

## **А.Монастырский**

### **Инженер Вассер и инженер Лихт (психопатология “пустого действия”)**

В предисловии к первому тому “Поездок за город” я писал о том, что концептуальная и экзистенциальная событийность наших акций осуществляется по преимуществу внутри сознания, на границах осознаваемого и возможного быть описанным доступными нам языками описаний. К области культуры и, в частности, к перформансу наша деятельность имеет отношение именно через эти постоянно меняющиеся языки описания. Наиболее интересными представляются “рассказы участников”. Эти рассказы передают в основном состояния алертной, выжидательной опустошенности с разной степенью ее длительности и глубины и с возникающим на ее фоне обостренным восприятием среды и обыденного, “нехудожественного” поведения в ней участников - появление, удаление, исчезновение, отсутствие и т.п.

Этот текст представляет собой тоже своего рода “рассказ участника”, скорее даже зрителя, в положении которого я попал совершенно непредвиденно и в неожиданном месте. Я решил написать его потому, что то, что я здесь описываю, оказалось для меня “художественным” центром акции “Перевод”. Причем переживание этого центра было не привычным переживанием приятной опустошенности с сопутствующим ей обостренным восприятием среды, а напротив, чувство этой опустошенности было крайне отвратительным, тягостным и неожиданно перешедшим в обостренное восприятие более сложного изображения по сравнению с теми изображениями (появление, удаление, пустое поле, время и т.д.), которыми обычно наполняются наши акции. К тому же это изображение возникло как бы само собой и на этапе подготовки акции как формально-пластическое наполнение заранее продуманной схемы замысла (прежде такие наполнения, если и возникали, то только во время акции или после нее).

Кроме того, при всей сомнительности происшедшего со мной, мне кажется уместным поместить этот текст в документацию “Перевода” из дидактических соображений, напомнив читателям (да и самим членам группы “КД”), что смысл нашей деятельности не в последнюю очередь мы видим в создании эстетическими средствами единичных и неповторимых переживаний обыденных явлений и состояний сознания как неожиданных и необычных.

Вполне возможно (кроме чисто психопатологического объяснения этой истории), что характер “повторного” речевого пространства “Перевода” со снятым смыслом и акцентированным интонированием “повторного” языка описания, его эмоциональная ностальгическая направленность назад, внутрь и вглубь (а не вдаль, “вперед” как в загородных акциях) способствовали возникновению этого “художественного” эффекта на границах одновременно и эстетического, и непосредственного, и психопатологического.

Из текста “Перевода” ясно, что мизансценная сторона акции задумывалась как Шри-янтра, развернутая во времени и событии (а не как изображение на плоскости в традиционном понимании и выражении янтры). Во время самого акта “Перевода” эта янтра просто демонстрировалась как иконы

на выставке или в книге. Зрители могли рассматривать ее структуру, пластику, стилистические особенности (например, в традиции буддийской десятимерной иерархии состояний сознания можно прочесть структуру “Перевода” как репрезентацию шестого “Мира слушающих голоса” и т.п.), но они никак не могли в нее “войти”, хотя известно, что янтра - помимо своей культурной функции изображения неких идеальных ментальных пространств - является системой координат для созерцания и медитации, техническим приспособлением, своего рода ключом, открывающим зоны сознания, переживаемые оператором-наблюдателем как трансцендентные обыденному сознанию, работающему в режиме восприятия согласованной реальности. Здесь еще раз хочется повторить, что и все наши прежние акции строились с учетом этих двух планов, более того, именно духовный прагматизм акции как технического приспособления, обеспечивающего возникновение измененных состояний сознания часто инспирировал ее реализацию. Но в прежних акциях эти пространства-состояния предварительно не описывались, не наполнялись положительными ментальными схемами. Их технические структуры предназначались для снятия культурных установок, для своего рода “расчистки” сознания в дзен-буддийской традиции “удара палкой по голове” и даосской традиции “исправления имен”. Переживание ожидания как совершившегося и положительного состояния казалось достаточным - и духовно, и эстетически.

