

Научная статья
УДК 82.1
doi: 10.17223/15617793/482/7

Письмо на карточках в эстетике и поэтике Л. Рубинштейна: генезис, биография, социокультурный контекст

Юлия Вадимовна Каминская¹

¹Сибирский федеральный университет, Красноярск, Россия, yuliaglazkova96@mail.ru

Аннотация. Исследуются лирические и прозаические тексты Л. Рубинштейна, построенные по принципу каталога. В центре внимания находится авторская житнетворческая стратегия, направленная на противостояние советскому репрессивному дискурсу, но не в полной мере реализовавшаяся в творчестве. Как показано в работе, тексты Рубинштейна обнаруживают тяготение к деиндивидуализирующему сознанию, неосинкретизму, кумуляции и созданию структур, слагаемые которых подлежат уравниванию.

Ключевые слова: Л. Рубинштейн, каталог, картотека, кумуляция, неосинкретизм

Источник финансирования: исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 20-312-90027.

Для цитирования: Каминская Ю.В. Письмо на карточках в эстетике и поэтике Л. Рубинштейна: генезис, биография, социокультурный контекст // Вестник Томского государственного университета. 2022. № 482. С. 67–80. doi: 10.17223/15617793/482/7

Original article
doi: 10.17223/15617793/482/7

Writing on cards in Lev Rubinstein's aesthetics and poetics: Origin, biography, social and cultural context

Yuliya V. Kaminskaya¹

¹ Siberian Federal University, Krasnoyarsk, Russian Federation, yuliaglazkova96@mail.ru

Abstract. The article raises the problem of Lev Rubinstein's historical poetics of writing on cards, the biographical and social reasons for his appeal to the forms of "card-file book" and catalogues. On the example of the works and public self-presentation of Rubinstein, one of the leaders of Moscow conceptualism, the author analyses the correlation of his positioning as a "deconstructor" of the repressive Soviet discourse, on the one hand, and the poetics of his works, on the other. The methodological basis of the research is works by S.N. Broitman, V.N. Toporov and V.Ya. Propp on cumulation as a principle of plot construction; by A. Yurchak and K.A. Bogdanov on the features of Soviet cultural discourse; by V.I. Tyupa on the types of artistic consciousness in the poetry of the twentieth century; by B. Dubin on the sociology of literature, etc. In the course of the study, the author determines the reasons for the writer's use of the form of a catalogue, describes Rubinstein's principles for creating a system alternative to the Soviet cultural project. Rubinstein chooses a card file as a horizontally organized space without hierarchy: at the subjective level of the poetics of the text, according to him, the roles of the writer and the reader are equalized; at the content level, the line between art and non-art is erased. The article analyses in detail the "card" poetry of the conceptualist, including texts from the archives of the Perm Museum of Contemporary Art "PERMM", and also examines two prose books – *A Whole Year. My Calendar* and *Cemetery with Wi-Fi*. The article concludes that the position of absolute freedom declared by Rubinstein within the framework of the catalogue is not fully implemented. As the article shows, Rubinstein's texts incline towards deindividualizing consciousness, neosyncretism, cumulation and creation of structures, whose parts are subject to equalization. The levelling of differences between the roles of the reader and the writer is largely illusory: it is the writer that sets the rules for determining the functions of the participants in the process. The role of the writer, standing outside the cards, consistently eliminating aesthetic differences between the classical and unknown writers, establishing the principles of systematization of elements, is comparable to the role of a leader in Soviet culture, and the poetics of the catalogue is typologically close to Varlam Shalamov's prose.

Keywords: Lev Rubinstein, catalogue, card file, cumulation, neosyncretism

Financial support: This study was supported by the Russian Foundation for Basic Research, Project No. 20-312-90027.

For citation: Kaminskaya, Yu.V. (2022) Writing on cards in Lev Rubinstein's aesthetics and poetics: Origin, biography, social and cultural context. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta – Tomsk State University Journal*. 482. pp. 67–80. (In Russian). doi: 10.17223/15617793/482/7

По наблюдению С.Н. Бройтмана, начиная с эпохи модернизма литература обнаруживает в себе «склонность к неосинкретизму», характерную для архаических культурных эпох. «Но если в фольклоре, – по мысли исследователя, – субъектный синкретизм был связан с тем, что в нем автор еще не отделился полностью от героя, “я” от “другого”, то в современной литературе неосинкретизм порожден уже кризисом монологически понимаемого автора» [1. С. 49]. В перспективе исторической поэтики в искусстве эпохи синкретизма были выделены три последовательно возникающие архетипические образные структуры: кумуляция, параллелизм и троп [1. С. 39]. Первая из них имела накопительный характер. Самые древние памятники этого вида представляли собой наскальную живопись, когда после каждого поворота или сужения пещеры повторялся исходный рисунок с добавлением нового элемента.

Присоединительная связь как способ организации текста, приоритет ритма, неотделимость словесного начала от изображения, звука и действия¹ в творчестве одного из ведущих представителей московского концептуализма – Льва Рубинштейна – позволяют увидеть близость некоторых аспектов его эстетики и поэтики, как бы это парадоксально ни прозвучало, – первобытному искусству. Но если синкретизм древней культуры был обусловлен самой формой сознания человека, не отделявшего еще повседневную жизнь от своих верований и искусства, а точнее – вообще не создававшего их в качестве автономных уровней картины мира, то для писателя 1970-х гг. установка на *неосинкретизм* поэтики являлась осознанным выбором и была связана с творческим самоопределением, в основу которого полагалось противостояние так называемому большому стилю авторитарно-советского искусства.

Предложенный Рубинштейном подход к структурному уподоблению текста библиотечному каталогу (безотносительно к автобиографическим источникам этого приема) представляет собой отдаленный рефлекс архаической образной структуры, организованной по принципу присоединительно-сочинительного перечисления, каковое С.Н. Бройтман, используя понятийный язык работ В.Я. Проппа о волшебной сказке, назвал *кумулятивным*. Очевидно, что Рубинштейн хорошо осознавал истоки разработанного им приема кумулятивного присоединения друг к другу текстов-карточек и потому отсылал своего читателя к образцам текстов такого же типа. Так, на одной из карточек он приводит название английской народной сказки, построенной по принципу присоединительно-сочинительного перечисления и известной в России по переводу С.Я. Маршака: «Дом, который построил Джек» [3. С. 67].

Рубинштейн, стремясь разрушить выстроившиеся жесткие иерархии советского искусства, обращается к архаике, позволившей на разных уровнях поэтики (субъектно-образном, композиционном) перевести вза-

имоотношения составляющих их элементов из *присущей* советскому проекту вертикальной соподчиненности элементов – в горизонтальную плоскость, подразумевающую постоянное чередование, альтернативизм.

Примечательно, что сам Рубинштейн сравнивал чтение своих текстов с поиском древностей: «Общение с этим объектом (стопкой карточек. – Ю.К.) – ритмическое перелистывание, последовательное снятие слоев (наподобие археологических раскопок), буквальное продвижение в глубь текста – это предметная метафора процесса чтения как игры, зрелища и труда» [4. С. 5–6]. Так концептуалист создал альтернативный способ порождения текстов, основанный на принципах неосинкретизма и кумуляции и, таким образом, по мнению писателя, противостоявший официальной риторике соцреализма. Этот вид создания произведений типологически схож с каталогом, стремящимся, с одной стороны, к максимальному охвату всех существующих произведений, а с другой – не предполагающим иерархизации и дифференциации элементов по эстетическому признаку, но обладающему своей структурной логикой.

Под неосинкретизмом подразумевается осознанное размытие границы между: 1) лирическим героем, образом автора, реальным автором, читателем и т.д.; 2) литературой, живописью и другими видами искусства. В советском культурном пространстве были четко обрисованы грани «искусства» и «неискусства», обозначены признаки «настоящего писателя» и обывателя, потребителя литературной продукции (в зависимости от наличия членства в Союзе писателей СССР). Именно эти взаимоотношения и меняет Рубинштейн в своем творчестве. Лирическое «Я» в текстах концептуалиста настолько неощутимо, что некоторые исследователи видят в этом отсутствие самовыражения как такового (Б.Е. Гройс, М.Н. Эпштейн), другие считают, что в этом бесконечном количестве чужих голосов и угадывается авторское «Я» (Н.Л. Лейдерман, М.Н. Липовецкий, А.Л. Зорин).

Неосинкретический подход к творчеству выражается и в не-различии Рубинштейном не только видов искусства, но и искусства и «жизни» в целом.

Кумулятивный принцип построения текстов в синкретическую эпоху подразумевал отсутствие сконструированной художественной действительности и художественного образа [1. С. 33]. Карточки Рубинштейна, с этой точки зрения, передают не образ и не действительность, но язык как таковой. По мнению автора, «язык – едва ли не единственная реальность в не слишком реальной жизни» [5. С. 480], именно эти лингвистические пласты, наслаивающиеся друг на друга, и представлены в произведениях концептуалиста. Отсутствие же причинно-следственных связей между элементами позволяет выстраивать тексты по типу систематического каталога, т.е. для каждого произведения есть своя уникальная логика, по которой языковые факты были собраны в одно целое.

Одной из ключевых тенденций искусства XX в. стало включение в него различных форм повседневности: в жизнетворческой перспективе любой факт, явление, действие воспринимаются как искусство. Дж. Кейдж, особенно ценимый Рубинштейном американский композитор, одним из первых стирает границу между музыкой и не-музыкой, любыми случайными звуками, шумами, следовательно, музыка в русле такого подхода существует вне собственного ей в недавнем «классическом» прошлом специфического оформления, «рамки»: здания филармонии, сцены, оркестровой ямы и т.д. [6. С. 19]. Е. Деготь в статье «Искусство между букв», входящей в концептуалистский альманах «Личное дело №», также пишет об отсутствии дифференциации между живописью и не-живописью у андеграундных художников 1970–80-х гг. Рама картины, маркирующая ее как искусство, отделяющая произведение от окружающего мира, утрачивает свою дифференцирующую функцию. Разграничительной черты между плакатом/стендом/шедевром больше не существует [7. С. 114–120].

