

Валерий Отяковский
«Абстрактная проза»
Андрея Левкина

ПОСТСКРИПТУМ

DOI: 10.53953/08696365_2026_198_2_238

Valerii Otiakovskii

«Abstract prose» by Andrey Levkin: postscript

Валерий Отяковский
Независимый исследователь; PhD
valeriotiakovskii@gmail.com.

Valerii Otiakovskii
Independent researcher; PhD
valeriotiakovskii@gmail.com.

Рижский прозаик Андрей Левкин (1954–2023) был одним из важных для «Митинского журнала» (далее «МЖ») авторов. Впервые появившись на его страницах в 1988-м году, он регулярно в нем публиковался, почти сравнявшись по частоте появлений с Драгомощенко или Беккетом (публикации Левкина есть в номерах 21, 25, 29, 30, 34, 36, 37, 41, 43, 47/48¹). Вчерашний самиздат в эти годы столкнулся с реальностью трансформирующейся публичной сферы, перед героями андеграунда встал вопрос об использовании символического капитала независимой культуры в водовороте новых социальных отношений. Левкин — один из активных деятелей этого процесса, который пытался в подконтрольном ему рижском журнале «Родник» радикализировать перестроечный пафос обновления мощной инъекцией теневого модернизма. «МЖ» с его программной маргинальностью кажется важным образцом подобной стратегии: пусть и в ином контексте, Левкин публиковал в «Роднике» авторов «МЖ»² и поднимал в проблемных статьях вопросы, близкие кругу авангардистов (как их обозначал сам автор³).

На рубеже 1980-х и 1990-х Левкин активно размышляет об уникальности сложившейся культурной ситуации, пытается запрограммировать новую про-

-
- 1 По «Содержанию “Митинского журнала” № 1–50» (МЖ. Лето 1993. № 50. С. 237–256).
 - 2 В частном собрании в Риге сохранилось письмо Юлии Кисиной, по которому видно, что ссылка на «МЖ» могла послужить аргументом в пользу публикации того или иного автора в «Роднике» (во всяком случае, в глазах адресанта): «Здр. Левко Левкин. Я прошла к тебе в пустоту. НО теперь я переезжаю в Москву тел 456-53-88. Твоих татуированных дев отослала в мусульманский авангардный журнал. Надо тебе сказать, что они весьма потрясли меня. У меня много всяких великих дел: например, лепет по ВВС — надеюсь в эфир не пойдёт. И т.д. Еще б. м., боюсь говорить, попробуем изд. журнал по русскому иск-ву в Лондоне под назв. “Русская коллекция”. Приезжай, расскажу. На Украине пушки палят, в барабан бьют! И т.д. Короче, говоря, посылаю тебе на твоё усмотрение стихи чудесного поэта Игоря Лапинского, которого ты может быть, и скорей всего, знаешь по волчковскому журналу... ВСЁ. Юлия Кисина. Еще к тебе дело: буду в сент-окт делать выставку “Самиздат и рукописная книга”. Если что-то есть — давай сюда. ВСЁ. Звони!!»
 - 3 *Левкин А.* Искусство прозы, а заодно и поэзии / Сост. С. Сныгто, А. Заполь. М.: Новое литературное обозрение, 2024. С. 53.

зу, задать фрейм художественной (анти)идеологии. В недавней образцовой сводке его критической прозы выстроена сложная перспектива ранних статей писателя, и среди них особое положение занимает «Абстрактная проза», опубликованная в 25 выпуске «МЖ» (1989)⁴. Эта статья — самый концентрированный текст раннего Левкина, в котором его кредо сгущено до точности формулы. Здесь нащупываются контуры его понятийного аппарата, выплавляется набор концептов, которые затем будут регулярно появляться в его арт-рефлексии.

Левкин предлагает подвижную модель своеобразного практического постструктурализма, где ощущение структуры («Представим себе квадрат, поделенный на четыре квадратика») еще очень важно, но уже принципиальна и автодеконструкция, настойчивая проблематизация эстетических единиц: «Материалом прозы должна являться динамика самих изменений». Эта модель неавтороцентрична, она учитывает социум («поле», «видящий поле») и рецепцию — «психофизику» и «энергетику» потенциального читателя⁵. В интервью Дмитрию Бавильскому писатель выделял этот текст в качестве программного: «Лет 15 назад я себе карту рисовал, только производственную, “абстрактная проза” называлась»⁶. Поэтому кажется необходимым глубже описать ближайший контекст появления этой работы.

«Абстрактная проза» была первым полноценным появлением писателя на страницах «МЖ» (до этого в № 21 была опубликована лишь соавторская с Ольгой Хрусталевой «Рецензия в трех концептах и с эпиграфом»), именно после этой эстетической декларации в журнале будет публиковаться художественная — при всей проблемности этого обозначения — проза Левкина. Впервые «Абстрактная проза» была прочитана в виде доклада на ленинградской конференции «Молодая культура» (17–22 октября 1988 года).

