал свою творческую деятельность с того, что довольно длительное время писал стихи под “старших” символистов — Мережковского, Минского, Брюсова. Затем — под Северянина, Гумилева и т. п., даже до Хлебникова и Мандельштама я добрался значительно позже» [13, с. 127]. Характерно, что с Айги Монастырского роднит также интерес к пространствам полей и лесов, особенно заметно отразившийся, конечно, в акциях КД.

4. Группа *Коллективные действия*
Акция *Лозунг*. 1977

увлечения идеями Гуссерля и его концепцией жизненного мира, которое затем отразится и в новых акциях КД, и в интерпретации старых[32]. Текст делится на пять книг (то есть это еще и аналог Пятикнижия), каждая из которых — на двести строф длиною обычно в шесть строк, хотя некоторые строфы немного короче или длиннее. При этом книги неоднородны: в одних строфы строятся как синтаксически эквивалентные конструкции, своего рода формулы или мантры; в других, наоборот, — как особо не связанные друг с другом отдельные стихотворения, лишенные, впрочем, привычных примет стиха вроде размера и рифмы. Такие части чередуются: сначала формулы ввергают читателя в своего рода транс монотонным повторением одних и тех же конструкций,

32 См., например, описание инсталляции «Тень зайца, или Сто лет Брентано» (2007) [13, с. 484–486]. Также см. интерпретацию уже упоминавшейся акции «Палец» при помощи гуссерлианских понятий [13, с. 454–455].

затем более лирические части выводят его из этого состояния, и все повторяется снова[33]. При этом название поэмы, хотя и появилось позже, указывает на ключевую ее особенность: в ней происходит своего рода ревизия окружающего мира, причем мира природного — того, на фоне которого обычно разворачиваются ранние акции КД.

Сопоставление строф каждой из книг позволяет сразу уловить общие принципы ее структуры; книги, состоящие из синтаксически похожих строф, можно условно назвать «формульными», а избегающие повторений — «лирическими»:

было облачно
все было в облаках
облака были везде
облачнее не было никогда
всюду облака
все стало в облаках
[12, с. 25]
(I книга, «формульная»)

здесь что-то не так
необходима поддержка
но ее здесь нет
здесь вообще ничего нет
пустота есть пустота
в пустоте может быть что-то
[12, с. 71]
(II книга, «лирическая»)

все стало невыразимым
невыразимым, как никогда
как будто выразимо,
на самом деле невыразимо
здесь так невыразимо,
как невыразимо нигде
[12, с. 122]
(III книга, чередуются формулы разного типа)

все могло быть
безвременным
но все временно
если все временно
то здесь нет
ничего безвременного
[12, с. 153]
(III книга, чередуются формулы разного типа)

оно не является
существованием самого себя
или существованием всего
остального
или существованием всего,
вместе взятого,
оно является существованием
в самом себе
[12, с. 201]
(IV книга, «лирическая»)

в тебе нет ничего
ни от сна,
ни от действительности
в тебе нет ничего
бушующего или спокойного
в тебе нет ничего
блуждающего вместе со мной
[12, с. 228]
(V книга, «формульная»)

33 В 2001 году Монастырский дописал еще одну часть, где формульность сочетается с экспрессионистской образностью, напоминающей о его ранних стихах, но ее мы оставим за скобками как принадлежащую уже другой эпохе.

Можно указать на несколько литературных источников Монастырского. Во-первых, это «Дхаммапада», сборник стихотворных изречений Будды, вышедший в русском переводе Владимира Топорова в 1960 году. Этот текст переведен прозой, но в нем воссоздана специфическая ритмика коротких категоричных сентенций, напоминающая некоторые части «Поэтического мира»; при этом первая глава сборника состоит из так называемых парных строф, где нечто утверждается, чтобы потом быть отвергнутым[34]. Другой текст, который кажется похожим, — «Дао Дэ Дзин», полный перевод которого появляется на русском в 1950 году за авторством Ян Хиншуна. В этом древнем трактате, который нередко воспринимается как часть одной культурной традиции с дальневосточным буддизмом, дао определяется *апофатически* — посредством множества негативных атрибутов[35]: фрагмент из IV книги напоминает об этом претексте больше всего, но и в остальных частях заметно его влияние. Однако в целом поэма развивается в другом направлении: она описывает не дао и не какое-либо другое трансцендентное, но мир как таковой, который предстает сложной знаковой системой, скрывающей изначальную пустоту (как во фрагменте из II книги, говорящем это практически прямо). Обнаружением этой пустоты и занят субъект — «я», которое возникает в последней книге: оно последовательно отделяет себя от всех примет видимого мира, чтобы — в полном согласии с постулатом Нисиды — обрести субъективность путем прикосновения к абсолютному ничто.

