

## О „КАРТОТЕЧНОЙ” ПОЭЗИИ ЛЬВА РУБИНШТЕЙНА

*Алессандро Ниеро*

Не просто высказать суждение о современной русской поэзии.<sup>1</sup> Понадобилось приблизительно два десятилетия, чтобы на смену признанным поэтам „оттепели” и бурных шестидесятых пришло новое поколение русских поэтов, заявившее о себе лишь к исходу советского – началу пост-советского времени. Перестройка создаёт тот особенный исторический климат, в котором и проявляются молодые поэты, „если не вместе, то одновременно (...), не потрясая, хотя способные интересовать (...), не знавшие потрясений, не пережившие событий, на которые можно было бы однозначно указать – вот чем они сформированы” (Шайтанов 1986:76).

Впрочем, и конец шестидесятых, но больше всего семидесятые годы<sup>2</sup> также по-своему повлияли на ещё складывавшийся тогда творческий метод поэтов. Они не пережили второй мировой войны и событий 1956 и 1968 годов – они сформировались среди поколения, привыкшего к относительно замедленному течению жизни, разуверившегося и пассивного, чей облик определили серая будничность и завуалированная жестокость периода застоя. Начавшись и затянувшись ещё при Брежневе, этот период продолжался и при Андропове и Черненко, кредо и кратковременность пребывания у власти которых не внесли в него сколько-нибудь заметных изменений.

---

1 Ещё несколько лет назад А. Дравич отметил определённый кризис поэзии, которая „вот уже три десятилетия, несомненно, затмевается прозой”, хотя „относительная новизна художественных средств изображения у сегодняшней юной поэзии и представляется многообещающей” (Drawicz 1991b:1013, 1015; см. также Drawicz 1991a:767-768). Диаметрально противоположной точки зрения придерживается А. Уруссов, который считает, что подходит к концу „истинный век поэзии, под чьей сенью выросли самые выдающиеся прозаики” (Urussov 1997:503).

2 И. Кабаков так вспоминает атмосферу конца 60-х гг.: „(...) не могу вспомнить каких-то особенных переломов, взлётов и падений, каких-то необыкновенных ожиданий и следующих за ними разочарований” (Кабаков 1997:197).

В своём творчестве молодые поэты не брали действительность за „живое”, палитра их стихов не поражает яркими красками и контрастами кричащих тонов. Скорее, стихи их отличаются сочетаниями тщательно и скрупулёзно подбираемых выражений, в которых суть намеренно интерпретируется опосредованно, как бы „по касательной”. И именно за эти определённо „советские” черты – „непроницаемость”, „отстранённость”, „равнодушие” – часто критикуют многих современных поэтов. Хотя корректнее, наверное, было бы назвать их интеллектуалами, выразившими мотивы разочарования в своей скупой на эмоции поэзии:

Действительность, многократно пережитая и прочувствованная в ее „обыкновенности”, начинает восприниматься как совокупность обычаев, правил, обыкновений, регулирующих поведение человека и даже природы, – не столько как физическая данность или эмоциональная среда, но как система культурно устоявшихся значений (Эпштейн 1986:50).

Это всеобщее состояние в каждом конкретном случае по-разному повлияло на создание поэтических тестов. Прежде всего оно сказалось на складывании творческого метода тех поэтов, которые особенно хорошо чувствовали советскую специфику. Противоречие между застоём в политике и обществе и громкими, но голословными заявлениями об успехах социализма создавало благоприятную атмосферу для художественного воплощения мотивов разочарования. При этом значения слов и выражений, уже переживавших эрозию, в интерпретации *homo sovieticus* продолжали размываться. В толковании же поэта как чувствительной ипостаси значения до такой степени „смазывались”, что утрачивали не только связь с реальностью, но и лишались самой своей способности что-либо означать:

в СССР все реалии бытовой культуры „ирреализованы” до того, что кроме названий и знаков ничего не осталось, (...) государство (...) реализует понимание культуры (...) как ансамбля интертекстов.

Россия – это империя знаков (...): знаки поглощают не только символы, но и предметы (...). В таком панзнаковом государстве

все факты и действия, дела и тела мнимы, фальшивы, бессмысленны (...) (Хансен-Лёве 1997:220).

В подобном контексте умирания значимости слов, изнемогающих под гнётом официозной „лжеправды”, и родился концептуализм. Это преимущественно московское литературное течение, будучи неофициальным, тогда, в конце 60-х гг., появилось и начало развиваться как бы подпольно. С самого своего рождения оно было тесно связано с изобразительным искусством. После периода 20-х гг. концептуализм стал первым литературно-художественным течением, возникшим и развивающимся в относительной синхронии с подобными ему западными течениями:

Концептуализм в Москве складывался и развивался как творческая общность поэтов и художников. И если художники-концептуалисты работают в пространстве литературы, то поэты-концептуалисты в свою очередь тяготеют к пластическим, визуальным формам (Бобрицкая 1994:25).