В 1970-е гг. Рубинштейн, библиограф по профессии, начинает писать произведения на библиотечных карточках и почти сразу позиционирует такие карточки в качестве художественных текстов, а собрания карточек – как сборники-картотеки. Выбранный Рубинштейном способ создания произведения также предполагает отсутствие принципиального различия между языком художественной литературы и бытовым. Несмотря на то, что визуально карточка – маленькая рамка, отделяющая находящийся в ней текст от всего окружающего, на самом деле набор формуляров, образ картотеки, к которому постоянно апеллирует концептуалист (название одной из его книг – «Большая картотека»), не предполагает наличие иерархии среди набора элементов. Все они равнозначны: в каталоге фамилии писателей-классиков соседствуют с именами неизвестных литераторов. В картотеке не предполагается распределение по эстетическому принципу, а значит, и в произведениях Рубинштейна, как у Кейджа и художников-концептуалистов, нет четкой границы между искусством и не-искусством.

Творчество Л. Рубинштейна уже становилось предметом изучения русских и зарубежных исследователей. Первым, кто обратил внимание на концептуализм и дал название новому направлению в искусстве, был Б. Гройс [8]. О творчестве Рубинштейна также писали М. Эпштейн [9], Н.Л. Лейдерман и М.Н. Липовецкий [10], А. Зорин [11], А. Хансен-Лёве [12] и А. Ниеро [13]. Исследователи рассматривали особенности (не)проявления собственного «Я» в карточной поэзии, отмечали одну из главных особенностей модели каталога – всеохватность.

В фокусе нашего внимания будут находиться типологически близкие первобытному искусству неосинкретизм и кумулятивность текстов Рубинштейна. Под этим, конечно же, не подразумевается уравнивание концептуалистского творчества и наскальной живописи, однако использование элементов архаической поэтики и форм субъектности позволяет увидеть своеобразие систематизирующего письма Рубин-

штейна как в ряду литераторов-предшественников, создававших произведения по принципу коллекций и архивов (К. Вагинов, В. Набоков), так и современников-концептуалистов, предлагающих различные формы дистанцирования от «большого стиля» и «авторитарного письма» (Д. Пригов, В. Сорокин).

Заполняемые писателем и предваряющие собственное написание произведений карточки как один из вариантов рукописного автографа – явление известное. На формулярах делали свои записи Ф. Сологуб, В. Набоков, А. Солженицын, Ф. Кафка, Дж. Джойс и др. Тем не менее карточки могут выполнять разные функции в истории текстов. Для Льва Семеновича Рубинштейна формуляр стал своего рода рамой, неотъемлемой частью текста: «...в какой-то момент (я. – Ю.К.) вдруг понял, – поясняет автор, – что это никакие не черновики, а уже вполне готовый текст, вполне готовая вещь. Так, поэтика стала совпадать с форматом карточки. Мои тексты тогдашнего времени уже и тогда стали складываться из внешне не связанных фрагментов, объединенных только ритмом, то есть скорее по музыкальным, а не литературным законам» [14. С. 23].

Образ карточки стал настолько важным элементом для Рубинштейна, что в начале своего творческого пути он считал, что его тексты предназначены исключительно для визуального восприятия, чтобы каждый фрагмент представлялся именно так, как был написан изначально: «Тогда для меня визуальная составляющая была важнее. <...> Они стали листать. “А ты его прочти”, – говорит мне Сева. Я говорю: “Это нельзя читать, это как бы такая визуальная вещь”» [15. С. 147]. Впоследствии, прочитав своим коллегам «Новый Антракт», Рубинштейн понял, что его тексты возможно читать вслух, но и здесь карточка не только не потеряла значимости своей формы, но и стала выполнять новую функцию обозначения ритмического ряда: «Рука, перелистывающая карточки, обозначает здесь ритм, как бы отбивая его на беззвучном барабане» [11. С. 90]. Свои тексты на публичных выступлениях писатель читает с формуляров, что является неотъемлемым атрибутом перформанса.

Отмеченная А. Зориным функция обозначения ритма с помощью формуляров коррелирует с неразрывностью музыки и пения в первобытном искусстве [16. С. 259]. Оригинал, по мысли Рубинштейна, – это набор карточек, где текст написан его рукой [4. С. 6], а значит, его чтение без перелистывания, создающего ритмическую организацию, невозможно. Сравнение с барабанами, а, как мы знаем, ударные – наиболее древний вид музыкальных инструментов, наталкивает на мысль, что для концептуалиста, как и ранее для первобытного искусства, актуален приоритет ритма над гармонией: «В пении охотничьих племен гораздо более важное место занимает ритм, чем гармония. Ритм повсюду соблюдается строго и правильно, являясь более значительным и более развитым элементом сравнительно с гармонией, колеблющейся в неопределенных интервалах и ограниченной небольшим числом звуков» [16. С. 267].

Для Рубинштейна карточка стала способом противостояния репрессивному дискурсу советской эпохи,

а также дала возможность компактного представления богатого культурного наследия, создания своего рода коллекции значимых литературных феноменов, что позволило, в свою очередь, систематизировать языковые факты современности и преодолеть семиотический хаос советского времени. Под семиотическим хаосом мы подразумеваем ставший явным с конца 1950-х гг. парадокс Лефора. В качестве гаранта правильной реализации некой «объективной истины» в рамках советского проекта выступал Иосиф Сталин, «редактировавший всевозможные высказывания и тексты» [17. С. 51]. Однако после смерти Сталина и развенчания культа его личности «позиция господствующей фигуры советского идеологического дискурса, способной рассматривать и комментировать этот дискурс извне, была уничтожена. То есть исчез не просто конкретный субъект, занимавший внешнюю позицию по отношению к идеологическому дискурсу, но и вообще сама возможность занимать такую позицию...» [17. С. 52].

На данный момент наиболее полное собрание произведений Л. Рубинштейна в количестве 49 текстов опубликовало «Новое издательство» в 2015 г. [3]², где последний текст датирован 2008 г. Поэтические работы 2010–2019 гг. доступны только в авторском прочтении на сайте Arzamas [18]. 10 текстов на карточках хранятся в архиве пермского Музея современного искусства «PERMM»³, где представлены карточки следующих размеров: 9 × 12 см, 13 × 19 и 15 × 21 см [19].

Будучи профессиональным библиографом и работая в библиотеке, Рубинштейн сначала просто использовал формуляры в качестве бумаги для своих черновиков, однако впоследствии он осознал их эстетическую оригинальность: «Я сидел за машинкой, каталогизировал книжки, а параллельно писал собственные тексты. Писал я их на карточках. Но карточками я пользовался как черновиками, а в какой-то момент вдруг понял, что это никакие не черновики, а уже вполне готовый текст, вполне готовая вещь. И в какой-то момент я понял, что картотека и есть, собственно говоря, литература» [14. С. 22–23].

Работу в библиотеке Рубинштейн воспринимал как способ «отвода глаз» от его творческой жизни: «...до этого я же был “подпольщик” и такой как бы шпион. У меня было как бы две жизни. Я считал тогда, что их не надо объединять. <...> Я вообще чувствовал, что вызываю огромное любопытство. Потому что, во-первых, библиотека считалась местом для неудачников, а там сидит такой парень, вроде руки-ноги на месте, вроде много знает, бодренький, остроумненький, но почему-то ни в какие аспирантуры не поступает, почему-то вообще ни к какой карьере не стремится. Что это такое вообще? Но я сознательно и упорно “темнил”» [14. С. 24]. Таким образом Рубинштейн конструировал собственную биографию, создавая характерный советский миф о «библиотекаре-неудачнике», который на самом деле был андеграундным поэтом (ср.: жизнетворческую мифологию позднесоветских рок-музыкантов: «неудачников-истопников» и при этом – непризнанных гениев).

Для Л. Рубинштейна самопозиционирование автора крайне важно: «Пока литература современна, а современна она, пока живы и доступны авторы, для меня <...> имеет значение физическое присутствие автора, личное с ним знакомство. <...> Сейчас огромное количество салонов, клубов, где происходят всякие литературные события. Я думаю, что любые чтения, встречи, разговоры, дискуссии сегодня горячее и актуальнее, чем сами книги или публикации. Прочитав текст, я не могу сразу сказать, понравился он мне или нет. После личного знакомства с автором я уже окончательно для себя решаю, является ли он автором или нет (курсив наш. – Ю.К.)» [20. С. 179]. Именно то, как ведет себя художник, что говорит на публике, является важной частью искусства, «потому что текст сегодня – это не текст. Текст – это все-таки некий способ внедрения автора в культурное пространство. Как мы вообще определяем искусство, авторское и неавторское? Неавторское – это, условно говоря, фольклорное. Есть известная сумма правил и критериев, и если автор умело им соответствует, то, значит, он составляет хороший текст. Но эта функция сейчас явно исполнительская. Как в каждой деревне бытует какой-то фольклор, но есть кто-то, кто лучше всех этот фольклор исполняет. Он вроде бы автор. Но все-таки и не автор» [20. С. 179–180]. Для Рубинштейна выход за пределы советского репрессивного дискурса осуществляется прежде всего за счет нарушения «правил поведения», предписанных писателю, амбициозному молодому человеку. Концептуалист осознает отсутствие вариативности в поведении фольклорного сказителя, как и у советского писателя⁴.

Сознательно выбранный род деятельности коррелирует с поэтикой «подпольного» писателя-коллекционера, собирающего клишированные «языковые факты», которые в рамках всего произведения «обрастают» новым прочтением; так, работа на должности, занимающей невысокое место в социальной иерархии, в контексте биографии писателя приобретает новое значение. Профессия библиотекаря стала не только прикрытием, но и реализацией творческого принципа, основанного на деконструктивистском характере собирательства, а также принципа кумуляции: Рубинштейн не стремится вверх по вертикальной карьерной лестнице, а совмещает позиции библиотекаря и поэта, уравнивая их значимость. По признанию же самого автора, мысли об отказе от традиционных литературных форм появились по следующим причинам.