В “Перевode” речь шла о тантристской Шри-янтре, о конкретной ментально-духовной пластике трансцендентного. В дзен-буддизме и даосизме трансцендентное всегда остается “пустым”: пустой круг в дзенской секвенции “с быком”, “небесное дао пусто” в Дао де дзине и т.п. Пустота, молчание обычно манифестируются как высшие состояния сознания. В этом смысле наше обращение к Шри-янтре можно рассматривать как “ход назад”, вниз, но ход естественный, вытекающий из природы построенного нами речевого пространства, тоже направленного “назад”. Однако, весь фокус “Перевода” состоял в том, что наполнение этого “пустого” круга (“пустого действия”), его опредмечивание и “загрязнение” (правда, красивое), произошло на периферии демонстрационного поля, за день до акции. Сама акция, на мой взгляд, прошла на прежней “высоте” разреженности, она была также пуста по своему содержанию, как и все предыдущие. Это “содержание” вылезло как бы сбоку и только для меня. Как это случилось я и хочу рассказать.

\* \* \*

Итак, мне нужно было купить три китайских фонаря для визуального ряда “Перевода”, чтобы засунуть их в квадратный черный ящик. В поисках фонарей я обошел несколько магазинов “Свет”. Некоторые из них были на ремонте, в других не было нужных мне фонарей. Когда я выходил из “Детского мира” (фонарей там тоже не оказалось), раздражение и внутренняя ругань, страшный мат, которым я про себя крыл все вокруг, достигли такой степени, что я впал в состояние какой-то психопатической кататонии. Мне вдруг стало наплевать и на фонари, и на усталость, и на раздражение. Все вокруг и внутри меня лишилось смысла, исчезла и эмоциональная причастность к тому, что делаю и хочу я сам, и к тому, что делается на улицах и в магазинах вокруг меня. Осталось только одно механическое передвижение по Москве от магазина к магазину и последний пункт, цель этого передвижения - “ГУМ”.

По мере того, как я продвигался по улице 25 октября к “ГУМ”у, я чувствовал, что сознание мое все более застывает, застревает в “здесь и теперь” в тягостном бесстрастии и отстранении от реальности. Для меня стали совершенно пусты те смыслы, желания, интересы и формы, которые объединяют мир вокруг меня в единое целое. Все эти рациональные и эмоциональные нити, связывающие жизнь вокруг нас в один клубок, в одну реальность, напрягались, вибрировали, заставляли двигаться, хотеть и стремиться к чему-то людей, машины, падающий снег, лежащие сугробы, но совершенно не касались меня, ни одна из этих нитей не была связана ни с моим умом, ни с сердцем. Оказавшись по ту сторону принадлежности к миру, я чувствовал себя как движущийся футляр пустоты, как мертвое физическое тело, в своем движении подчиняющееся только механическим и поведенческим законам, без их эмоционального или любого другого переживания.

И вот в состоянии такого “футляра” я вхожу в ГУМ и двигаюсь по третьей линии к секции, где продаются фонари. Народу довольно много, но не так, чтобы огромное пространство универмага было заполнено целиком, без давки. Я подхожу к прилавку и вижу, что китайских фонарей нет. Однако, есть черно-белый большой фонарь “Фотон” за 2 руб. 20 коп. Я прошу продавщицу показать мне этот фонарь. У меня нет денег, чтобы купить три таких фонаря. Я верчу фонарь в руке, не зная, что делать - покупать или нет. В голове все сильнее и ужаснее внутренняя ругань, все сильнее степень “застревания” и отстраненности, которая дает буквально соматический эффект ощущения “раздувающейся” головы: внутренняя непринадлежность к обыденному миру, пустота, вакуум как бы давят изнутри на стенки моего головного футляра, на череп и на глаза. Возможно, у глубоководных рыб бывает такое состояние “раздувания”, когда они выплывают из своих глубин в опасные для их жизни водные пространства с более слабым давлением. Наконец, степень всей этой психической гадости сгущается до того, что происходит как бы скачок и включается другой план восприятия реальности. Она приобретает характер сновидения или кинофильма - совершенно совпадающего с тем, что происходит на самом деле, но все же- сновидения, кинофильма со мной в главной роли. Изменение окружающего меня пространства в “кинематографическое” я чувствую потому, что дойдя до полного опустошения своего “я” как свободной личности, я становлюсь совершенно пустой, бессознательной единицей вроде муравья в муравейнике - в данном случае в муравейнике огромного ГУМа. И так же, как муравьи, вероятно, в своей деятельности подчиняются каким-то безусловным рефлексам, как-то энергетически, через биоимпульсы всей колонии в целом связаны друг с другом, также и моя полностью опустошенная голова связывается с коллективным сознательным окружающих меня людей. Я ощущаю чудовищную внутреннюю, умственную несвободу, похожую на ту, которую мы испытываем во время сновидения и на то несвободное пространство кинематографа, где по сценарию, по плану двигаются актеры, герои фильмов. В таких психоделических состояниях (мне они хорошо знакомы) этот реликтовый план восприятия мгновенно насыщается культурными архетипами и мыслеформами: все предметы и связи между ними приобретают символический, ментальный смысл, и он перекрывает - по своей экзистенции значения - причем совершенно неподконтрольно - бытовое отношение к вещам. Попросту говоря начинается бредовое восприятие окружающего. Но поскольку мое сумасшествие контролируемое, я знаю, что это бред, то нахожусь как бы не внутри него, а смотрю- через своего “оператора-

