

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, представителемрая 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 Щербины — 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.