Во-первых, образ законченной написанной книги, помещенной в обложку, как рамку, четко обозначавшую начало и конец, ассоциировался у андеграундных поэтов с агрессивно-подавляющей риторикой. Рубинштейн в одном из интервью поясняет этот момент так: «...примерно около 73-го года, когда появилось отчетливое стремление выйти за пределы книги. Почему-то книга стала восприниматься <...> как репрессивный культурный объект. Предмет, которым бьют по голове, подкрадываются сзади и бьют...» [22. С. 76]. Еще неотчетливое, но очевидное желание выйти за рамки советского дискурса вылилось в поиски новой литературной формы. Карточки тоже имеют свой по-

рядок и перелистываются, подобно страницам в книге, но у картотеки потенциально нет количественного ограничения, она может бесконечно дополняться самим читателем, что нивелирует авторитарный характер чтения, но не снимает ответственности с участников процесса: «Это предметная метафора моего понимания текста как объекта, а чтения как серьезного труда. Каждая карточка – это и объект, и универсальная единица ритма, выравнивающая любой речевой жест <...>. Пачка карточек – это предмет, объем, это НЕ-книга, это детище “внегугтенберговского” существования словесной культуры. Чтение – это труд, игра и зрелище» [7. С. 235].

Во-вторых, в русской неофициальной, неподцензурной культуре 70-х гг. XX в. сформировалось четкое ощущение информационного избытка. Создание текста начинает восприниматься как засорение внешнего пространства, подчинение сложившейся ситуации социального заказа. Отказ от слов, наполнение произведения паузами становится символом свободы в глазах одного из лидеров московского концептуализма, способом сопротивления официальному дискурсу, нонконформистским жестом: «Пауза – несомненный элемент текста, часть произведения, чрезвычайно важная для его структуры. Но в то же время пауза свободна от языка, зона с выключенным языком. Рубинштейн указывает на те места в тексте, в которых он, текст, способен быть нетоталитарным. В большинстве текстов естественные паузы между его элементами служат мостиками от элемента к элементу, их самостоятельная сущность никак не выделена. Система карточек позволяет представить паузу не менее важным, чем слово, элементом текста, но элементом, лишенным следов тотальности, идеологичности (если не считать идеологией попытку отказа от идеологии)» [23. С. 329]. Автор может избавиться от лишних описаний, не отказываясь от творчества в целом, с помощью сокращений, умолчаний: «...культура перенасыщена, маленькая цитата, или название, или аннотация – безусловно заменяет книгу, которая уже не выдерживает собственного груза» [24. С. 231].

В-третьих, сама форма краткого высказывания стала привлекательной для Рубинштейна: «На меня стала влиять сама поэтика библиографических описаний. Увлекла вся эта эстетика. Фамилия автора, запятая, имя, точка, отчество, точка. <...> Все это было крайне важно» [22. С. 77]. Образ книги передается с помощью сокращений, которые не умаляют ее ценности, но позволяют значительно расширить контекст произведения. То есть отказываясь от лишних слов, автор тем не менее с помощью сокращений углубляет содержание, создает более сложный текст.

Безусловно, встреча с карточками должна настроить читателя на определенный тип работы с текстом: «Но недостаточность оборачивается избыточностью читательского присутствия <...>. Потому что именно он, читающий или воспринимающий, оказывается главным и единственным персонажем рубинштейновских текстов <...>. Именно читающий оказывается точкой схождения пересе-

кающихся в картотеке дискурсов» [25. С. 105]. Мы уже упоминали, что Рубинштейн воспринимает чтение как серьезный труд, и именно такое восприятие процесса снимает, по мнению концептуалиста, с писателя позицию диктатора: автор не предполагает конкретной интерпретации своих текстов, но закладывает в них определенный смысл, понять который читатель может, лишь приложив усилия. Познав замысел, читающий становится на место пишущего и может дополнить предложенный ряд карточек своими примерами.

Влияние искусства Запада рассматривать в качестве причины обращения к формулярам можно лишь отчасти, так как желание выйти за пределы официального искусства возникло раньше. Однако впоследствии серийность поп-арта и минималистская музыка оказали свое влияние на литератора⁵: «Помимо Уорхола я крайне ценю композитора Джона Кейджа, у которого есть ряд важных элементов: произносимые в музыкальном пространстве тексты, повторы, своеобразная манипуляция с листочками, бумажками» [22. С. 78]. Так, во многих своих интервью Л. Рубинштейн говорил о Кейдже как о человеке, чей взгляд на искусство сильно на него повлиял. Суть подхода американского композитора к музыке заключается в утверждении, что тишины, по его мнению, не существует: все, что окружает человека, любой шум, случайное созвучие и есть музыка.

Тот же принцип использует Рубинштейн: он прислушивается к языковому потоку, выстраивает его элементы в таком порядке, что в контексте они приобретают новый экзистенциальный смысл: «Мне кажется, что наоборот, я как раз обиходный мусорный язык возвышаю до литературы. <...> Мы говорим на языке высокой поэзии, хотя мы говорим о пустяках. Это некая концепция языка вообще: нет непозитивского языка, так же как нет специфически поэтического. Мы же все, современные, так называемые интеллигентные люди, постоянно говорим цитатами» [26. С. 308]. Писатель обратил внимание и на эксперименты Кейджа с карточками: «вообще-то точно не знал, что буду делать, – заметил композитор, – Я сидел дома, работал, заполнял карточки по “Кантос” Эзры Паунда и думал: как хорошо! Пожалуй, буду продолжать это дело и на сцене: шуршать карточками, переворачивать страницы и так далее, безо всякого усиления звука. А потом, когда увидел зал, решил, что мы должны усилить звук» [27. С. 99]. Формуляры трансформировались из способа записи музыки в материал для ее создания. Карточки Рубинштейна, в свою очередь, из черновиков стали собственно текстами.

Итак, предпосылками обращения Рубинштейна к формулярам являлись: 1) работа в библиотеке; 2) отказ от книги как атрибута репрессивного советского дискурса; 3) желание выйти за пределы ситуации информационного избытка; 4) емкость и новая эстетика каталожной формы; 5) влияние западных музыки и живописи.

Остановимся подробнее на том, как соотносятся авторское видение своего творчества с поэтикой его произведений.

Анализ текстов концептуалиста не подтверждает в полной мере заявленного писателем тезиса об абсолютной свободе. Нередко ученые, занимающиеся творчеством Л. Рубинштейна, попадая под влияние автора, рассматривают его работы с опорой на тезисы, выдвинутые им самим. Такой подход продуктивен при описании писательского мировосприятия и его жизнетворческой стратегии. Однако в литературе (в особенности советского периода) нередки случаи, когда провозглашенные эстетические программы не обнаруживают полного совпадения с поэтической практикой, а нередко и вовсе противоречат ей (ср.: программу ЛЕФа и творчество В. Маяковского 1920-х гг., традиции соцреалистического производственного романа в прозе А. Солженицына и др.). Поэтому при анализе поэтики мы будем опираться прежде всего на материал, затем соотнося его с заявлениями Рубинштейна. В.И. Тюпа, объясняя сложную систему литературы XX в. и отталкиваясь от бахтинской концепции диалога, предложил описать ее с помощью сосуществующих в это время трех типов сознания художников: уединенного, авторитарного и конвергентного [28]. Как мы можем наблюдать, в 1970-е гг. предложенные исследователем модели претерпевали трансформации. Происходил постепенный процесс диффузии: в рамках творчества одного писателя одна модель могла накладываться на другую, что во многом было связано с практикой метаписма, когда поэт осознанно подходил к позиционированию себя в литературном процессе и создавал сложные художественные структуры «письма о письме»⁶. Примером этих процессов в позднесоветской словесности является творчество Рубинштейна: стремясь к авангардистской уединенности «Я-сознания», предполагающей свободу для автора, он обращается к приемам авторитарного «МЫ-сознания». Рассмотрим, как проявляются особенности данных типов художественного сознания в жизнетворчестве и поэтической практике Рубинштейна.

Во-первых, отказ от продвижения по карьерной лестнице – это жизнетворческая установка, жест, который, по мнению концептуалистов, важнее написанного, но этот жест – часть самопрезентации, а не эстетики созданного художественного мира. Непонимание окружающими поступков писателя (его нежелание «идти в аспирантуру») и его перформансов – это способ дистанцироваться от толпы: «... оборотной стороной внутренней маргинальности для авангардиста выступает внутренняя свобода, которую авангардный художник стремится утвердить вовне: в знаковом материале текста и посредством этого текста – в чужом сознании. Авангардистское письмо как высказывание эстетического субъекта есть дискурс свободы» [28. С. 23]. Однако такую свободу В.И. Тюпа называет «культурой уединенного сознания, “ультра-яществом”» [28. С. 22], что априори предполагает дискриминацию окружающих. Намеренное стремление скрывать свое творчество, «темнить» – способ заявления о своей свободе и, как следствие, несвободе всех остальных, не способных проникнуть в закрытый мир не-советского искусства, т.е., по сути, выход за

пределы советской культуры осуществляется не за счет создания открытой для любого желающего альтернативы, а за счет намеренного выстраивания границы между теми, кто «в системе», и теми, кто вне ее.

Во-вторых, каталог Рубинштейна – мнимо свободная структура. В интервью с Дарьей Серенко читаем:

«– А как вы храните карточки? Стопками, по порядку?»

– Меня часто спрашивают, что будет, если их перемешать. *Ничего не будет* (здесь и далее курсив наш. – Ю.К.). Но этот вопрос всегда провоцируется, потому что они не сброшюрованы, и я понял, что эта сброшюрованность в сознании – это такой тоталитарный момент. Сброшюрованность – это заданность, а если они не сброшюрованы, то возникает соблазн читать их в произвольном порядке. Сброшюрованность – это тоталитарность. То есть перемешивать нельзя.

– Просто ведь *каталог – это сама по себе очень тоталитарная структура*.

– С другой стороны, он очень горизонтален, очень демократичен. Вот смотрите: возьмите любой каталог в любой библиотеке. *Там рядом с Пушкиным будет Пухтин по алфавиту. Следующим или перед ним будет там Пуцькин, Пулькин. Абсолютно никакой иерархии*, так же как в энциклопедии. Но в энциклопедии хотя бы попадают люди, которых история отбирает для попадания в энциклопедию, а тут может быть *автор брошюры или инструкции для игры на каком-то инструменте – и тут же Лермонтов*, например, запросто. Так что ничего в каталоге тоталитарного нет» [32].