Он намеренно разрушает уже достаточно хрупкие границы между искусством и литературой и их различными видами и жанрами. Получается, что своим творчеством концептуалист не только созидает, но одновременно и закладывает в него вопрос о том, какое же оно, и как оно функционирует. Причём концептуалист готов использовать любой материал – даже, скорее, предпочтёт самый тривиальный и распространённый, ведь тогда он сможет лучше и нагляднее показать несостоятельность общепринятого его употребления, и, в частности, применительно к словам, несущественность и относительность, нередко и абсурдность маркирующих их значений. Быт также сильно привлекает концептуалистов. Часто создаваемые ими художественные и словесные образы кажутся безучастными и невыразительными.

Лев Рубинштейн принадлежит к поэтической „ветви” концептуализма. В своём творчестве Рубинштейн вновь обращается к интерпретации так называемых „мёртвых зон” в языке – вплоть до самых „пределов” языка. За эту его особую трактовку слова его даже можно назвать „экстремистом”, поскольку она предполагает, что ничего экстралингвистическим

путём выразить нельзя, что с помощью языка всё можно опознать и обозначить; однако, подвергаясь постоянным опрощениям, уже сам язык теряет свою выразительность как бы „изнутри”. Таким образом, концептуализм, с одной стороны, выступает как „первооткрыватель внутренних языковых драм” (Айзенберг 1991:114), а с другой – проявляет в каком-то смысле заботу (не отмеченную при этом никакой идеологической или антиидеологической окраской) о восстановлении значимости языка. Как раз одной из целей Рубинштейна-поэта и стало, и то лишь до известной степени, восстановление семантической „подлинности”. Подобная задача представляется, однако, трудной, поскольку

в отчужденном, переприсвоенном языке невозможно выделить привилегированную зону подлинных значений и отграничить ее от зоны значений неподлинных, искаженных, навязанных идеологией и автоматизмом восприятия (Медведев 1992:7).

Язык, под этим углом зрения, рассматривается как нечто безнадежно закостенелое, не способное, по своей сути, разорвать те цепи условности, которые отчасти сам язык и создал. И образы в поэзии Рубинштейна, как было замечено, создаются „искусственным и подчеркнутым ироническим нагнетением культурных знаков, условных кодов, тяготеющих над современным сознанием” (Эпштейн 1986:53).

Рубинштейн как „автор текстов” смог увидеть свои работы опубликованными лишь во второй половине 80-х гг. Впрочем, он был уже признанным в Москве представителем антиконформистской культуры за свои необычные произведения, которые представляли собой своеобразные „картотеки”, то есть подборки карточек, похожие на библиотечные каталоги. Рубинштейн и в самом деле работал долгие годы библиотекарем. Выступая, он перебирает карточки и читает то, что на них написано. А надписи на карточках состоят из одной или нескольких фраз, отрывков текстов или просто отдельных слов. Подобные особенности его творчества не только сбивают с толка, но и делают весьма проблематичной саму идею „текста” (и, в частности, поэтического текста). К тому же сам стиль произведений Рубинштейна чрезвычайно смешанный и сложный – как бы „экстраиндивидуальный”. Таким образом,

его произведение представляет собой своеобразный набор-вместилище „надличностного”. Автор как бы с минимальным усилием собирает в это своё „произведение-вместилище” все разные разности, какие он оказывается в состоянии отыскать в языке. Вот как сам Рубинштейн оценивает то, что у него при этом получается:

Отсюда это мерцающее ощущение своего-чужого языка, присутствия-отсутствия автора в тексте и т.д.

Концептуальное сознание предполагает в тотально „окультуренном” пространстве отношение к тексту как объект, а к объекту как текст.

Что же касается проблем языка, то это скорее проблема *языков*, т.е. взаимодействие различных языковых пространств, различных *жанров* языка, в частных случаях – жанров литературы (Рубинштейн 1991:233 [*курсив автора*]).