Молодежная искусствоведческая конференция, обычное мероприятие академического цикла, в контексте перестройки кардинально поменяло свою прагматику: ее организаторы, оставаясь аффилированными с госуниверситетом, получали возможность актуализировать проблематику литературы и искусства советского андеграунда как «новой культуры» в академической среде⁷.

Материалы конференции публиковались в двух номерах «МЖ» (№ 24 и 25, далее цитируются без ссылок) и, будучи собраны рядом, производят впечатление не разрозненных высказываний отдельных фигур, а сложноустроенного

-
- 4 Там же. С. 20–27. Также см. сетевую публикацию в авторском проекте Левкина: *Левкин А. Абстрактная проза* // post(non)fiction (URL: <https://postnonfiction.org/descriptions/abstr/>). Публикации предпослан комментарий: «Этот текст делался к конференции “Молодая культура” (17–22 октября 1988 г., Ленинград). Зазвал туда Серёжа Добротворский, дело было в Zubovском институте. <...> Ну а занудство текста — что поделать, доклад же».
 - 5 Один из слушателей доклада, впрочем, писал про Левкина, «довольно простодушно описывающего литературу двупараметрическим уравнением» (*Шелин С. Жрецы и мудрецы* // Часы. 1988. № 74. С. 366).
 - 6 *Бавильский Д. Внутри слепого пятна: беседа с Андреем Левкиным* // Топос. 2003. 1 июля (URL: http://www.litkarta.ru/dossier/levkin-interview/dossier_1601/view_print/).
 - 7 *Переплетова Д. Как вспахать поле литературы: мастерская критической прозы Ольги Хрусталевой в Свободном университете в Ленинграде* // Новое литературное обозрение. 2024. № 1 (185). С. 232–244.

диалога, где представители разных искусств из разных дисциплинарных точек проблематизируют одну метапроблему, вставшую перед новой культурой⁸. Между собой их сближает как попытка уйти от плоского понимания мимесиса, так и преодоление модернистского подхода к автореференциальности искусства. Позитивная же программа подталкивает докладчиков к анализу сочленений арт-организма, напряженному всматриванию в точки скрепления планов или рядов произведения. Двойной мотив отрицания и поиска сближает практически все теоретизирующие доклады конференции.

Левкин, «Абстрактная проза»:

Любой текст протяжен и динамичен уже по своему строению. То есть вход в восприятие динамики для читающего естественен — он возникает уже в самом процессе чтения. Но — с другой стороны — пока не видно ограничений, должных оформлять абстрактный текст. То есть — из-за отсутствия подобных ограничений — нет признаков, позволяющих оформиться некоторой новой системе письма. Видимо, любой подобный текст будет порождать собой всю персональную, одно-разовую систему — которую, очевидно, не понятно, как воспринимать. Откуда возникает, наконец, естественное ограничение для абстрактных текстов: они должны представлять собой обязательно динамическую структуру — на уровне, скажем, так, содержания. Проще понять процесс, нежели статическую конструкцию.

Сергей Добротворский, «Тотальный кинематограф — киномеханика»:

Эйзенштейн выдумал интеллектуальный вертикальный монтаж и говорил о том, что монтироваться должны не изображения, а некие смысловые ниши, смысловые пустоты, которые создают запланированный этаж ассоциаций и внедряются непосредственно в подсознание. <...> Эта ситуация, как мне кажется, необычайно плодотворна для того, чтобы говорить о тотальном кинематографе; о кинематографе, который не только способен изображать реальность, но в известном смысле и заменять ее.

Вадим Руднев, «Прагмо-поэтика и модальная семантика»:

Старшее поколение, которое присутствовало здесь на правах милостивых хозяев, — оно апеллировало к тому, что жизнь — это нечто принятое, на что можно опереться. В то время как искусство — это нечто, что нуждается в прояснении. В то время как совсем не ясно, что такое жизнь, и в определенном смысле художественный текст проще жизни и говоря об искусстве, можно изучать жизнь, а не наоборот.

Борис Юхананов, «Теория видеорежиссуры»:

Постструктурирование — в принципе достаточно отчетливая вещь, особенно свойственная видеокино. Это метод сложения произведения, как бы накидыва-

8 Ср.: «Ленинградская встреча во многом была форумом единомышленников. И в этом заключалась как сила, так и слабость конференции. Первая особенность ее атмосферы это келейность и взаимное умиление, вероятно, не без влияния поэтики митьков, о которых будет сказано ниже. “Какие же мы все новые и как же должно быть худо тем, кто по собственной серости не является таковым!” Эта формула царила на каждом заседании, и присутствовавшие там же представители официальной культуры поневоле заняли примирительно-заискивающую позицию: “Ведь и мы уж не такие отсталые, ведь не такие уж, а?”» (Руднев В. Заметки о новом искусстве // Даугава. 1989. № 3. С. 119).