Как мы видим, для Рубинштейна крайне важен порядок. Хотя карточки и не сброшюрованы, но они пронумерованы. Сам концептуалист признается, что при их перемешивании текст распадется, поэтому композиция очень важна: «Создается эффект случайности. Эффект случайности задан, и над ним автор серьезно работает» [32]; «Это и есть основная часть работы. Монтаж. Разумеется, написанное на карточках важно, но самое важное – это их порядок» [22. С. 80]. Автор не задает единственно верной интерпретации текста, но устанавливает жесткий порядок при прочтении карточек и принцип их сбора в единую структуру, т.е. писатель стоит над каталогом так же, как Сталин – над советской литературой, и читатель может теоретически продолжить ряд карточек при условии, что они будут соответствовать тем правилам системы, которые установил автор, что совпадает с условиями становления писателем в СССР. Не зря Рубинштейн говорит о чтении как о труде, подразумевая, что реципиент должен понять логику построения текста, приложить усилия, а не свободно обращаться с произведением по своему усмотрению. Утверждение писательской свободы происходит не просто за счет «уязвления чужого сознания» [28. С. 19], но за счет «подчинения и насильственного преодоления уединенности внутренних “Я”» [28. С. 50]. «Авторитарная художественная практика структурирована иерархически, что препятствует творческой коммуникации» [28. С. 51]. Рубинштейн, в отличие от «канонических» советских авторов, не чув-

ствуется давления «сверхавтора» на себя, но он, как и писатели авторитарного дискурса, четко диктует читателям порядок восприятия карточек, ведет их за собой.

В-третьих, помещение речевых штампов в новый контекст и раскрытие их семантического потенциала есть не-различение искусства и не-искусства, в основе которого лежит принцип неосинкретизма, характерный для фольклора. Но именно фольклорные черты были присущи советскому дискурсу: «Обстоятельства, предопределившие интерес советской культуры к фольклору, в существенной степени могут быть объяснены коллективизирующей эффективностью самой фольклорной традиции, “подсказывающей” обществу дискурсивные приметы культурной, национальной и групповой идентичности» [21. С. 14]. Уравнивание Пушкина, Пухтина и Пулькина, действительно, разрушает литературную иерархию, однако сам процесс нивелирования различий между писателями-классиками и эпигонами подразумевает не только свободу для последних, но и насильственное лишение привилегий для первых.

Схожее насильственное уравнивание встречаем, например, в лагерной прозе В.Т. Шаламова: «В это время раздался слабый крик из соседнего шурфа. Моим соседом был некто Розовский, пожилой агроном, изрядные специальные знания которого, *как и знания врачей, инженеров, экономистов*, не могли здесь найти применения (курсив наш. – Ю.К.)» [33. С. 38]. В лагерях не учитывались заслуги прошлого, это отдельная социальная структура, где постепенно выстраивалась собственная иерархия, но при попадании в систему все становилось равными: получали одинаковый набор одежды, спали на нарах, получали работу. У героев лагерной прозы довольно часто нет имен, исключительно номера, и только некоторые могли временно получить свое имя назад. Так же происходит и в каталоге: имя перестает обозначать конкретную личность с определенным местом в эстетической или какой-либо другой системе, имена трансформируются в набор букв/звуков, занимающий свое место в картотеке в зависимости от внутреннего принципа системы. Такое же нивелирование классиков происходит в книге Рубинштейна «Целый год. Мой календарь»⁷.

Таким образом, Л. Рубинштейн, стараясь выйти за пределы советской культуры, создает тексты, объединенные в каталог, содержательно отличающийся от официально установленной литературной нормы, но структурно являющийся такой же тоталитарной системой, предполагающей неоспоримое главенство автора, стоящего над каталогом, устанавливающего принципы формирования собрания и насильственно уравнивающего единицы разных лингвистических слоев и людей.

Обратимся к художественным текстам писателя. Так, в «Новом Антракте» читаем: «24. – Настоящий текст, предполагающий, что выбор осуществляется не путем выбора элементов, а путем выбора отношений к целому» (81). Каждый элемент приобретает свое значение исключительно в контексте всего произведения, это один из творческих постулатов, о котором нередко говорил сам автор и о котором писали исследователи

его творчества. В свою очередь, целое зависит от подбора элементов. Об этом идет речь в тексте: «2. – Новый Антракт. – Очередное произведение. Результат внеочередного продвижения, являющегося в свою очередь результатом пробуждения инерционных страстей. – *Призыв к преодолению инерционных сомнений в ценности некоторых высказываний* (курсив наш. – Ю.К.)» (77). Таким образом, указанные карточки подчеркивают значимость каждого структурного звена, невозможность пропуска одного из них при переходе к другому. Поэт М. Айзенберг комментировал концептуалистский подход следующим образом: «Конструктивная система оказалась настолько гибкой, что, как может показаться, способна включить в себя все: от действительных или мнимых цитат до обрывков случайного разговора. Это не так. Система впускает в себя далеко не все, а только то, что способствует определенной ритмической, а вернее, мелодической организации. Ритмические колебания образуют нечто подобное внутренней мелодии» [7. С. 14]. В этой невозможности пропуска одного из элементов проявляется архаический принцип кумуляции: любое последующее звено может быть нанизано только на определенную совокупность предыдущих. Так, В.Я. Пропп, говоря о функциях волшебной сказки, писал: «Что же касается сказки, то она имеет свои совершенно особые, специфические законы. Последовательность элементов, как мы увидим ниже, строго одинакова. Свобода в последовательности ограничена весьма тесными пределами, которые могут быть приведены в точности» [35. С. 23].

В произведении «Время идет» одно из прочтений 74–77 карточек может интерпретироваться как разговор читателя и писателя: «74. Что делается? 75. Исследуется механизм спонтанно возникающих и саморазрушающихся коммуникаций. 76. Что там? 77. Там так называемые “живые” зоны языка обнаруживают признаки тления в то время, как вроде бы давно уж отпетые прорастают внезапными клейкими листочками» (499). Еще один ключ к произведению, находящийся внутри текста. В интервью с З. Абдуллаевой Рубинштейн говорил: «Мне всегда было важно исследовать авторитетные пласты современного языка. Там я провожу свои деконструктивистские операции. Когда-то это были газетно-бюрократические пласты <...> то есть меня интересовали не идеологические болевые точки языка, а экзистенциальные. Не авторитарные, а авторитетные» [20. С. 181]. В приведенных карточках раскрывается метод создания текста: работа с теми уровнями языка, которые традиционно не входят в художественный дискурс. Включение «низовых» лингвистических слоев в литературный контекст наполняет их – бытовые фразы, клише – экзистенциальным смыслом: «Лев Семенович вводит в “ангельское” пространство без очищающего и стерилизующего опосредования “низших” жителей» [36. С. 29].

Таким образом, смысл текстов Рубинштейна находится внутри выстраиваемой им системы, обнаруживается между строк, или, если быть точными, между карточек, что и позволяет выйти за рамки текста. Главной задачей писателя, по мнению Рубинштейна,

является грамотная подача материала: «...в шуме и скрежете постараться уловить ритм и порядок. Они всегда там есть. Надо лишь прислушаться и взглянуть. Иногда искусство не требует “руки художника”. Оно требует лишь его взгляда – пристального и заинтересованного» [5. С. 73]. Основное отличие читателя от художника заключается в том, что первый не обладает особым зрением, все его окружающее уже введено в зону автоматического восприятия. Художник же может смонтировать материал так, что читатель получит возможность разглядеть «клейкие листочки» в вещах, не относящихся на первый взгляд к искусству. То есть задача автора, по мнению концептуалиста, в фиксации увиденного и в представлении «схваченного» окружающим, не способным заметить в бытовом особенное: «Лишь когда ты становишься взрослым, ты начинаешь понимать, в чем тут дело. Музей как идея способствует особому взгляду на мир: ты осознаешь, что нет ничего случайного, ненужного, заслуживающего забвения. Любая вещь, любое слово, любой жест суть потенциальные единицы хранения, объекты музеефикации» (курсив наш. – Ю.К.) [5. С. 290]. Здесь проявляется неосинкретический подход Рубинштейна к искусству: неразличение художественной и обыденной реальностей, размывание границ между творчеством и «жизнью». С другой стороны, логичным продолжением нивелирования границ между лингвистическими фактами разных речевых стилей является абсолютный отказ от нормы, чего сам автор не приемлет: «Культурные иерархии существуют вовсе не для того, чтобы слепо им подчиняться. Они существуют для того, чтобы их нарушать. <...> Если же меня спросят, являюсь ли я противником

жесткого табуирования всего этого дела, то я убежденно скажу, что нет, ни в коем случае. <...> Иначе безвозвратно потускнеет вся его прелесть, вся соблазнительность и все то, что маркирует зону свободы. И что мы тогда станем соблюдать? И что нарушать?» [5. С. 64]. Иными словами, даже если всякое выражение/жест можно назвать искусством, то только в определенном контексте / специально созданной ситуации. А такой семантический фон может создать лишь художник, умеющий правильно подбирать слова. Соответственно, не все можно отнести к искусству, по крайней мере не в любом контексте.

Одним из способов создания системы из разрозненных фактов становится повтор⁸. В поэзии Рубинштейна это может быть повтор слов (в текстах нередко карточки начинаются с одинакового выражения) или приема. Так, например, в произведении «С четверга на пятницу» все карточки начинаются с фразы «мне (при)снилось/-ась/-ся» (иногда без местоимения), а в формулярах 21–35 приведенный текст рифмован: «24. Мне приснилось, что в ночи сердце вынуто из ножен. Что мы знаем? Что мы можем? Тот, кто знает, пусть молчит...» (312). Поэтика повтора, с одной стороны, структурирует тексты, объединяет карточки на формальном уровне: повторение конструкций/слов/приемов становится внешним признаком, по которому формуляры сводятся в каталог. С другой – повтор систематизирует ритмическую организацию каждой карточки и всего текста в целом.