Автор как будто намеренно вытесняет себя за рамки им же созданного текстуального пространства. Причём это „самовытеснение” он осуществляет путём особого подбора и комбинирования лингвистических единиц (слов, характеризующихся самой разной коннотацией, уже готовых фраз, различных уровней языка), тогда как выражение непосредственного авторского настроения отступает как бы на задний план. И, таким образом, пространство „освобождённой” от „чрезмерного” авторского влияния поэзии расширяется, и она становится способной „перемолоть” буквально всё – даже „непоэтическое”, вплоть до нон-поэзии и до „выхода из «стихов»” (Айзенберг 1991:110); всё это придаёт произведениям „пост-лингвистический” или „пост-поэтический” характер.<sup>3</sup>

„Анонимизация” автора как раз и делает так, что „форма начинает работать сама, по своим собственным законам” (*тот же*, 1990:24), пытаясь освободиться и от каких-либо идеологических ограничений и пут, под которыми в этом случае понимается не совокупность политических догм, а „весь комплекс соблазнительно легких способов обретения новой, фальшивой идентичности – политической, социальной, эстетической” (Медведев 1992:7). Подобное явление пока

<sup>3</sup> См. название сборника другого представителя московского концептуализма, Д. Пригов: *Явление стиха после его смерти* (М. 1995).

лишь первый шаг к новой ступени в развитии индивидуального стиля „текста” и одновременно его „автора”. Последний, оказавшись лишённым своей очевидной функции, начинает как бы „гримироваться под режиссёра”.

Рубинштейн делает нас свидетелями постоянного смешения логических построений, в результате которых язык как бы преобразуется в своеобразные „словесные изделия”. Он пользуется различными прозаико-поэтическими формами (отрывками, стихами, набросками, микропрозой), чтобы облегчить „автомонтаж” – самоорганизацию языка, который может даже принимать метрическое построение, как, например, в начале цикла *Появление героя*:<sup>4</sup>

1. Ну что я вам могу сказать?

2. Он что-то знает, но молчит.

3. Не знаю, может, ты и прав.

4. Он и полезней, и вкусней.

5. У первого вагона в семь.

(Рубинштейн 1996:47)

В этом хоре „голосов, перекликающихся в лишенной тел пустоте” (Зорин 1991:268), степень творческого участия автора кажется близкой к нулю. Или правильнее было бы сказать, что здесь автор постарался показать свойственную языку тенденцию к созданию ритмических связей. Строгость приведённого почти что „пушкинского звучанья” (*там же*, 269) тетраметра служит как бы общим знаменателем в потенциально бесконечном „море” голосов. Она словно „вырывает” эти частотные высказывания, превращая их скорее в своеобразный „зародыш” поэзии, чем в часть бытового контекста.<sup>5</sup>

4 Рамки вокруг текстов здесь стараются графически воспроизвести „карточки” Рубинштейна как это совершенно к месту было сделано издателем Иваном Лимбахом в издании *Регулярное письмо*, СПб. 1996.

5 Само собой разумеется, что на подобные вещи можно смотреть с диаметрально противоположной точки зрения: поэзия как бы спонтанно, естественным путём, „насыщает себя” бытовыми конструкциями-высказываниями; причём она словно обогащает себя тем, что в языке уже

Действенная роль Рубинштейна состоит в том, что он, как бы сам „отступая в тень”, выявляет присущие языку свойства, старается стимулировать вполне естественную тенденцию русского языка к ритмическим построениям. Язык, словно сам по себе, „сгущается”, с лёгкостью преобразуется в конструкции, координируемые позицией ударений и числом слогов. Тем самым он как бы сводит на нет искусственность, к которой неизбежно приводит „комбинаторное” творчество поэта. Перед читателем проходят „сжатые” в стих „фиктивные элементы, остатки фабулы”, которые „переплетаются во множестве сюжетных линий без центра” (Хансен-Лёве 1997:237). Каждая силлабическая (и синтаксическая) связь, в силу семантической узнаваемости фраз, как бы высвечивает контуры контекста, которые словно призывают читателя/слушателя к ретроспективному восстановлению того, что лежало „за стихом”. Среди процитированных фраз могла оказаться и какая-нибудь авторская фраза самого Рубинштейна, но трудно выявить её – ведь автор как бы „растворяется” в тексте, будучи не „отцом” ему, а только „отчимом”.

Вторая часть *Появления героя* организована по-другому (карточки 95-110) там, где после сложного в метрическом плане „шума голосов” появляется некий ученик,<sup>6</sup> которого всё более занимают, беспокоят, даже мучают экзистенциальные вопросы, но ответа на них он так и не находит:

103. Вначале он [ученик] подумал: „Куда смотреть? Ведь во все стороны: вперед и назад, направо и налево, вверх и вниз, вширь и вглубь разворачивается бестолковое пространство наших аритмических усилий и притязаний. Куда же смотреть?”

автохтонно подготовлено. Поэт тогда, как своеобразный законодатель, вмешивается в этот процесс, перенося на условно более высокий, литературный уровень бытовую лексику.