ния и порождения достаточно свободной матрицы (хотя и не чисто спонтанной, а определенной в узлах, как это часто бывает в джазе), из которой в дальнейшем вычленяется структура. Матрица — это тот тотальный материал, который считан камерой во время работы видеоавтора.

Близкие идеи Юхананов высказывает и в выступлении о театре. Легко обнаруживаются в статьях и более частные пересечения: и абстрактная проза, и тотальный кинематограф, и Театр Театр (Юхананов) призывают строить искусство по образцу акционизма, который оказывается своеобразным междисциплинарным идеалом⁹.

Если говорить о литературе, то другие доклады об этом искусстве, прозвучавшие на конференции, загипнотизированы идеей Левкина — и Ольга Хрусталева, и Ольга Абрамович стараются уложить анализируемую ими прозу в предложенные в «Абстрактной прозе» координаты:

Итак, можно сказать, что Венедикт Ерофеев, Татьяна Щербина, Владимир Сорокин, Владимир Шинкарев — это проза, которая относится к левому нижнему и правому верхнему квадратику, т.е. которая занимается деформацией среды и созданием новой, а Игорь Шарапов и Андрей Левкин работают уже в том нижнем правом квадратике, который называется абстрактной прозой, и занимаются не только созданием нового мира, но и внутри него чувствуют себя настолько свободно, что способны его трансформировать.

Приведенная вереница цитат призвана проиллюстрировать тезис, возможно, и не нуждающийся в столь подробном аргументе: «Абстрактная проза» Левкина была написана языком, исходящим из самого ядра позднесоветской эпистемологии неофициального искусства. Эта работа занимает важное место как в авторской самоконцептуализации, так и в размышлениях о литературе его ближайших соратников. Дмитрий Бреслер заметил, что «“Митин журнал” не публиковал манифестов»¹⁰, имея в виду отсутствие редакционного эстетического выступления; однако сдвоенный выпуск, посвященный «Молодой культуре», выполняет именно такую манифестарную форму, и статья Левкина в ряду аналогичных высказываний о других искусствах занимает важную позицию. Сейчас, особенно после смерти автора, «Абстрактная проза» окончательно перешла в прошедшее время, ее больше нельзя считать порождающим механизмом текстовой системы — пришло время ее историзировать и расположить в ряду других авторских высказываний об эстетике.

В этом контексте прежде всего стоит вспомнить фрагмент из поздних записных книжек Лидии Гинзбург:

Разговор с Андреем Левкиным о возможностях прозы. Сначала говорим о том, о чем давно говорят разные люди. Современное сознание уже не воспринимает иллюзию объективного мира традиционной художественной прозы. Эту иллюзию до предельной осязаемости, до исчерпанности довел еще Толстой. Нам постыла тяжелая трехмерность, видимость второй действительности, средостением встающая между писателем и читателем. — Не только между писателем и чита-

9 Ср. с развернутой мыслью о перформативности «Митинского журнала»: Бреслер Д. Коллекция песка и воды: Митин журнал в 1980-е годы // Митин журнал: избранное. Биробиджан: Митин журнал, 2026. С. 7–67..

10 Там же. С. 19.

телем, но между писателем и писанием, — говорит Левкин. Он говорит, что сейчас люди начинают делать то, что в двадцатых годах сделал Шкловский прекрасной книгой «Письма не о любви». Другое прекраснейшее явление новой прозы — тоже старое: «Разговор о Данте». Непосредственный разговор автора с читателем, хотя и не личный... Не о себе...¹¹

Их разговор идет вокруг идей, близких «Абстрактной прозе», хотя упоминание рядом книг Шкловского и Мандельштама встречается не в анализируемом манифесте (там приводится в пример только «Zoo»), а в следующей статье Левкина «Один из вариантов “новой прозы”»¹². Однако, во-первых, вряд ли он прямо зачитывал Гинзбург одну из своих работ, речь здесь идет лишь об общем тематическом пересечении, а, во-вторых, «Один из вариантов “новой прозы”» текстуально близок «Абстрактной прозе», оказываясь как бы «практическим» аргументом предшествующего ей теоретического эссе. Некоторые абзацы «Абстрактной прозы» почти без изменений дублируются в более позднем тексте. В нем же вводится и левкинский концепт «промежуточного объекта», явно вдохновленный Гинзбург и ее идеей «промежуточной литературы». «Промежуточный объект», тесно связанный с размышлением о принципах «абстрактной прозы», оказывается наглядным выражением общего правила¹³.