наблюдателя” - снаружи, смотрю на то, как мой мозг непроизвольно “считывает” все эти ментальные иконографические схемы бурлящих, копошащихся и сияющих вокруг меня “умных сил” и символов. Их “семантическая” энергетика как бы просвечивает сквозь мир обыденных форм.

И вот в этом пространстве, в плоскости как бы “третьего глаза” и разворачивается самый интересный для меня эпизод “Перевода”, но не как галлюцинация, а на совершенно обыденной канве происходящего. И вот из-за того, что мое бредовое (или созерцательное - как кому угодно) пространство смыкается с обычным пространством рядом достаточно необычных совпадений на очень коротком промежутке действия (как это будет видно дальше), я и вынужден предполагать сферу коллективного сознательного как реально существующую психическую зону, взаимодействующую с пространством культуры и свободы, с пространством согласованной реальности, в котором мы все живем. То есть в эстетике действия я рассматриваю сферу коллективного сознательного как еще одну довольно существенную зону демонстрационного поля.

Итак, я стою у прилавка и держу в руках фонарь “Фотон”. Бредовая часть моего сознания твердит, что это не только фонарь, это источник света, вернее - “Света от Света” и так далее, тому подобное. И хоть мне уже давно остоебли все эти “Светы” (гностическая брань!), ангелы, архангелы и “власти”, и я крою их про себя еще более чудовищным ебом, чем министерство торговли, я, вспоминая, что все же как ни как мы строим в “Перевode” иконографическое пространство, а три фонаря, торчащие сзади нас из черного ящика должны символизировать что-то вроде “Тримурти”, я перестаю сопротивляться разворачиванию “кинофильма” и говорю про себя: “Хуй с ним, куплю этот фонарь!”. За спиной сразу же раздается: “Правильно!” - какой-то мужик сзади меня пробивается к прилавку с этим словом. Спроси я, почему он пробормотал это свое “правильно”, ни к кому не обращаясь, он сочтет меня за сумасшедшего. В духовной же топографии моего “кинофильма” (или бредовой - не важно) его реплика просто ни что иное как “хамское” проявление “умной силы” (так называемых “властей”). Причем это не слуховая галлюцинация, я довольно хорошо исследовал этот эффект “сцепления” интенсивного внутреннего говорения с внешними артикуляционными проявлениями - он обычно реализуется в двух видах: вычленения подходящей реплики из постороннего разговора и “проборматывания” вслух, как бы случайного, “подходящей” к твоему “говорению” части своего мысленного потока человеком, который в момент такого “говорения” оказывается рядом с тобой. Скорее всего, это именно означенное и озвученное через объединяющую всех нас мыслеформу “Логоса” проявление коллективного сознательного.

Итак, мысленно послав этого мужика на хуй, я покупаю фонарь и отхожу от прилавка.

И вот неожиданно, действительно, как во сне или кинофильме, двигаясь по третьей линии ГУМа, я вижу идущую мне навстречу молодую женщину в черной шубе, по виду иностранку, вижу, что в левой руке она держит такой же фонарь “Фотон”, который лежит и у меня в сумке, завернутый в бумагу. Но у нее он не завернут, она держит его в опущенной руке открытым, стеклом на меня. Я вижу отблеск, вспышку отраженного света на стекле фонаря. Фонарь в те несколько секунд, пока женщина проходит мимо меня, все время держится как бы в фокусе, центре кадра, и я не могу, не успеваю рассмотреть подробно ее

улыбающееся лицо и довольно высокую, стройную фигуру в распахнутой черной шубе.