6 На первых 94 карточках, каждая из которых написана четырёхстопным ямбом, эпизодически намечается на последующее явление „ученика”:

6. Там дальше про ученика.

32. А что там про ученика?

93. А где же про ученика?

(Рубинштейн 1996:47, 49, 53)

(...)

108. Потом он подумал: „Постепенно становясь все ближе к неопровержимому пределу, пора бы уже, кажется, и взяться за ум в то время, как причины и следствия то и дело меняются местами, и уже не поймешь, где что...”

109. Потом он подумал: „Все ближе постепенно становясь к описываемому рубежу, вдруг как не хватит на последнее усилие в то время, как я пробую ухватиться за ускользающие нити то ли мыслей, то ли воспоминаний и не могу, не могу, не могу...”

(Рубинштейн 1996:55-56)

Монолог отчаявшегося „ученика” Рубинштейна чем-то напоминает размышления подросткового „лишнего человека”. Таким образом, вполне возможно, что один из ключей к пониманию творчества этого автора (и других концептуалистов) следует искать именно в русской классической литературе:

Гоголь и Достоевский концептуалистов – это авторы-болтуны, производящие бесконечные речи и дискуссии, пустые разговоры и плохие шутки, водопады дискурсов и дигрессий – но уже не в ироническом духе „отступлений” и ретардаций Стерна, но в оголенном и бессмысленном отчаянии (отчасти чеховского) человека, состоящего исключительно из слов, фраз, вербальных жестов и пустых обещаний (Хансен-Лёве 1997:235).

Весьма трудно определить жанр подобного произведения. Самому Рубинштейну нравится соотносить свои произведения с так называемым „интержанром” (Рубинштейн 1996:6). Вот какие советы он даёт, чтобы облегчить прочтение своих текстов: „ОБЩЕЕ ПРИМЕЧАНИЕ. В оригинале каждый фрагмент текста располагается на отдельном листе (или на карточке). Автор просит учитывать это при чтении и при перепечатке” (см. *Личное* 1991:84). Так, от контекста, куда непосредственно „встраивается” произведение этого своеобразного поэта, начинает в значительной степени зависеть само прочтение текстов. Пространство, лежащее между карточками, как бы придаёт каждой карточке законченность в оформлении, которая может нарушиться при „контекстуальном переходе” от карточки к

печатной странице. Роль влияющих на истолкование, на первый взгляд, побочных факторов, таким образом, растёт. Речь, в частности, идёт о наличии белого фона-пространства между печатными строками. Складывание из букв слогов, из слогов слов, а из слов фраз происходит в пространстве абсолютно чистой поверхности бумаги. Эта поверхность как бы окружает изолированный текст своим пространством, так сказать, „пророческого”, (если не „метафизического”) свойства.<sup>7</sup> Подобный „сакральный” тон мы обнаружим и в одной „метапоэтической” фразе Рубинштейна, который в *Сонете 66* пишет: „В идеале – это языковая мистерия” (Рубинштейн 1989:89).<sup>8</sup>

Отмеченные выше особенности творчества Рубинштейна подчёркивают неповторимость его оригиналов, имеющих, впрочем, не только значимость необычного в своём роде „автографа”, но и осязаемую плотность подлинно художественного изделия. А принимая во внимание взаимосвязь между поэзией и изобразительным искусством, лежащую в основе данного творчества, можно обнаружить известное родство между произведениями Рубинштейна и, с одной стороны, наследием дадаистов, а с другой, – в рамках того же концептуализма – с комбинациями текстов и предметов, созданных Приговым и Кабаковым. И всё-таки, поскольку творчество Рубинштейна больше сосредоточено именно на языке, оно и представляет собой своеобразное „символическое хранилище языка, (...) предмет, отражающий существующие формы языковой деятельности человека” (Бобрицкая 1994:22).

В то же время оригинал произведения Рубинштейна будет отличаться и богатством пластики:

7 Не случайно А. Зорин „разглядел” в коротких текстах Рубинштейна контуры человеческих губ, чёрного отверстия рта, говорящего словно посреди пустоты (Зорин 1991:267-268) и при этом упомянул такого „метафизического” поэта как И. Бродский, который заметил, что поэт может сочинять стихи благодаря „соображениям скорей всего бессознательно-миметическим: чёрный вертикальный сгусток слов посреди белого листа бумаги, видимо, напоминает человеку о его положении в мире, о пропорции пространства к его телу” (Бродский 1992-95:15).

8 Можно, однако, допустить, что и подобные „фразы-откровения” (которые кажутся очередной попыткой „самого” произведения как бы смотреть на себя со стороны) являются просто-напросто неотъемлемой частью произведения и не в состоянии не подчиниться сочинительской логике автора.