Обращение к архивным документам помогает задать этим понятиям дополнительную глубину. В частном собрании в Риге сохранилось множество машинописей писателя, почти все из которых относятся к рижскому и отчасти петербургскому периоду, — со второй половины 1990-х и до конца жизни прозаик работал в компьютере. Среди машинописных материалов есть целый ряд неопубликованных текстов разной степени завершенности, и некоторые из них продолжают рефлексию, начатую в «Абстрактной прозе».

Первый из публикуемых ниже текстов сохранился в двух вариантах, причем один из них начинается с жанровой характеристики — «“Абстрактная проза”, постскрипtum», а в другом есть датировка: 15.12.88, то есть через несколько месяцев после «Молодой культуры». (Возможно, стоит связать написание этих тезисов с получением 24 выпуска «МЖ» с первой частью материалов конференции? «Абстрактная проза» была опубликована в следующем номере, поэтому автор мог захотеть оперативно дополнить текст своего вы-

11 Гинзбург Л. Записные книжки, воспоминания, эссе. СПб.: Искусство-СПб, 2002. С. 343–344.

12 Левкин А. Искусство прозы, а заодно и поэзии. С. 28–33.

13 Сопряжение приведенного материала показывает, что не только прозу Гинзбург нужно учитывать при комментировании прозы Левкина, но и наоборот. Возможно, именно об этой беседе Левкин позднее вспоминал: «Однажды она, против обычного ритуала, позвала меня в гости одного и стала выпрашивать о том, как я отношусь к разным ныне еще пишущим: к метаметафористам, например, к Битову. <...> То есть, как я понимаю сейчас, разговор шел об этом самом неинерционном пространстве: Шкловский, прочее... “Письма не о любви”, Стерн — опять же... Она, что ли, пыталась... Со мной же она говорила об этом потому, что знала мои тексты, так что понимала, с какой стороны я отвечу, да и по “Роднику” мне приходилось много чего читать, так что я знал поляну. Что ли, она сверяла свои ощущения о возможностях письма с нынешней ситуацией. Или, точнее, пытаясь вызнать, есть ли хоть кто-то там, где находится она» (Левкин А. Искусство прозы, а заодно и поэзии. С. 170). В домашней библиотеке Левкина сохранился журнал с инскриптом «Андрею Левкину — хорошему прозаику от Лидии Гинзбург 8.5.89».

ступления соображениями по поводу прочитанной «порции».) За основу печатаемого ниже текста взят вариант с жанровым подзаголовком, существенные отличия между двумя вариантами указаны в примечаниях. Другие два публикуемых текста связаны с идеей «промежуточного объекта», выдвинутой в «Одном из вариантов “новой прозы”». Возможно, эти заметки должны были войти в состав какой-то обширной публикации о «промежуточном объекте» — один из них («Критика и промежуточные объекты») начинается с упоминания «предыдущего раздела», а другой («Текст как промежуточный объект») ссылается на «третью» и «четвертую» статьи¹⁴. Реконструкция замысла усложняется некоторой сыростью, почти черновиковым характером этих заметок. Тем не менее они связаны очевидным образом — в «постскриптуме» выдвигается идея валентности текстов, развиваемая в заметках о «промежуточном объекте»¹⁵ (ср. с идеей о том, что «абстрактная проза» ближе всего к математике — термины естественных наук органично встроены в авторскую систему текстопождения). В публикации исправлены явные описки; свободная авторская пунктуация сохранена, кроме обесмысливающих чтение фрагментов.

Приведенная здесь сводка материалов расширяет наши представления о языке того сообщества, которое собралось вокруг «МЖ» и в конечном счете определило лицо современной интеллектуальной литературы на русском языке.

14 Не исключено, хотя и маловероятно, что имеется в виду схема из последовательности четырех статей: «Абстрактная проза» — «Один из вариантов “новой прозы”» — «Критика и промежуточные объекты» — «Текст как промежуточный объект».

15 Другой важный мотив, объединяющий заметки о «промежуточном объекте», — мотив «дневного» и «ночного» сознания. Этой проблеме посвящен еще один неопубликованный текст Левкина, «Три типа перевода “ночи” в “день”», однако он уже далек от проблематики «Абстрактной прозы».

Андрей Левкин

<Заметки о прозе>

* * *

«Абстрактная проза», постскрипtum. Некоторая частная идеологизация, сказанного в статье. На сегодня кажется:

1. Невозможность «статического» мироописания. То есть — как следствие — отсутствие выделенного, «сакрального» пространства, в котором, например, должна располагаться сама эта система.

2. Признаки существующей системы, тем не менее, обнаруживаемы в любом процессе (творческого, скажем, характера). Иными словами, возможная система обладает нулевой массой покоя.

3. Не может идти и речи о наличии каких-либо отчужденных конструкций: сами по себе они могут означать что угодно, но не значат ничего. Чем они являются — устанавливается при их взаимодействии со вполне конкретной конкретикой¹⁶.