34 Ср.: «13. Как в дом с плохой крышей просачивается дождь, так в плохо развитый ум просачивается вожделение. 14. Как в дом с хорошей крышей не просачивается дождь, так в хорошо развитый ум не просачивается вожделение» [7, с. 61].

35 Ср.: «Дао, которое может быть выражено словами, не есть постоянное дао. Имя, которое может быть названо, не есть постоянное имя. Безымянное есть начало неба и земли, обладающее именем — мать всех вещей» (пер. Ян Хиншуна). В то же время апофатические пассажи, почти идентичные строфам «Поэтического мира», можно найти в Хеваджра-тантре, одном из центральных памятников тантрического буддизма: «В реальности нет ни формы, ни наблюдателя; ни звука, ни слышащего; ни запаха, ни того, кто чувствует запах; ни вкуса, ни того, кто чувствует вкус» [33, p. 60].

Характерно, что в позднем послесловии к поэме (2006) Монастырский опишет ее предполагаемое воздействие на читателя почти теми же словами, которыми Кимура описывал субъекта музыкального представления, возникающего из специфического опространствливания времени: «Время ритмических фоновых структур порождает то или иное пространство — пространство чувств, ощущений, или пространство мыслей, рассуждений, ума» [12, с. 328]. И здесь же будет сказано, что описываемый в поэме мир — не что иное, как «как переживание или идея пустоты, шуньи» [12, с. 329]. Другими словами, глобальное апофатическое описание, которое предпринимает Монастырский, захватывает весь мир природы, и в его круговорот попадают как конкретные вещи, так и абстрактные категории, создавая впечатление, что в поэме исчисляются все объекты видимого мира, хотя в действительности ничего такого, конечно, не происходит. Все это жанрово приближает поэму к экфрасису.

Часто экфрасис понимают в узком смысле — как поэтическое описание произведения искусства — картины, статуи и т. п.: классический пример такого экфрасиса — описание щита Ахилла в «Илиаде» [34, p. 207][36]. Но в широком смысле экфрасисом можно назвать любое описание, «вербальную репрезентацию визуальной репрезентации» [27, p. 2], причем не обязательно произведения искусства. Узкое понимание экфрасиса сосредотачивается на его интермедиальной природе, то есть на способности передавать средствами одного искусства характерные черты другого [37, S. 4–7]; широкое нацелено на то, чтобы понять, какое воздействие описание той или иной вещи, рукотворной или нет, оказывает на саму структуру текста. Один из результатов подобного воздействия — «замедление» времени, широко обсуждающееся применительно к экфрасису, по крайней мере, со времен Лессинга [3, с. 45].

Согласно Лессингу: «То, что глаз охватывал сразу, поэт должен показывать нам медленно, по частям» [11, с. 452]. Другими словами, поэт вынужден задействовать особые средства воссоздания целостности, которая утрачивается в процессе постепенного описания объекта. Сериальная техника, используемая в «Поэтическом мире», как будто воспроизводит тот же эффект: природный мир показывается не во всей своей цельности,

36 Отдельный вопрос составляет, можно ли относить к такому экфрасису литературу, изображающую архитектурное произведение или пересказывающую кинофильм.

которая к тому же недоступна, а путем монотонного перечисления его отдельных аспектов, среди которых встречаются относительно типичные элементы пейзажа (облака, тростник и т. п.), но наибольшее внимание уделяется незримым и с трудом уловимым состояниям и настроениям («в тебе нет ничего летящего или падающего», «мальчишеского или сказочного» [12, с. 226–227]), которые указывают на то, что природный мир не сводится к конкретным предметам, а оказывается больше их, так что описан он может быть лишь приблизительно.