В контексте поэзии Рубинштейна дублирование скорее не стирает смысл повторяемых элементов, но усиливает их. Так, в тексте «Это всё» большая часть карточек начинается со слов «Это всё»:

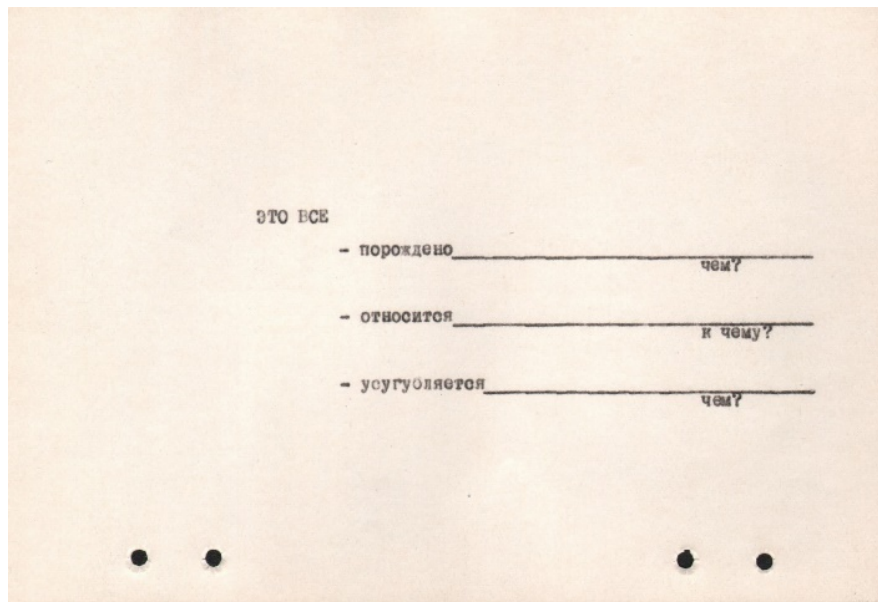


Рис. 1 [19]

Повторяемая фраза заставляет читателя каждый раз задуматься над тем, что же «это всё» значит, а также с каждым разом расширять ее контекст.

У Рубинштейна меняется взгляд и на категорию авторства. Так, в тексте «Четыре сонета» читаем:

«Так неутешителен процесс ловли моментов / И так в высшей степени бесперспективен / Что не лучше ли попробовать по-другому... // Так устрашающе много поем песни / И такой от этого в воздухе гул / Что не лучше ли в том всем разобраться...» (141).

Читатель сталкивается с игрой разных взглядов на писательство. Литератор – ловец моментов, но его дело обозначено в тексте как «бесперспективное»,

однако в последнем терцете читателю предлагается все-таки разобраться в гуле песен/голосов/слов/текстов.

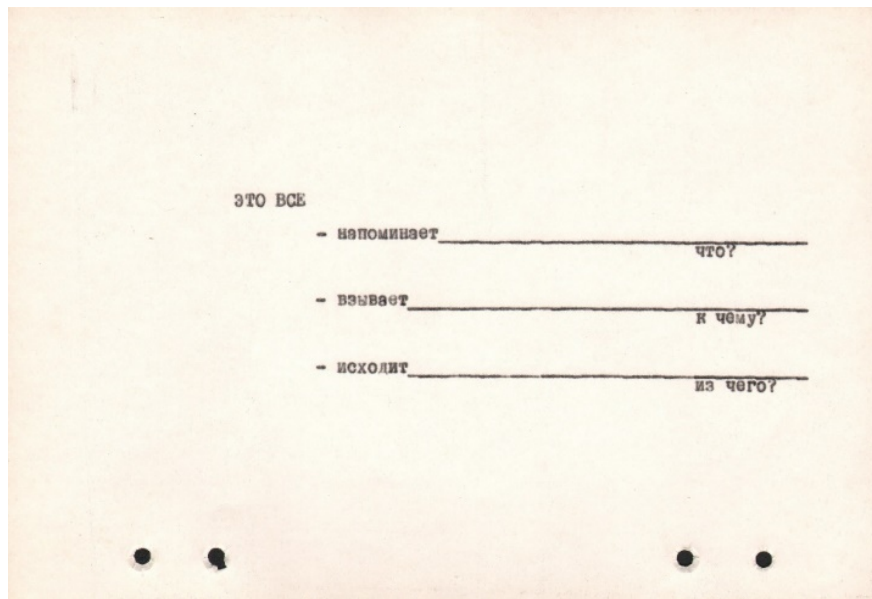


Рис. 2 [19]

Именно в этом и заключается основная задача нового автора – разобраться в шуме времени, систематизировать его с помощью творческой мысли. Читателю же, в свою очередь, необходимо занять определенную позицию: прекратить «ловить моменты» или попытаться «разобраться в шуме» вместе с автором, таким образом, встав на его место.

В эссе «Секреты и секретники» Рубинштейн пишет: «...лишенные контекстуальных подпорок, эти дивные конструкции висят в понятийном воздухе <...>. Пространство искусства, границы которого поистине неопределимы, – это, если угодно, еще и приют для потерявших своих мам и пап словечек, фразочек, обрывочков, вещичек, камешков и бумажек» [5. С. 75]. Автор как бы сравнивается с ребенком, который собирает фантики, бусинки и другие «драгоценности». Новый статус автора – собиратель «языковых фактов», однако, по мнению литератора, эта роль не ограничивается функцией скриптора, отведенной Р. Бартом современному писателю [38. С. 389]. Сам текст, по мнению Барта, создается читателем: «...читатель – это человек без истории, без биографии, без психологии, он всего лишь некто, сводящий воедино все те штрихи, что образуют письменный текст» [38. С. 390]. То есть в представленной концепции писатель и читатель лишены творческого начала, что для Рубинштейна неприемлемо. Личность автора проявляется «как бы поверх стертого и безличного языкового материала – как текучая, но всегда неповторимая комбинация различных элементов повторимого или “чужого” – слов, вещей, цитат, жестов, изображений и т.п.» [10. С. 444]. Относительно роли читателя М. Липовецкий написал: «Именно рефлексия по поводу собственной вовлеченности в отношения между языком и реальностью парадоксальным образом восстанавливает значение субъекта, казалось

бы, навсегда обесцененное постмодернистской игрой безличных дискурсов» [39. С. 18]. Таким образом, авторское «Я» проявляется на уровне монтажа, создания структурированного текста из разрозненных лингвистических фактов, а читатель, столкнувшись с материалом, должен, согласно замыслу Рубинштейна, осознать собственное положение относительно языка и, возможно, дополнить предложенную ему коллекцию.

О бартовской же концепции автора Л. Рубинштейн писал следующее: «Во-первых, в сновидческих приложениях вовсе не участвует авторская воля. Во-вторых, нам чужого не надо. Удовольствуемся ролью по возможности добросовестного свидетеля. Бартовская формула “смерть автора” всегда казалась мне чересчур категоричной, хотя и эффектной. А вот “сон автора”, по-моему, в самый раз» [5. С. 365]. Концептуалист немало внимания уделяет своим снам и берет материал для своих произведений из них. Так, например, в тексте «С четверга на пятницу» приведены карточки с описаниями сновидений (реальных или выдуманных – неважно). Свои сны пересказывает и рассказчик в «Кладбище с вай-фаем» [40. С. 57]. Формула «сон автора» для Рубинштейна более продуктивна, чем «смерть автора», так как, с одной стороны, не исключает вовлеченности писателя в творческий процесс: его наблюдательная позиция крайне важна, без выполнения функции режиссера не создается произведение. С другой – состояние спящего не претендует на точность и уникальность интерпретации, а значит, такой автор не может быть диктатором или пророком, т.е. нивелируется авторитарность писателя относительно восприятия текста. В рубинштейновской концепции сна автора проявляется неосинкретический взгляд на творчество: с одной стороны, сам концептуалист не может назвать себя полноценным и един-

ственным автором произведения, так как фразы из его снов произносят приснившиеся люди, не он. С другой – это образы, явившиеся именно ему, а значит, часть его воображения. То есть услышанные/увиденные фразы и его, и не его одновременно. Так же и с произведениями, материал которых взят не из снов, но состоящий всегда из (квази)цитат и фиксаций языкового материала. Ведь сами фразы принадлежат не вымышленным персонажам и не Рубинштейну, но свой смысл они приобретают лишь исходя из контекста всего произведения, «смонтированного» им. При этом именно автор-режиссер стоит вне системы каталога, в которую он собирает увиденное и услышанное, упорядочивает по им же созданному принципу, который читатель/зритель должен расшифровать, чтобы принять полноценное участие в процессе.

Автор действительно не поднимает новых тем, так как все уже однажды было сказано. В его эссе читаем: «Невозможность прямого высказывания, обреченность его на цитату – один из главных мотивов современного искусства. Память жанра, память ритма, память стиля – наиболее интенсивно работающие механизмы современной художественной практики. Не только художественное, но и обиходное речевое поведение – это лишь обмен цитатами. Мы цитируем не только тексты, но и интонации, и стили, и типы сознания» [5. С. 123]. Однако именно процесс создания системы, коллекции «языковых фактов» невозможен без творческой силы: «Мы и сами в каком-то смысле ходячие цитаты. Это не хорошо и не плохо. Это данность, с которой можно считать, или нет. Ее можно пытаться преодолеть, *но с ней можно и работать* (курсив наш. – Ю.К.)» [5. С. 123]. Не каждый может «уловить порядок в шуме и скрежете» окружающего мира, выстроить его в нужной последовательности, чтобы из случайных фраз получилось единое произведение искусства. В одном из своих интервью Рубинштейн также называл автора режиссером: «Этот новый тип авторства можно сравнить с работой режиссера: героями-персонажами моего письма являются разного рода прототексты, но я не создаю из них произведения, а делаю постановку из их интриг» [26. С. 309].

В свою очередь, не каждый читатель способен читать [5. С. 119]. Читатель для Рубинштейна – человек, готовый работать с текстом, узнавать цитаты, прислушиваться к разнице значений в зависимости от порядка слов в предложении, тот, кто готов улавливать тот самый «иррациональный пульсар», создающийся в пространстве между карточек: «А также я понял, что мой адресат и мой читатель – это человек, многое прочитавший и многое угадывающий за названием, за именем автора, за годом издания и так далее. Человек, привыкший работать с каталогом, глядя на библиографическую карточку, он уже представляет, какая именно книга стоит за ее карточным описанием» [14. С. 23]. В этом смысле читатель подобен автору.