4. «Горний» мир здесь возможен лишь как проникающий — оказывающий воздействие на мир «не-горний».

5. Принципиально иная разметка ментального пространства, опирающаяся не на долговременные терминологические единицы, координаты (обеспечиваемые теорией), но на вводимые постоянно, как бы виртуальные: метка кластера («Вифлеемская звезда», «Черный лис», «Мемлинг как абсолютный дух небольшого размера»)¹⁷.

6. «Теперь период задавания вопросов: вопрос как единственно возможное позитивное высказывание» (Б. Юхананов).

7. То же — несколько расширяя — означает время параметрических высказываний. Иначе говоря, в высказывании присутствует некий параметр, от различных подстановок на место которого изменяется смысл и дрейфует «истинность» — не в бинарном, понятно, смысле — самого высказывания. Все частные случаи, разумеется, содержатся в общей «формуле» самого высказывания (напр. в тексте).

8. Сказанное в 7 означает буквально сказанное в 5. Всякое подобное параметрическое высказывание и является некоторой новой терминологической единицей.

9. Процесс — а за счет присутствия в высказывании параметра оно становится потенциальным процессом — представляет собой как бы оживание (обживание) термина.

10. Если дать картинку сказанному в 9, то — нечто схожее с возникновением среди штиля не вполне мотивированной «застывшей» волны; «стоячей» волны, что ли.

16 В другом варианте связь с «Абстрактной прозой» очевиднее: «Здесь, понятно, не может быть речи о наличии — даже не статической — системы абстрактных представлений: абстрактности сами по себе могут означать что угодно, но не значат ничего. Чем они являются — понятно при их входе во вполне конкретную поэтику».

17 В другом варианте: («Вифлеемская звезда», «Черный лис» — О. Хрусталева).

11. Динамика, собственно, и возникает за счет прогона через параметр различных смыслов и фактур.

12. Например: «история», «логика» и т.д., где «история» не область статически организованных знаний, но некоторая тягловая сила, перетаскивающая человека в определенное состояние сознания — определяемое «историей», «Вифлеемской звездой»: человека, думающего об «истории», о звезде Вифлеема.

13. Психофизически — это активная единица, которая — как заполняя валентности, некоторые свои внутренние полости — вбирает в себя опыт человека.

14. То есть — не статическая метка (набор меток), но, проходя сквозь частное ментальное пространство частного лица, оформляющая в человеке ей соответствующую структуру из его материала¹⁸.

15. Имеющийся опыт при этом отчасти реорганизуется: прежним — приходится потесниться, тем самым — переместиться, изменить взаимное расположение; дополняя опыт, наконец, опытом нового термина.

16. Между отдельными подобными опытами пересечения, в принципе, быть не может: опыты, соответствующие разным терминам, друг из друга не следуют и друг друга (внутри себя) не дополняют.

17. Пересекаются по отдельным (вне внутренних связей, налагаемых данным термином) своим элементам. Так представление о смерти может входить в различные терминологические структуры.

18. Относительно подобных терминологических единиц человек не находится как бы внутри координатной сетки; это, скорее, внутренние координаты (как бы химический состав).

19. В таких координатах человек не ущемляет себя в проекцию по той или иной координатной оси, но, скажем, на время полностью осуществляет себя внутри данного термина. Он не разбивает, подразделяет себя в отношениях к той или иной координатной оси, но себя «размножает» в каждой из терминологических структур.

20. Текст «новой прозы» не есть некоторая линия, так или иначе завершенная в той или иной эстетике — линия, поверхность в координатном пространстве, но некоторая органика: текст завершается при достаточном оживлении расписываемого термина.

21. Вырастив читающего внутри нового термина до состояния его осознанной активности там.

22. Различие между «художественным» и «реальным» пространствами жизни становится весьма сомнительным¹⁹.

18 В другой версии затем следует: «Иначе говоря, терминологически несколько его перестраивая, переплавляя».

19 В другом варианте последние несколько тезисов отличаются: 20-й здесь пронумерован как 21-й, мысль из 21-го отсутствует, но есть два других: «20. “Новая библия” — как совокупность таких терминологических единиц, предполагает явную вложенность человека в каждую из них. <...> 22. Это как бы человек, выращивающий себя внутри нового термина, выращивает себя до состояния своей самостоятельности там и, при первом проявлении осознанной активности, отпускает себя там на свободу». Последний тезис (№ 23) в другой версии выглядит так: «Здесь автоматически снимаются различия между “художественным” и “реальным” пространствами жизни», и затем дана дата: 15.12.88.

Критика и промежуточные объекты

Эта статья предназначается не столько для описания сути и смысла критики, сколько для уточнения сказанного в предыдущем разделе.