Экфасис, неважно в широком или узком смысле, всегда строится на балансе между описанием и *в*идением, обнаруживая характерный зазор между мгновенностью восприятия и постепенностью описания; при этом он способен переключать внимание читателя с описываемого объекта на саму процедуру *в*идения, а следовательно, и на видящего, на его субъективность — то есть на того, кто собирает из разрозненных черт предмета новую целостность, а вместе с ней собирает и себя. Само название поэмы, «Поэтический мир», как это часто бывает в экфрасисе, должно быть прочитано как название того произведения, которое описывается. Но что же это за мир? Пользуясь аналогией с акциями КД, можно сказать, что это мир романтически понятой природы.

Такая интерпретация поэмы напоминает о мысли американского философа Тимоти Мортона, который, разрабатывая концепцию «экологии без природы», вдохновлялся одновременно и немецким романтизмом, и дзен-буддизмом[37]. В книге «Гиперобъекты: Философия и экология после конца мира» (2012) он говорит о двух конкурирующих друг с другом представлениях: согласно первому, природа — это «статичная протяженность, ограниченная временем и пространством» [31, p. 72]; согласно второму — ассамбляж так называемых гиперобъектов, несоизмеримых с человеком сущностей, которые тем не менее воздействуют на его бытие [31, pp. 90–91]. С точки зрения Мортона, начиная с романтической эпохи[38], ощущение природы как чего-то стабильного

37 Ср.: «Все, относящееся к реальности, — это бардо, пространство “между”, как формулирует это тибетский буддизм, или же это серии из таких бардо. Карма, то есть собранные вместе тенденции и привычки, с которыми сталкиваются вещи, это пища для бардо. Бардо — это, иначе говоря, отношения между сущностями, а гиперобъекты принуждают нас переживать состояние бардо» [31, p. 54].

38 Хотя можно отнести начало этого процесса и к более раннему времени — по крайней мере, к лиссабонскому землетрясению 1755 года, которое вызвало всплеск отчаяния среди европейских интеллектуалов — от Канта до Руссо.

5–6. Группа *Коллективные действия*
Акция *Третий вариант*. 1978

постепенно утрачивается, а с ним изображающий ее художник или поэт теряет чувство целостности мира.

«Поэтический мир» лишает мир такого рода целостности буквально на глазах читателя: изображаемая здесь природа на первый взгляд стабильна, но в самой сериальной механике поэмы лежит предположение, что такая стабильность обманчива. В этом смысле апофатическое исчисление того, чем природа не является, направлено на то, чтобы «расколдовать» природу, выявить ее внутреннюю пустоту, а следовательно, и несоизмеримость с отдельным человеческим сознанием — то есть опознать в ней совокупность тех сущностей, которые Мортон называет гиперобъектами. Как следствие, поэма сосредотачивается не на объекте описания, который, как предполагается, должен лежать в основе экфрасиса, а на процессе обретения субъектом своего «я», втянутого в мир взаимодействующих друг с другом гиперобъектов. В конечном счете так же устроены и акции «Поездок за город», и КШ, где фокус внимания переносится с действия, которое как будто должно быть смыслом перформативного искусства, на тот фон, что его окружает, а вместе с тем и на субъективность того, кто вольно или невольно оказывается зрителем происходящего.

Яркий пример такой ситуации в раннем творчестве КД — акция «Третий вариант» (1978): ее непривычная для группы театральность напоминает, скорее, о пьесах Ионеско и Беккета, чем о загадочной монотонии пустого действия, но именно в силу особой наглядности эта акция кажется непосредственной рифмой к «Поэтическому миру» (ил. 5–6):

> *Приехавшие по приглашениям зрители (около 20 человек) были размещены на краю поля. Справа из леса, на расстоянии 50 метров от зрителей, появился участник в фиолетовом балахоне, прошел некоторое расстояние по полю (параллельно линии зрителей) и лег*

в яму так, что его не было видно. Через три минуты из другой ямы, вырытой на расстоянии 30 метров слева от того места, где исчез участник, появилась его фигура в том же фиолетовом балахоне, но с красным воздушным шаром вместо головы. Проткнув палкой шар, на месте которого возникло облако белой пыли, участник — теперь уже без головы — снова лег в яму, из которой он только что появился. Одновременно с его исчезновением из первой ямы (в 30 метрах справа) появился он же, но уже в обычной одежде, и, засыпав землей яму, из которой вылез, ушел в лес в том же направлении, откуда вышел в начале акции [17, с. 40].