Этот взгляд на авторство отражается и в текстах Рубинштейна. Так, в «Autocodex 74» читаем: «12. Жалок полет наяву 13. Неприятны неоправданные суждения 14. Хороши оправданные моменты 15. Нехо-

роши неоправданные 16. Жалок полет наяву 17. Чуден объект созерцания при хорошем освещении 18. Чудовищна претензия одного на универсальность предлагаемой модели 19. Ужасна неподготовленность многих к восприятию разного рода сообщений 20. Невесом вечер и поныне 21. Велик день ознаменованный реальным событием» (50–51). Между карточками, фиксирующими наблюдения лирического героя, появляются те, где обозначен взгляд на творческий процесс: «19. Ужасна неподготовленность многих к восприятию разного рода сообщений» (51). Эта карточка обращена к читателю. Внезапно, «случайно» выплывшая информация, что многие не готовы к «разного рода сообщениям», заставляет задуматься о том, как воспринимается данная работа, вынуждает вернуться к предыдущим формулярам. Произведение напоминает реципиентам об их обязанности внимательного ответственного отношения к тексту.

Здесь же оспаривается авторское притязание на единственно верный вариант интерпретации произведения: «18. Чудовищна претензия одного на универсальность предлагаемой модели» (51). Так, сам Рубинштейн в предисловии к «Регулярному письму» отмечал: «Хотелось бы, чтобы при прочтении книги учитывались эти соображения. А впрочем, – необязательно. Авторская версия – всего лишь одна из версий» [4. С. 5]. Рубинштейн выстраивает свои тексты так, что читателю тяжело составить четко формулируемое представление о произведении, о его содержании. Однако интуитивно улавливаемый смысл один.

Так, в интервью П. Грушко Рубинштейн рассказывал про реакцию на текст «Дружеские обращения 1983 года»: «Мой шведский переводчик Ларс Клеберг, может быть, вы его знаете, перевел этот текст и попросил разрешение прочитать свой перевод на семейном празднике по поводу сколько-то-летия его свадьбы. <...> он написал мне, что это имело большой успех и было всеми гостями воспринято как обращение именно его, именно к его жене. Все гости и она находили в этих сообщениях какие-то созвучия, что-то персональное, из их совместной жизни» [22. С. 79]. Здесь же Рубинштейн сказал, что «дорогой друг», адресат текста – это «любой читающий» человек.

Многие тексты Л. Рубинштейна сделаны по принципу архива воспоминаний/мыслей/наблюдений. Собираение как можно большего количества элементов позволяет восполнить внутреннее «Я» лирического субъекта, утраченное в хаосе языковых симулякров советской эпохи. Так, говоря о языке советской пропаганды 60–70-х гг., Рубинштейн писал: «И я, и миллионы других воспринимали эти и подобные этим тексты как монохромный визуальный объект, не задевающий ни чувств, ни мыслей, как всего лишь совокупность выстроенных ровными порядками букв русского алфавита <...> официальная риторика пребывала в стадии медленного, но верного умирания, хотя и само это умирание казалось тогда практически вечным» [5. С. 552]. В ситуации постепенно терявшего смысл языка, когда активно использовавшиеся в официальной печати слова и клише утрачивали способность воздействия на читателя, коллекционирование

«языковых фактов» стало одним из способов противостояния лингвистическому и культурному беспорядку.

Так, в тексте «Это я» все начинается с указания лирическим субъектом себя на фотографиях: «1. Это я. 2. Это тоже я. 3. И это я» (569). Однако впоследствии начинают перечисляться совершенно, на первый взгляд, не связанные с ним предметы: «62. И слегка подрагивает блестящий клюв большой черной птицы, неподвижно сидящей на голове гипсового бюста античной богини. 63. Это всё я» (576). Таким образом, все, что окружает лирического субъекта, является его личность: чем больше деталей он замечает, тем полнее становится его собственный внутренний мир. Своеобразным автокомментарием к тексту «Это я» является эссе «О том, чего не было»: «Инерция этого жанра столь сильна, что любой фотоальбом – в том числе и тот, что мы с вами держим в руках, – это альбом семейный. Поэтому кого бы мы не увидели на этих снимках, все они – наши родственники... Все лица, включая лица официальные, поселились в нашем доме, в нашем альбоме. Листание домашнего фотоальбома – своего ли, чужого – это занятие неизменно медитативное и умиротворяющее» [5. С. 182]. Установка на неклассический первообраз, порожденный ориентацией на бесконечное, размывает границы субъекта, но у Рубинштейна от этого бесконечного расширения «Я» не теряет самого себя, а лишь обогащается и предстает как отдельный сложный безмерный мир.

В произведении «Я здесь» в карточках 39–63 читателем, как разные люди параллельно выполняют различные действия примерно в 14:30: «50. Примерно в 14:30 принял машину у сменщика и направился в сторону Домодедова... 51 (Итак...) <...> 57. Примерно в 14:30 стояла на остановке трамвая около Рижского вокзала... 58. (И вот...)» (560–561). Перед читателем – собрание наблюдений лирического субъекта, которое должно привести к определенной кульминации, однако именно главный сюжетный фрагмент отсутствует. Карточки составлены по типу коллекции с недостающим элементом: за неимением такового напряжение не разрешается, а все «подводящие» к кульминации карточки становятся самоценными. Подобная мысль прослеживается в тексте «Вопросы литературы», где отсутствует очевидный принцип, по которому собраны приведенные вопросы: «77. И при чем здесь старомодная галантность профессора Вольфсона, когда речь, казалось бы, вовсе не о том? 78. А что еще за клетчатый пыльник, забытый кем-то на садовой скамейке?» (524). Любые факты являются достоянием «высокой литературы», и все они так или иначе связываются в единую структуру. Иногда основанием для сведения элементов в единый текст/систему (что для Рубинштейна суть одно и то же) достаточно, как выразился М. Айзенберг, наличия «внутренней мелодии»: «“Мудрые” афоризмы чередуются с совершенной ерундой, а отзвук один. Поэтому что единый тон» [7. С. 15]. В иных случаях параллельные такты двух разных текстов внезапно сливаются в единый поток: «Жесткий, мужественный ритм,

с каким разгружаемые ящики плюхались на землю, счастливым образом совпадал с ритмом поэтических строк, а сопутствующие речи грузчиков, своей лексикой и фразеологией резко контрастировавшие с тем, что звучало из уст вдохновенного стихотворца, произносившего что-то об “осиных талиях бокалов”, напоминали о том, что есть еще на свете что-то живое» [5. С. 69].

Лирический субъект Рубинштейна осознает неоднозначность позиции архиватора. В «Меланхолическом альбоме» читаем: «61. Произвольно раздвигаешь границы общепринятого – 62. Фатально приблизишься к тому моменту, когда все это решительно потеряет всякий смысл; 63. Не заметил, как ветер утих и погасли последние звезды, – 64. Позабудешь, что все позади и что время ушло безвозвратно <...> 71. И хотя это все уже давно и хорошо известно, 72. Почему-то все равно интересно» (538–539). Лирический субъект, с одной стороны, понимает, что тотальное собирание может привести к потере смысла. С другой – отказ от наблюдения за миром потенциально обрывает с ним связь. Таким образом, он не отказывается от собирательства, осознавая потенциальную опасность выbranной стратегии.

В качестве своеобразной инструкции по работе с «каталогом» выступает проза Л. Рубинштейна. Так, например, книга «Целый год. Мой календарь» сделана следующим образом: на каждой странице обозначена дата и историческое событие, которое произошло в этот день. А далее следуют воспоминания/мысли/сны рассказчика, которые ассоциируются у него с этим случаем: «**Июнь. 14. 1905. На броненосце “Потёмкин” началось первое массовое революционное восстание в вооруженных силах России.** В соседнем дворе жил милиционер. Он был гаишник. Крупный и краснолицый мужчина. <...> Его фамилия была Потемкин. Звали его, кажется, Николай. А может быть, и не Николай. Да и какая теперь разница?» (курсив автора. – Ю.К.) [34. С. 200]. По сути, каждый лист книги есть та же карточка из каталога, только на ней приведен текст (дата и событие) и уже зафиксированные ассоциации реципиента. То есть страница обнажает идеальный процесс чтения, который, по мнению Рубинштейна, должен осуществлять каждый читатель при работе с его формулярами: ознакомившись с содержанием карточки, реципиент проводит параллель с собственным жизненным опытом, выцепляя некоторое подходящее воспоминание.

Как мы видим, и в прозе порядок карточек крайне важен для автора: без одной не будет понятна идея следующей и всего целого. Так, в книге «Целый год...» в записях с 23-го по 30-е января идет речь о смерти, фразы на страницах неполные, иногда обрываются на середине слова, а на странице 31-го января смысл всего предыдущего высказывания становится диаметрально противоположным: «**Январь. 23. 1976. Умер Поль Робсон** Когда я думаю о смерти, а о ней как **Январь. 24. 1965. Умер Уинстон Черчилль.** это ни странно, я думаю теперь гораздо реже, чем **Январь. 25. 1947. Умер Аль Капоне.** в детстве, и чаще всего перед **Январь. 26. 1975. Умерла Любовь Орло-**

ва. сном, я всякий раз задаю себе несколько- **Январь. 27. 1901. Умер Джузеппе Верди.** ко не имеющих прямого отноше- **Январь. 28. 814. Умер Карл Великий.** ния к делу во- **Январь. 29. 1962. Умер Фриц Крейслер.** просов. И пока я **Январь. 30. 1948. Умер Махатма Ганди.** ищу на них ответы, я забы- **Январь. 31. 1797. Родился Франц Шуберт.** ваю о смерти» [34. С. 35–43].