Интерпретация — подстановка на места валентностей промежуточного объекта конкретных значений: очевидно, критическое рассмотрение промежуточного объекта возможно либо внутри подобной интерпретации, либо вне нее. Сначала — первый случай. То есть, когда критик имеет отношение к интерпретированному объекту. При этом, в силу его деятельности, он может — описывая что-то — иметь отношение уже с объектом не исходным, но с подставленными значениями. Таким образом — первый слой критики и состоит в описании замещений.

Далее, возможно, что процесс критического осмысления тут и заканчивается. Далее, все возможные действия критика с данным текстом имеют отношения не к собственно артефакту, сколько к личной жизни самого критика, вполне выразившейся в устройении именно конкретного типа интерпретации. Здесь критик сам становится промежуточным объектом, поскольку, занимаясь дальнейшими сравнительными оценками артефакта по отношению к его месту в художественном пространстве, какой-то исторической преемственности, качеству текста: описывает, собственно, положение себя внутри разнообразных культурных оппозиций.

Это случай критика наивного и неискушенного. Второй тип критика — когда последний понимает суть самого объекта. Это весьма усложняет его задачу, поскольку, обладая своими конкретными привязанностями даже не личного свойства, критик неминуемо соотносится с конкретной культурной зоной, внутрь которой и направляются его тексты. В каком смысле: промежуточный объект довольно хорошо иллюстрирует подобную ситуацию. Культурная зона, являющаяся местом действия критика, состоит из определенного числа координатных пространств, со свойственными тем фактурами. Задача, то есть, состоит в проецировании промежуточного объекта — с целью ввести его (в том или ином оценочном ракурсе) в обиход зоны. Сам текст, разумеется, может включать, а может и не включать в себя соответствующие пространства, в любом случае подобная проекция исходный объект исказит, поскольку — суть критики, иначе речь идет лишь о личном прочтении — при подобной проекции происходит естественное усечение исходного объекта по числу соответствующих пространств: пространство зоны заведомо ограниченное — тем самым опять заполняются валентности — уже не по личной прихоти критика, но по условиям его существования в определенном культурном пространстве. Отдельные части спроецированного текста по необходимости связности будут дописаны, валентности замещены тем или иным способом — даже в варианте, оставляющем свободу хождения параметром (то-то может означать что-то в диапазоне от того-то до другого). Требование общеупотребительной терминологии и метода заведомо переводят исходный текст в область «дневного» сознания.

Практически, в этом и заключается назначение критики. Не следует полагать, что при подобном переводе оказывается полностью устранимым возможность создания «ночного» — но в подобной проекции места появления подобных вещей будут маркированы словами вроде бы здесь так или почему-то или еще как-то ориентируясь скорее на авторский произвол и темноту самого

текста, на экспрессию, на создание определенного эмоционального ощущения и драйва — что-то вроде пробок, крышек над подземными коммуникациями — при том, что в оригинальном тексте все подобные места вполне разработаны. Что, разумеется, объясняет возможность множественности интерпретации: проекции все рушатся в разные пространства, в разные парадигмы.

Роль критика подобного рода весьма ценна — он, по сути, находится на точно грани между сознаниями, он, как бы, служит апостолом Петром — стоя на воротах: «ночное» сознание со свойственным тому раем, дневное же не несет в себе своего оправдания и смысла. Критик, таким образом, позволяет — олицетворяет собой фигуру связующую (авторы объяснить не могут ведь — так, во всяком случае, мнение бытовало... в самом деле: они работают в другом сознании, объяснениями не занимающемся в принципе) эти два сознания, являясь, по сути, представителем рая на земле и представителем дня в горних сферах.

С другой стороны — понятно, что работы подобного рода могут вызвать у автора разве что вполне досужий и бытовой интерес — можно представить себе критика, который занимается непосредственным промежуточным объектом, им, конкретно, не занимаясь — во всяком случае не переводя его в сознание «дневное». <Это, в общем, что-то вроде Протея: «П. скрывает свой пророческий облик от всякого, кто не сумеет поймать его пророческий облик». Пророческий — вне торжественности — просто постольку, поскольку читатель хочет и знает себя. Это как бы ситуация, когда богатому дается, а у бедного отнимается>²⁰. Речь идет не о людях, имеющих конкретное знание и возможности работать с артефактом в структурах ночного сознания — такие люди, разумеется, вовсе не критики, а — сотрудники. Речь может идти о тех, кто, по своему считывая текст, в состоянии оценить и воспринять его в целостности: точнее: осознать свое восприятие в целостности — и, пройдя слой, на котором происходит потеря конкретных слов и даже структур текста, спроецировать его в левое сознание косвенно. Иначе говоря — подбирая контексты: не обязательно связанные друг с другом — в любом случае здесь идет что-то вроде как об аппроксимации: притом, что ее шероховатости будут разумеется сглажены при чтении, притом, разумеется, что речь тут идет не собственно об артефакте, а — скорее — о новом отношении — уже «дневном» — контекстов, их взаимном влиянии, возможном расположении и пр.: каковая аппроксимация, по сути, и является результатом действия текста (группы текстов): возможность увидеть в результате их некоторое новое расположение вещей в мире. Сам же текст — не считая какого-то его другого действия в ночном сознании и действия на чисто реципиента — выступает в роли новой точки — либо зрение, либо какой-то что ли геодезической.