Декорации этой акции станут довольно типичными для «Поездок за город»: безлюдное поле, отдаленная линия леса, разве что вместо обычного зимнего пейзажа — более редкий в каталоге КД летний. Но при этом действо отличается нехарактерной, почти мистериальной насыщенностью, обыгрывая ключевую для «Поэтического мира» идею о пустотности природы, которая, однако, именно в силу этого своего качества способна производить смыслы. Как говорится в одной из строф «Поэтического мира»: «...пустота есть пустота/в пустоте может быть что-то» [12, с. 71]. В контексте всего сказанного выше лопнувший фиолетовый шар, заменяющий голову одному из участников, воспринимается как наглядная иллюстрация к пустотности «я» и к тому, что субъективность рождается только в непосредственном контакте с миром, в пространстве «между», которое делят между собой различные индивидуумы.

Многие строфы «Поэтического мира» с разных сторон подбираются к пустому «я», которое строится по тем же законам, что и «я» зрителей в перформансах КД, но только в роли зрителя здесь выступает сам автор поэмы:

во мне ничего нет
это освобождение
далось мне легко
без труда
оно было во мне все время
до тех пор, пока я не потерял его
вместе с собой
[12, с. 100]

Опыт обретения «я» в пустоте, описанный здесь, предстает опытом освобождения — то есть тем, к чему и стремится традиционная буддийская мысль и связанная с ней практика. Другое дело, что для героя поэмы освобождение оказывается, в сущности, мимолетным: это состояние, которое каждый раз нужно достигать заново, и по тексту КШ складывается впечатление, что каждый новый виток движения к нему дается тяжелее, чем предыдущий (вопреки тому, что в процитированной строфе оно достигается «без труда»). А следовательно, и вся деятельность КД оказывается непрерывным поиском особого рода освобождения, для которого поэзия и искусство были лишь более или менее подходящими инструментами[39]; однако достигнуть этого состояния можно, только если предварительно ответить на вопрос о «я» — о субъекте освобождения, что раз за разом и происходит в акциях и текстах круга КД.

Библиография

1. *Атик А. Х.* Использование буддийских сюжетов в практике арт-группы «Коллективные действия». М., 2015.
2. *Батлер Д.* Психика власти: теории субъекции/Пер. с англ. З. Баблояна. СПб.: Алетейя, 2002.
3. *Геллер Л. М.* Экфрасис, или Обнажение приема. Несколько вопросов и тезис // «Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте. М.: Новое литературное обозрение, 2013. С. 44–60.
4. *Гланц Т.* Психоделический реализм. Поиск канона // Новое литературное обозрение. 2001. № 5. С. 263–279.
5. *Григорьева Н.* Мистерия в советском неофициальном искусстве 1970–1980-х годов (московский концептуализм) // Энергия кризиса. Сборник статей в честь Игоря Павловича Смирнова. М.: Новое литературное обозрение, 2019. С. 265–288.
6. *Джинджолия Б. И.* Концепция просветления в учении Д. Т. Судзуки: теория и практика вопрошания. Автореф. дис. ... канд. филос. наук. Екатеринбург, 2004

39 Ср. рассуждение об этом в эссе об акции «Обсуждение», где говорится о «чувстве освобождения, переживаемом в акте действия» [13, с. 108].

7. Дхаммапада/Пер. с пали, введение и комментарии В. Н. Топорова. М.: Издательство восточной литературы, 1960.

8. *Иоффе Д. К* вопросу о буддийских настроениях у А. Т. Драгомощенко // Текст и традиция. 2017. Вып. 5. С. 314–325.

9. Коллективные действия. Поездки за город. М.: Ad marginem, 1998.