Она шла, выделяясь, вернее, мое сознание выделяло ее на фоне других людей, скорее даже на аудиальном фоне иностранного говора - вероятно, она была иностранным туристом - сзади нее шла целая группа иностранцев. Мое сознание, причем и трезвая его часть, с полным эмоциональным и ментальным согласием (без посылания на хуй и прочей ругани) и эстетическим восхищением переживало этот эпизод, эту встречу как в высшей степени художественный, прекрасный эпизод кинофильма "ГУМ", кульминацией которого, оказывается, был "вход" в Шри-янтру: ведь мимо меня во всем своем трансцендентном великолепии прошла блистающая, воплощенная в роскошную форму сила Инь с акцентированным атрибутом - черной шубой, и, главное, конечно, с фонарем в руке, который связывал ее и меня в один сюжетный узел, в два наложенных друг на друга треугольника этой янтры. Интересно, что оператор и режиссер, в сущности, моего же фильма, моего сюжета "Перевода" так умело "подали" этот центральный эпизод, так направили мое зрение и слух, что я не успел разобрать видовых и звуковых подробностей, например, что это был за иностранный язык - просто шум иностранного говора, как фон. В центре эпизода "инженер Вассер и инженер Лихт" поместили и выделили только встречное движение женщины, ее черную шубу и фонарь "Фотон" в руке. Именно это выделение, усиление акцента только на ней и этих двух атрибутах порождало переживание ее как образа, силы, двигающейся в трансцендентном воздухе необыкновенной ясности, кристальности. То, что эта трансцендентность была необыкновенно комфортной и воспринималась мной почти на грани обыденности без чрезмерной мистичности, странности, образ женщины не был визуально искажен, галлюцинирован и смысл встречи раскрывался практически только на семантике предметов - шубе и фонаре, а силовой, энергетический оттенок "явления" носил характер ясной, а главное, культурной силы, все эти особенности (в отличие от страшных и бурных миров христианских мыслеформ, хорошо знакомых мне по прежним психоделическим переживаниям и встречам) позволили мне пережить этот эпизод как прежде всего художественный, эстетически "сделанный" с великолепным мастерством. Причем эта встреча, это впечатление оказались для меня и мощным психотерапевтическим воздействием - они мгновенно вернули мне связь с миром, эмоционально положительное его восприятие.

И как бы на прощание, на память об этой встрече "инженер Вассер" подарил мне еще один взгляд, еще один ракурс - вид на синий фонтан, который открылся мне в проеме, в проходе на вторую линию ГУМа. Двигаясь к выходу из ГУМа, полный эстетического восхищения, как если бы я только что посмотрел какой-нибудь шедевр Бергмана или Херцога, совершенно успокоенный и оживленный теплом и ясностью этой удивительной встречи с трансцендентной, прекрасной и живой духовностью, только что блеснувшей мне стеклом фонаря "Фотон", я довольно неожиданно для себя, как если бы мне мягко и безмолвно предложили это сделать, повернул голову налево и увидел в проеме синий фонтан со сверкающими струями воды. И сама архитектура фонтана (на самом деле, если к нему приглядеться, наверняка что-нибудь ужасное, обшарпанное), и сверкающие водяные струи предстали передо мной в том же ясном силовом и трансцендентном напряжении как прекрасное, великолепное зрелище: блеск воды, как и женщина с фонарем, был полон той же силой Инь, силой освежающей, облегчающей, утешающей и в конечном

счете растворяющей все в себе. Это дивное восприятие фонтана как трансцендентной реальности было вторым и последним эпизодом кинофильма “ГУМ”. Именно в этом кинофильме (и увы, только для меня) произошло вполне реальное - в чувстве и видении - осуществление Шри-янтры, “вход” в нее, янтры, о которой говорится в “Переводe”. Моя покупка фонаря и ответный сигнал таким же фонарем через женщину в черной шубе как бы соединили ИНЬ и ЯН, СВЕТ и ВОДУ, соединили и сами соединились внутри меня, в чувстве возникшего во мне эмоционального и смыслового покоя и законченности. Ведь самым главным для меня, помимо формальных совпадений, в переживании этих двух эпизодов - “женщина” и “фонтан” - было чувство комфортной вечности, чувство, что эти эпизоды развернулись в трансцендентном пространстве, при вечном свете, на вершине достижимого воображению и восприятию, где они всегда и находятся, лишь ситуативно и формально меняя свои обличья и конstellации в потоке реальности и фантазии, дао и жизни, в потоке происходящего вокруг и внутри нас.