То, почему критический текст не может адекватно отразить сам артефакт, думаю, понятно: критический текст относится к сознанию дневному, к ночному сознанию он относиться не может — либо он полностью потеряет из вида — в любом случае сделает второстепенным, частным, как любое прочее употребленное в нем слово, сам объект критики — поскольку «ночная» сходимость текста артефакта извне, из «дня» и заранее задана быть не может. Текст станет «ночным» — относительно и вполне равноправным с рассматриваемым. Здесь же можно указать на такой момент: если текст является таким промежуточ-

20 Фрагмент в угловых скобках напечатан внизу листа с примечанием «вставка выше». Расположение вставки — предположительное.

ным объектом, то он сразу должен убирать у человека возможности «дневного» мышления — иначе говоря, первая его фраза должна оказываться коаном, чем-то вроде коана — притом, что разгадка коана — все равно какая — требуется не как свидетельство какого-то уровня разгадывальщика, но просто для рабочего перевода сознания человека в другой режим работы.

Текст как промежуточный объект²¹

Смысл статьи состоит не в определении текста, даже не в определении его как промежуточного объекта, а, скорее, в определении что такое промежуточный объект, и определяться он будет именно через текст, организованный соответствующим образом.

Поскольку сходимость текста — то, о чем говорилось в 3 статье — имеет характер не сюжетный, не технологический, но какой-то иной, существующий — статья 4 — в «параллельном» сознании, то, видимо, сам артефакт — в своей сути — располагается именно там: смысл его существования связан с какими-то процессами автора и некоторой внеположенностью, его, собственно, и породившей.

В отношении реципиента — если бы последний мог воспринимать эту исходную структуру текста-артефакта сознанием «параллельным», «ночным», то, собственно, сам характер предъявленного ему оформления артефакта в виде, доступном сознанию «дневному», был бы почти излишен: это было бы что-то вроде иллюстраций — картинок к рассказам и т.д. — на другом, конечно, уровне. Если основой артефакта служит текст, артефакт «ночного» сознания, то, очевидно, смысл его видимой реализации состоит именно в том, чтобы с помощью соответствующих методов образовать в реципиенте объект сознания ночного.

Методы, очевидно, должны включать в себя способы работы не только с дневным сознанием реципиента, но и с ночным. Очевидно подключая сюда имеющийся у него как сознательный, так и бессознательный опыт. При этом — очевидно — артефакт обязан быть достаточно универсальным: эта процедура, скажем, почти очевидна в случае жанра посланий, смысл состоит как раз в передаче такого же комплекса ощущений у реципиента — незнакомого.

Иными словами, артефакт — здесь идет речь о тексте, записанном буквами — должен иметь что-то общее с алгебраической формулой — иначе говоря, предоставлять какую-то параметризацию исходного объекта, на место параметров могут подставляться конкретные вызываемые элементы опыта читателя, при этом общий вид формулы и, следовательно, структура артефакта остаются без изменений. Речь — говоря о формулах и параметрах — может идти о том, что конкретный параметр — область его возможных модификаций занимает поле, зону, слой определенных фактур. Иначе говоря — все параметры могут располагаться только внутри одного пространства.

Что полагается под пространством конкретной фактуры? Несколько описательно это можно прояснить так. Имеется в виду многомерность окружающей нас жизни именно в смысле фактурном. Пример такой многомерности

21 Незавершенная рукописная правка в виде отрывочных замечаний на полях в публикации не учитывается.

дает, например, сам язык — с различными стилевыми вариантами речи. Точно так же фактурно разные пространства будут занимать конкретные художественные стили: пространство сецессии, модерна, готики и пр., с детализацией — английской готики, русского модерна. Речь идет лишь об изоцирности в части различения фактур у автора артефакта. Точно так же — и в бытовой жизни: пространство звуков, пространство бытовых тактильных ощущений (шершавость махрового полотенца, звук железа по стеклу), пространство, допустим, пикника, дня на пляже — реально, вещественно и фактурно раздельных.

По отношению к артефакту, хотящему иметь дело с ночным сознанием, быть промежуточным объектом, важно отметить — по своей — вызываемой зафиксированным текстом — фактуре артефакт ни в коей мере не обязан точно проецироваться на конкретное пространство, монополю, линейно отражающееся в конкретном знании тех или иных фактур, допускающих свое освоение дневным сознанием. В этом случае мы просто получим описание — по определению плоское — конкретного пространства («деревенская проза», детективы, фантастика, интеллектуальная проза — в действительности одномерная — рефлектирующего автора).