10. *Кукулин И., Липовецкий М.* Партизанский логос: Проект Дмитрия Александровича Пригова. М.: Новое литературное обозрение, 2022.

11. *Лессинг Г. Э.* Лаокоон, или О границах живописи и поэзии // *Лессинг Г. Э.* Избранные произведения. М.: ГИХЛ, 1953. С. 385–516.

12. *Монастырский А.* Поэтический мир. М.: Новое литературное обозрение, 2007.

13. *Монастырский А.* Эстетические исследования. Тексты, акционные объекты, инсталляции. Вологда: БМК Германа Титова, 2009.

14. *Монастырский А.* Дневник. 1981–1984. Вологда: БМК Германа Титова, 2014.

15. *Новалис.* Генрих фон Офтердинген. М.: Ладомир, 2003.

16. *Померанц Г. С.* Некоторые течения восточного религиозного нигилизма. Харьков: Права людини, 2015.

17. Пустые зоны. Андрей Монастырский и «Коллективные действия». Кат. выставки / Под ред. Б. Гройса. М.–Лондон: Stella Art Foundation, Black Dog Publishing, 2011.

18. *Пятигорский А. М.* Введение в изучение буддийской философии. М.: Новое литературное обозрение, 2007.

19. Словарь терминов московской концептуальной школы. М.: Ad marginem, 1999.

20. *Соломон Э.* The Irony Tower. Советские художники во времена гласности. М.: Ад Маргинем, 2013.

21. *Фаликов Б.* Величина качества: оккультизм, религии Востока и искусство XX века. М.: Новое литературное обозрение, 2017.

22. *Хофман Т., Штретлинг С.* Сергей Третьяков: писатель как путешественник // *Третьяков С. М.* От Пекина до Праги: Путевая проза 1925–1937 годов. СПб.: Изд-во ЕУ СПб, 2020.

23. *Atik A.* Empty Action for the Anonymous Viewer // Это не московский концептуализм/Под ред. К. Ичин. Белград: Изд-во Филологического факультета Белградского университета, 2021. С. 194–200.

24. *Bramble J.* Modernism and the Occult. London: Palgrave Macmillan, 2015.

25. *De Libera A.* L'invention du sujet modern. Cours du Collège de France, 2013–2014. Paris: Vrin, 2015.

26. *Gerber M.* Empty Action. Labour and Free Time in the Art of Collective Actions. Bielefeld: transcript Verlag, 2018.

27. *Haffernan J.* The Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery. Chicago, London: University of Chicago Press, 1993.

28. *Heisig J.* Philosophers of Nothingness. An Essay on the Kyoto School. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2001.

29. *Kimura B.* L'Entre. Une approche phénoménologique de la schizophrénie/Trad. de japonais par C. Vincent. Grenoble: Éd. Jérôme Millon, 2000.

30. *Miscunas A.* Phenomenology of Zen // Japanese and Western Phenomenology / Ed. by P. Blosser et al. Dordrecht–Boston–London: Kluwer Academic Publishers, 1993. Pp. 263–274 (Contributions to Phenomenology. Vol. 12).

31. *Morton T.* Hyperobjects. Philosophy and Ecology after the End of the World. Minneapolis; London: University of Minnesota Press, 2012.

32. *Sasse S.* Texte in Aktion. Sprech- und Sprachakte im Moskauer Konzeptualismus. München: W. Fink Verlag, 2003.

33. *Snellgrove D.* The Hevajra Tantra: A Critical Study. Part I. Introduction and Translation. London: Oxford University Press, 1959.

34. *Spitzer L.* The "Ode on a Grecian Urn", or Content vs. Metagrammar // Comparative Literature. 1955. Vol. 7. No. 3. Pp. 203–225.

35. *Stcherbatsky Th.* The Conception of Buddhist Nirvana. Leningrad: the USSR Academy of Sciences, 1927.

36. *Suzuki D. T.* Manual of Zen Buddhism. New York: Grove Press, 1960.

37. *Wandorf H.* Ekphrasis: Kunstbeschreibungen und virtuelle Räume in der Literatur des Mittelalters. Berlin: Walter de Gruyter, 2003.

38. *Watts M.* The Philosophy of Heidegger. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.