Интересно, что “инженер Вассер” и “инженер Лихт”, устроив мне эти великолепные переживания в ГУМе и “изъяв” из продажи китайские фонари (если бы я их купил, то обязательно засунул в черный ящик - три одинаковых фонаря, символизирующих скорее Тримурти, чем Инь и Ян), “сконструировали” и соединение трех разных фонарей в этом ящике - мне просто ничего не оставалось делать, как только использовать имеющиеся у меня разные фонари, сочетание которых совершенно произвольно, но очевидно символизировало именно сочетание Инь и Ян: из коробки торчало наружу только два фонаря, причем один большой, белый (тот самый “Фотон”), а другой совершенно черный. Третий фонарь, который оказался у меня, был прямоугольный, с очень большим рефлектором, он не пролезал в дырку ящика - мне пришлось просто прислонить его к отверстию коробки изнутри. Его свет создавал скорее внутреннюю (внутри коробки) световую среду, освещенность, как в доме, а наружу торчали только два фонаря - белый и черный. Последний раз в тот день, поздно вечером “инженер Вассер” появился еще раз, уже скорее в комическом свете. В тот день в нашем доме отключили воду, произошла авария, где-то под землей пробило водопроводную трубу. Часов в 11 вечера я услышал за окном крики, шум, мат - приехала водопроводная аварийная команда. Они галдели и ходили толпой по той части улицы Кондратюка, которая как раз видна с моего балкона. У них было несколько фонарей, и они освещали ими канаву, прорытую на улице, ища место повреждения трубы. Мне стало любопытно послушать, о чем они разговаривают. Первое, что я услышал, открыв балконную дверь и выйдя на балкон, была громкая фраза, почти крик: мужик в желтой спецодежде кричал мужчине в пальто: “Что где рыть, где рыть, ты ведь, блядь, у нас инженер, ты и ищи!!!”

Я закрыл балкон, взял в руки фонарь “Фотон”, развернул его и вынул из него три батарейки. Батарейки назывались “Юпитер М”. На них было написано “Гарантийный срок хранения до начала эксплуатации не более 9 месяцев” - что ж, срок вполне “эмбриональный”, к тому же цифра “9” соответствует и числу спаренных треугольников в традиционной Шри-янтре, упрощенное изображение которой тоже присутствовало на кожухе батареек: в черном кружке две человеческие фигурки с соединенными руками и как бы совместными усилиями держащие и поднимающие вверх вспышку света.

\* \* \*

Возвращаясь к тому, с чего я начал свой рассказ, к общим проблемам и характеру “художественной” деятельности нашей группы хочу еще раз подчеркнуть, что в культуру она входит исключительно своей эстетической стороной. Адекватное описание и тем более сопереживание вышеизложенного, очевидно невозможно, да и не нужно. “Инженер Вассер и инженер Лихт” просто репрезентация одного из возможных типов языков описания, который лишь указывает на еще одну зону демонстрационного поля, где могут неожиданно возникать “художественные” эффекты той или иной акции.

Но в центре, так сказать, реального рассмотрения нашей деятельности остается, конечно, только как бы “остаточный мусор”, но мусор в положительном смысле, с эстетическим значением, которое, в первую очередь, на мой взгляд, зависит от мифа. Миф - дело достаточно тонкое, его жизнеспособность обеспечивает не только изощренность интеллектуального уклонизма, эстетического лавирования на гребне актуальности, исторической уместности проявлений и художественно-конъюнктурного чутья при отборе и выстраивании языковых структур. Жизнеспособность мифа в первую очередь держится на своего рода духовном прагматизме, на той, пусть и невнятной, но все же ощутимо наличествующей информации о состоянии коллективного сознательного как сложной, постоянно меняющейся системе психоформальных констелляций, в которой проявляется жизнь духа, информации, получаемой прежде всего в процессе часто довольно рискованного для психического комфорта самопознания.

9 февраля 1985 г.