Определить подобное непроецирование текста весьма просто: если текст является промежуточным объектом, то при его чтении не могут возникать бесконтрольные ассоциативные ряды. Иначе говоря — не осуществляется возможность выстраивания ассоциативного ряда, переводящего соответствующий участок текста в плоскую проекцию того или иного координатного пространства. В данном случае атрибуты — естественно возникающие ассоциации — носят не продолжающийся характер — они не цепляются к тексту и не растаскивают его в области своеволия читателя, напротив — каждое такое слово окружено возникающими ассоциациями — они, собственно, как бы фокусируют возможные свои значения на это слово из артефакта, его как бы не касаясь. Слово — наоборот — выворачивается именно в целое за счет существования вокруг него системы ассоциаций — не принадлежащих одному координатному пространству. В качестве примера подобных артефактов можно привести стихи Татьяны Щербини — где упоминание даже на профанном слое ЦК и прочих генсеков не позволяет нам окунуться в конкретику общественно-политических разборок. Другим — уже визуальным примером — может служить творчество Хасъора. С точки зрения бытовой и обиходной, примером может служить обыкновенный бытовой сон: который — являясь вполне конкретным образованием — не будет, конечно, говорить о его артефактности — примерно подобным образом включает в себя — соответствующим образом подрабатывая — события прошедшего дня, какие-то болезни, духоту в комнате и пр. — звуки, доносящиеся в мозг сквозь сон.

Упоминание сна носит характер частного примера, не больше: само понятие промежуточного объекта и артефактов соответствующего свойства вовсе не предполагает — ровно напротив — использование бессознательного в качестве основного принципа устройства артефакта — напротив, это резкое противопоставление автоматическому письму и пр. Сам характер обращения к ночному сознанию не несет в себе автоматического снятия всех проблем. Разумеется — в качестве сельского по своей наивности примера в качестве подобных артефактов выступать может — но это в данном случае — будет вариантом «акынской» поэзии. Сам характер разработки артефакта в ночном сознании требует соответствующей практики и навыков, здесь можно лишь отметить, что воз-

можно, например, такие варианты: прежде созданная ночная часть артефакта переписывается в дневную — тоже описательная, только несколько иная проза. Как бы случай визионерства, примером чему может быть указан Д. Андреев либо Блэйк и ситуация собственно художническая — когда создание ночной части идет параллельно, но чуть впереди объекта дневного: при этом «дневная» часть артефакта — через обратную связь — служит автору для дальнейшей раскрутки «ночной» — как бы руки помогают голове: упомянутые выше авторы соответствуют подобной манере письма.

В данном случае — случае подобных артефактов — текст — как, в сущности, любой другой — но здесь эта необходимость включается явно — не содержит в себе — ровно в себе — ничего, его завершающего — осуществляясь в моменте контакта с соответствующими координатными структурами читателя. Он, то есть, оказывается промежуточным и с бытовой точки зрения. Грубо говоря, являясь лишь транспортом такого-то маршрута, притом, что конкретный вид домов, парков и прочего за окном зависит от реципиента.

Понятно, что такая проза будет всегда сложно соотноситься с привычными жанровыми схемами: поскольку для таких артефактов вещи, связанные с сюжетной сходимостью и пр. второстепенным, то ориентация на сходимость «ночной» части артефакта может превращать его дневную часть в почти произвольную форму выражения. Помимо — имея отношение, разумеется — к этой «ночной» сходимости существуют три основных рабочих момента: удержание намерения текста — что технологически и по сути и обеспечивает возможность подобной сходимости, осуществление поля текста — области, в которой намерение действует и области, в которой — благодаря которой — осуществляется совмещение всех задействованных в этом тексте пространств; времени текста — обеспечивающее саму эту динамику схождения, равно как и порождение самого текста. В данном случае может использоваться время соответствующих пространств (места сбора пространств). Как одним из самых простых способов — и надежных — можно использовать возврат к письму как бы бытовому — в бытовых жанрах: описание, инструкция, письмо, послание, конспект: автоматически дающую возможность реализовать сразу все три эти момента. Дело в том, что создание «ночной» части артефакта настолько серьезно, что подобные упрощения не только вполне допустимы, но чуть ли и не необходимы.

В заключение следует отметить еще то, что — из вышеуказанного — кажется возможным произвол самого письма, иначе говоря — полная неискусшенность самого текста. Это так в случае прозы «визионерского» толка — да и то отчасти. И решительно не так в случае втором — требуемая тут техника должна быть крайне изощренной. В общем, эти два случая можно расценить по Гротовскому: разтренированность и раздрессура. Деревжиссирование.