Таким образом, согласно принципу кумуляции, страницы календаря можно прочесть только в одном порядке и только в такой последовательности возможно реконструировать авторский замысел. Значимость хронологии прочтения подсказана и самой композицией произведения – формой отрывного календаря. В отличие от настенного, он задает строгую последовательность получения информации, а также предполагает более серьезное воздействие на реципиента с помощью контрастного несоответствия ожиданиям. В календаре Рубинштейна нет указаний на привычные русскому человеку светские или религиозные праздники. Так, с самого начала читаем: **«Январь. 1. Ежегодно западноафриканская страна Камерун отмечает свой главный праздник – День независимости...»** [34. С. 13]. 31 декабря, 1 января, 7 января, 1 сентября, 7 ноября – все эти значимые даты соотносены с совершенно сторонними событиями, отличными от тех, с которыми у русского человека установлена прочная ассоциативная связь. Очевидно, что Рубинштейн как раз и рассчитывает на ошеломляющий эффект. «Ультраячество» – это свобода для автора, эстетического субъекта, но не для читателя, мировоззрение которого подвергается насильственной трансформации. На примере «Целого года...» прослеживается диффузия двух моделей сознания: «Я-сознания» и «Мы-сознания», или, иными словами, уединенного и авторитарного.

В книге на уровне исторически значимых событий представляются субъективные воспоминания/переживания/мысли. Такая параллель может быть воспринята как постановка проблемы о первостепенности масштабного/всеобъемлющего и личного. Однако у Рубинштейна есть однозначный ответ на этот вопрос: «А по-настоящему реальна лишь наша память, умеющая выдергивать из мутного потока бытия абсолютно бесполезные и абсолютно драгоценные детали. Мы вспомнили о них, а значит, они достойны нашей любви. Жизнь не делится на красивое и безобразное» [34. С. 9]. Сам календарь есть сумма субъективных переживаний рассказчика: из огромного количества исторически значимых событий, произошедших в определенный день, он выбирает для своего календаря именно то, в ответ на которое возникает ассоциация. Инциденты, не вызвавшие отклика, не попадают в авторское собрание.

В последней книге Рубинштейна «Кладбище с вай-файем» встречаются фрагменты, выстроенные по трем моделям:

1) событие внешнего мира (объявление в газете/новость в интернете/новый закон и т.д.) + воспоминание/ассоциация/рассуждения рассказчика («Приобретенная только что сигаретная пачка тут же пригрозила мне “мертворождением”. Страшно ли? Ну вообще-

то, если учитывать, что следующее рождение уже не за горами, страшновато, конечно» [40. С. 139]);

2) событие, произошедшее с рассказчиком (или его мысли, сны) + историческое событие, ассоциативно с ним связанное («Однажды я ехал поездом из Хельсинки в Москву. Моей соседкой по купе была уже здорово пожилая, очень милая и приветливая дама. Как это и полагается в дороге, мы разговорились. <...> Она оказалась шведкой польско-еврейского происхождения. <...> Она что-то рассказывала про родителей, про детство, про братьев и сестер. <...> Рано утром я проснулся и увидел на ее руке <...> длинный ряд татуированных цифр. Про это она мне ничего не рассказывала» [40. С. 145]);

3) личные события/мысли/сны рассказчика, никак эксплицитно не связанные с окружающей действительностью («Это пятое апреля, Мишкин день рождения. Мишки уже несколько лет нет на этом свете, а память, ни на что не обращая внимания, как ни в чем не бывало знает себе делает свое дело» [40. С. 70]).

Несмотря на то, что в этой книге есть уже фрагменты, теоретически не помещающиеся на библиотечной карточке, сама структура «каталога» сохраняется. Все перечисленные события равнозначны для рассказчика, все они присутствуют под одной обложкой, объединенные не хронологической, а ассоциативной связью.

Таким образом, обращение Льва Рубинштейна к принципам неосинкретизма и кумуляции в контексте позднесоветской культуры имело своей целью преодоление границ авторитарно-советского дискурса, или, как говорит сам автор, «большого стиля». Его поэтическая стратегия включала в себя следующие поведенческие жесты и художественные приемы:

1) формирование собственного житетекста на основе горизонтальных связей, подчеркиваемое самим поэтом равнодушие к продвижению по карьерной лестнице;

2) трансформация заведомо иерархических отношений автора и читателя в горизонтальные;

3) расширение границ лирического «Я» до бесконечности;

4) приравнивание к искусству любых фактов действительности, соединение слова с изображением, ритмом, действием;

5) создание текстов по принципу каталога с собственной логикой построения, не подчиняющейся общепринятой эстетической оценке, при этом основным способом присоединения текстов друг к другу становится кумулятивный;

6) объединение текстов не в книгу с закрепленными страницами, обложкой, именем автора на титуле и т.д., а в «свободную» картотеку.

Тексты Л. Рубинштейна, выстроенные по принципу каталога горизонтального типа, позволяют, по мнению самого писателя, противостоять советскому авторитарному дискурсу, однако вместе с тем обнаруживают тяготение к деиндивидуализирующему сознанию, неосинкретизму, кумуляции и созданию структур, слагаемые которых подлежат уравниванию.

Примечания

- ¹ О названных признаках первобытного искусства подробнее см.: [2. С. 53–60].
- ² Здесь и далее страницы приведены в круглых скобках по публикации: Рубинштейн Л.С. Большая картотека. М.: Новое издательство, 2015. 608 с. [3].
- ³ Выражаем искреннюю благодарность Музею современного искусства «PERMM» за предоставленную возможность работать с этими материалами.
- ⁴ О глубокой укорененности фольклорного начала в советской литературе и культуре см. [21].
- ⁵ «Так, например, в 1972 г. я узнал о таком невероятном явлении, как Джон Кейдж, который, надо сказать, на меня впоследствии довольно мощно повлиял» [14. С. 25].
- ⁶ Об этом см.: [29–31].
- ⁷ Значимые для русской литературы даты ассоциируются у героя книги Рубинштейна с тривиальными событиями, что нивелирует их значимость: «Родился Лев Толстой, русский писатель, публицист, граф, классик мировой литературы. Бронзовый бюстик Толстого долго стоял на моем письменном столе. Потом его украли. Кто-то из гостей. Я даже примерно знаю, кто именно» [34. С. 298].
- ⁸ См. об этом статью Б. Дубина [37].

Список источников

1. Бройтман С.Н. Русская лирика XIX – начала XX века в свете исторической поэтики. (Субъектно-образная структура). М.: Российский государственный гуманитарный ун-т, 1997. 307 с.
2. Топоров В.Н. К происхождению некоторых поэтических символов. Палеолитическая эпоха // Топоров В.Н. Мировое древо: Универсальные знаковые комплексы. М.: Рукописные памятники Древней Руси, 2010. Т. 1. С. 52–82.
3. Рубинштейн Л. Большая картотека. М.: Новое издательство, 2015. 608 с.
4. Рубинштейн Л. Регулярное письмо. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2012. 200 с.
5. Рубинштейн Л. Что слышно. М.: АСТ; CORPUS, 2018. 592 с.
6. Кейдж Дж. Тишина : лекции и статьи. Вологда : Библиотека Московского концептуализма Германа Титова, 2012. 384 с.
7. Личное дело №: Литературно-художественный альманах. М.: В/О Союзтеатр, 1991. 272 с.
8. Гройс Б. Московский романтический концептуализм // Утопия и обмен. М.: Знак, 1993. С. 260–274.
9. Эпштейн М. Постмодернизм в России. СПб.: Азбука; Азбука-Аттикус, 2019. 608 с.
10. Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Современная русская литература: 1950–1990-е годы. М.: Издательский центр «Академия», 2003. Т. 2. 688 с.
11. Зорин А. Каталог // Литературное обозрение. 1989. № 10. С. 90–92.
12. Хансен-Леве А. Эстетика ничтожного и пошлого в московском концептуализме // Новое литературное обозрение. 1997. № 25. С. 215–245.
13. Ниеро А. О «картотечной» поэзии Льва Рубинштейна // Slavica targestina. 1999. № 7. С. 123–144.
14. Горалик Л. Частные лица: Биографии поэтов, рассказанные ими самими. М.: Новое издательство, 2017. Ч. 2. 398 с.
15. Альберт Ю. Московский концептуализм. Начало. Нижний Новгород : Приволжский филиал Государственного центра современного искусства, 2014. 271 с.
16. Гроссе Э. Происхождение искусства. М.: Издание М. и С. Шабашниковых, 1899. 297 с.
17. Юрчак А. Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение. М.: Новое литературное обозрение, 2019. 604 с.
18. «А это я...» Лев Рубинштейн читает свои тексты // Arzamas. 2021. URL: <https://arzamas.academy/mag/1010-rubinshtejn> (дата обращения: 12.01.2022).
19. Фонд Л.С. Рубинштейна // Музей современного искусства «ПЕРММ» (г. Пермь). Карточные собрания КП-78-КП-86, КП-102.
20. Рубинштейн Л. Вопросы литературы / беседу ведет З. Абдуллаева // Дружба народов 1997. № 6. С. 176–184.
21. Богданов К.А. Vox populi: Фольклорные жанры советской культуры. М.: Новое литературное обозрение, 2009. 368 с.
22. Беседа Павла Грушко со Львом Рубинштейном // Литературное обозрение. 1999. № 1. С. 76–80.
23. Курицын В. Данный момент (О сочинении Л.С. Рубинштейна «Программа совместных переживаний», 1981) // Новое литературное обозрение. 1995. № 16. С. 329–332.
24. Григорьева Н. Лев Семенович // Звезда. 2000. № 7. С. 228–232.
25. Бавильский Д. Карточный домик // Арион : журнал поэзии. 1998. № 3. С. 96–105.
26. Язык – поле борьбы и свободы: Лев Рубинштейн беседует с Хольтом Мейером // Новое литературное обозрение. 1993. № 2. С. 306–311.
27. Костелянц Р. Разговоры с Кейджем. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. 227 с.
28. Тюпа В.И. Постсимволизм: теоретические очерки русской поэзии XX века. Самара : ООО Научно-Внедренческая Фирма «Сенсоры, Модули, Системы», 1998. 115 с.
29. Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог : сб. ст. Вып. 6: Формы саморефлексии литературы XX века: мета-текст и метатекстовые структуры / ред. Т.Л. Рыбальченко. Томск : Изд-во ТГУ, 2004. 235 с.
30. Сегал Д.М. Литература как вторичная моделирующая система. Литература как охранная грамота // Сегал Д.М. Литература как охранная грамота. М.: Водолей Publishers, 2006. С. 11–49.
31. Хатямова М.А. Формы литературной саморефлексии в русской прозе первой трети XX века. М.: Языки славянской культуры, 2008. 326 с.
32. Серенко Д. Поэт и карточки // Colta. 2017. URL: <https://www.colta.ru/articles/literature/14324-poet-i-kartochki> (дата обращения: 25.06.2022).
33. Шаламов В. Избранное. СПб.: Азбука-классика, 2002. 832 с.
34. Рубинштейн Л. Целый год. Мой календарь. М.: Новое литературное обозрение, 2018. 440 с.
35. Пропл В.Я. Морфология волшебной сказки. М.: Лабиринт, 2001. 192 с.
36. Пригов Д.А. Второй раз о том, как все-таки вернуться в литературу, оставаясь в ней, но выйдя из нее сухим // Русская альтернативная поэтика. М., 1990. С. 20–30.
37. Дубин Б.В. Бесконечность как невозможность: фрагментарность и повторение в письме Эмиля Чорана // Новое литературное обозрение. 2002. № 54. С. 251–261.
38. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика. М.: Прогресс, 1989. 616 с.
39. Липовецкий М.Н. Дело в шляпе, или Реальность Рубинштейна // Рубинштейн Л. Погоня за шляпой и другие тексты. М.: Новое литературное обозрение, 2004. С. 7–26.
40. Рубинштейн Л. Кладбище с вай-фаем. М.: Новое литературное обозрение, 2020. 384 с.

References

1. Broymtan, S.N. (1997) *Russkaya lirika XIX – nachala XX veka v svete istoricheskoy poetiki. (Sub"ektno-obraznaya struktura)* [Russian lyrics of the 19th – early 20th centuries in the light of historical poetics. (Subject-image structure)]. Moscow: RSUH.
2. Toporov, V.N. (2010) *Mirovoe drevo: Universal'nye znakovye komplekсы* [World Tree: Universal sign complexes]. Vol. 1. Moscow: Rukopisnye pamyatniki Drevney Rusi. pp. 52–82.
3. Rubinstein, L. (2015) *Bol'shaya kartoteka* [Large card file]. Moscow: Novoe izdatel'stvo.
4. Rubinstein, L. (2012) *Regulyarnoe pis'mo* [Regular writing]. St. Petersburg: Izd-vo Ivana Limbakha.
5. Rubinstein, L. (2018) *Chto slyshno* [What is heard]. Moscow: AST; CORPUS.
6. Cage, J. (2012) *Silence: lectures and writings*. Vologda: Biblioteka Moskovskogo kontseptualizma Germana Titova. (In Russian).
7. Soyuzteatr. (1991) *Lichnoe delo №: Literaturno-khudozhestvennyy al'manakh* [Personal file No.: Literary and artistic almanac]. Moscow: V/O Soyuzteatr.
8. Groys, B. (1993) *Utopiya i obmen* [Utopia and exchange]. Moscow: Znak. pp. 260–274.
9. Epshteyn, M. (2019) *Postmodernizm v Rossii* [Postmodernism in Russia]. St. Petersburg: Azbuka; Azbuka-Attikus.
10. Leyderman, N.L. & Lipovetskiy, M.N. (2003) *Sovremennaya russkaya literatura: 1950–1990-e gody* [Contemporary Russian Literature: the 1950s–1990s]. Vol. 2. Moscow: Izdatel'skiy tsentr "Akademiya".
11. Zorin, A. (1989) Katalog [Catalog]. *Literaturnoe obozrenie*. 10. pp. 90–92.
12. Hansen-Love, A. (1997) Estetika nichtozhnogo i poshlogo v moskovskom kontseptualizme [Aesthetics of the worthless and vulgar in Moscow Conceptualism]. *Novoe literaturnoe obozrenie*. 25. pp. 215–245.
13. Niero, A. (1999) O "kartotechnoy" poezii L'va Rubinshteyna [About Lev Rubinshtein's "card file" poetry]. *Slavica targestina*. 7. pp. 123–144.
14. Goraliuk, L. (2017) *Chastnye litsa: Biografii poetov, rasskazannye imi samimi* [Individuals: Biographies of poets told by themselves]. Part 2. Moscow: Novoe izdatel'stvo.
15. Al'bert, Yu. (2014) *Moskovskiy kontseptualizm. Nachalo* [Moscow Conceptualism. The beginning]. Nizhny Novgorod: Privolzhskiy filial Gosudarstvennogo tsentra sovremennogo iskusstva.
16. Grosse, E. (1899) *Proiskhozhdenie iskusstva* [The origin of art]. Moscow: Izdanie M. i S. Shabashnikovkh.
17. Yurchak, A. (2019) *Eto bylo navsegda, poka ne konchilos'*. *Poslednee sovetskoe pokolenie* [It was forever until it ended. The last Soviet generation]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie.
18. Arzamas. (2021) "A eto ya..." Lev Rubinshteyn chitaet svoi tekсты ["And this is me..." Lev Rubinshtein reads his texts]. [Online] Available from: <https://arzamas.academy/mag/1010-rubinshteyn> (Accessed: 12.01.2022).
19. Museum of Contemporary Art "PERMM" (Perm). File collections KP-78-KP-86, KP-102. *Fund of L.S. Rubinstein*. (In Russian).
20. Rubinstein, L. (1997) Voprosy literatury / besedu vedet Z. Abdullaeva [Issues of Literature. The conversation is conducted by Z. Abdullaeva]. *Druzhba narodov* 6. pp. 176–184.
21. Bogdanov, K.A. (2009) *Vox populi: Fol'klornye zhanry sovetskoy kul'tury* [Vox populi: Folklore genres of Soviet culture]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie.
22. Grushko, P. (1999) Beseda Pavla Grushko so L'vom Rubinshteynom [Conversation between Pavel Grushko and Lev Rubinstein]. *Literaturnoe obozrenie*. 1. pp. 76–80.
23. Kuritsyn, V. (1995) Dannyy moment (O sochinenii L.S. Rubinshteyna "Programma sovmestnykh perezhivaniy", 1981) [This moment (On L.S. Rubinshtein's "The program of joint experiences", 1981)]. *Novoe literaturnoe obozrenie*. 16. pp. 329–332.
24. Grigor'eva, N. (2000) Lev Semenovich. *Zvezda*. 7. pp. 228–232.
25. Bavit'skiy, D. (1998) Kartochnyy domik [House of Cards]. *Arion: zhurnal poezii*. 3. pp. 96–105.
26. Rubinstein, L. (1993) Yazyk – pole bor'by i svobody: Lev Rubinshteyn beseduets s Khol'tom Meyerom [Language is a field of struggle and freedom: Lev Rubinstein talks with Holt Meyer]. *Novoe literaturnoe obozrenie*. 2. pp. 306–311.
27. Kostelanetz, R. (2014) *Conversing with Cage*. Moscow: Ad Marginem Press. (In Russian).
28. Tyupa, V.I. (1998) *Postsimvolizm: teoreticheskie ocherki russkoy poezii XX veka* [Post-Symbolism: Theoretical Essays on Russian Poetry of the 20th Century]. Samara: OOO Nauchno-Vnedrencheskaya Firma "Sensory, Moduli, Sistemy".
29. Rybal'chenko, T.L. (ed.) (2004) *Russkaya literatura v XX veke: imena, problemy, kul'turnyy dialog: sb. st.* [Russian literature of the 20th century: names, problems, cultural dialogue: Articles]. Vol. 6. Tomsk: Tomsk State University.
30. Segal, D.M. (2006) *Literatura kak okhrannaya gramota* [Literature as a security certificate]. Moscow: Vodoley Publishers. pp. 11–49.
31. Khatyamova, M.A. (2008) *Formy literaturnoy samorefleksii v russkoy proze pervoy treti XX veka* [Forms of literary self-reflection in Russian prose in the first third of the 20th century]. Moscow: Yazyki slavyanskoy kul'tury.
32. Serenko, D. (2017) *Poet i kartochki* [Poet and cards]. [Online] Available from: <https://www.colta.ru/articles/literature/14324-poet-i-kartochki> (Accessed: 25.06.2022).
33. Shalamov, V. (2002) *Izbrannoe* [Selected works]. St. Petersburg: Azbuka-klassika.
34. Rubinstein, L. (2018) *Tselyy god. Moy kalendar'* [A whole year. My calendar]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie.
35. Propp, V.Ya. (2001) *Morfologiya volshebnoy skazki* [Morphology of a fairy tale]. Moscow: Labirint.
36. Prigov, D.A. (1990) Vtoroy raz o tom, kak vse-taki vernut'sya v literaturu, ostavayas' v ney, no vyvaya iz nee sukhim! [A second time about how to still return to literature, remaining in it, but getting away with it!]. In: *Russkaya al'ternativnaya poetika* [Russian alternative poetics]. Moscow: MSU. pp. 20–30.
37. Dubin, B.V. (2002) Beskonechnost' kak nevozmozhnost': fragmentarnost' i povtorenie v pis'me Emilya Chorana [Infinity as Impossibility: Fragmentation and Repetition in Emil Cioran's Letter]. *Novoe literaturnoe obozrenie*. 54. pp. 251–261.
38. Barthes, R. (1989) *Izbrannye raboty: Semiotika: Poetika* [Selected Works: Semiotics: Poetics]. Translated from French. Moscow: Progress.
39. Lipovetskiy, M.N. (2004) Delo v shlyape, ili Real'nost' Rubinshteyna [The Case in the Hat, or Rubinshtein's Reality]. In: Rubinstein, L. *Pogonya za shlyapoy i drugie tekсты* [Pursuit of the Hat and other texts]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. pp. 7–26.
40. Rubinstein, L. (2020) *Kladbishche s vay-faem* [Cemetery with Wi-Fi]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie.

Информация об авторе:

Каминская Ю.В. – аспирант кафедры журналистики и литературоведения Сибирского федерального университета (Красноярск, Россия). E-mail: yuliaglazkova96@mail.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Yu.V. Kaminskaya, postgraduate student, Siberian Federal University (Krasnoyarsk, Russian Federation). E-mail: yuliaglazkova96@mail.ru

The author declares no conflicts of interests.

Статья поступила в редакцию 06.07.2022;
одобрена после рецензирования 11.07.2022; принята к публикации 28.09.2022.

The article was submitted 06.07.2022;
approved after reviewing 11.07.2022; accepted for publication 28.09.2022.