Мне кажется, что аутентичный, т.е. „объемный” вариант моего текста примерно так же соотношен с плоским вариантом, как, скажем, оркестровая партитура с переложением для одного или двух инструментов. Скорее всего я преувеличиваю. Но такую возможность желательно учитывать (Рубинштейн 1991:235).

Итак, читатель, получая, по крайней мере, самый общий „настрой” на чтение работ Рубинштейна, должен научиться рассматривать каждое его отдельное произведение как бы „в отрыве” от традиционного, привычного, успокаивающего глаз своей последовательностью построения печатной страницы. В печатной публикации установлению связей между написанным читателю помогает даже чисто техническая, типографская сторона её организации. Печатное воспроизведение одного за другим (пусть и разных) текстов непременно соотносится с логикой создания книги, тогда как сам Рубинштейн открыто заявил о том, что

пачка карточек – это предмет, объем, это НЕ-книга, это детище «внегугемберговского» существования словесности (*там же*).

Лично присутствовать на правильной, с учётом их специфики, „декламации” подобных текстов означает „вживаться” в особый ритм чтения, пробуждая множественность чувств. Такое декламационное чтение напоминает как бы озвученный голосом просмотр карточек некоего поэтического каталога. Удачное сравнение „поэтических карточек” с каталогом принадлежит Зорину (Зорин 1989). Возможность использовать это сравнение как своеобразный ключ к истолкованию карточек кажется весьма перспективной. Подход к ним может быть лишённым всякой логики (случайное прочтение) или, наоборот, логичным (прочтение в алфавитном порядке) – ведь и само понимание мира и жанра разнится от случая к случаю, так как меняется очерёдность последних.<sup>9</sup> Каждая карточка представляет собой совокупность информации, но в то же время она входит в совокупность высшего порядка. Она, кроме того, является и элементом поэтической

---

9 См. об этом самого Рубинштейна: „Текст (...) читается то как бытовой роман, то как драматическая пьеса, то как лирическое стихотворение и т.д.” (Рубинштейн 1996:6).

формы, каким могут быть, например, стих, строфа. Как проявят себя карточки, зависит от специфической манеры того, кто их перебирает и читает, и тогда „между движением, развитием смысла и каталогичным, механическим способом его подачи возникает подспудное напряжение, определяющее эмоциональную энергию этой поэзии” (*там же*, 91). Таким образом, подспудно выкристаллизовывается идея представить „каталог” как своеобразную модель мира. С подобной точки зрения, чисто практические функции, например, конторских и бухгалтерских книг, реестров, списков, перечней могут вдруг обрести самодовлеющую эстетическую ценность: „Этот жанр, проходя с разной интенсивностью через всю историю литературы и культуры, с особой яркостью вспыхивает в порубежные периоды, в частности, касающиеся смены культур” (Цивьян 1993:213).

В *Каталоге комедийных новшеств* мы обнаружим, в частности, серию карточек, в которых перечислены примеры поведения в разных случаях жизни, взглядов на мир, выходов из разных положений. Речь там, однако, идёт лишь о наборе потенциальных возможностей выбора (см. на координирующую анафору „можно”) и о его как бы предварительных, противоречащих<sup>10</sup> к тому же одна другой стадиях. Упомянутые стадии в целом представлены в одной и той же сдержанной, бесстрастной, нейтральной, „инвентарной”<sup>11</sup> манере. Никак и нигде не выражены ни степень вероятности таких возможностей,

10 В приведённой колонке высказываний замечен нисходящий переход от философского к прозаическому:

39. Можно почти машинально конструировать мифологические ситуации;

40. Можно оказаться в более чем двусмысленном положении;

41. Можно оказаться неподалеку и зайти, чтобы выпить чаю и поболтать;

(Рубинштейн 1996:13)

11 Ср. с тем, что пишет Эпштейн об организации текста и образности в творчестве Кабакова: „Текст строится (...) как неподвижный список, реестр, перечень того, что изображено или не изображено на картине, или того, что могут подумать о ней зрители.” И дальше: „Такой текст может иметь форму графика, расписания, объявления, афиши, словаря – важна перечислительная, регистрирующая интонация (...)” (Эпштейн 1993:181).

ни формы их использования; нет указаний и на то, чему автор отдаёт предпочтение. Рубинштейн, скорее, имеет своей целью выразить потенциально бесконечную серию<sup>12</sup> подчёркнуто относительных точек отсчёта. Последние, в силу их природы, могут, вероятнее всего, рассматриваться как отправные точки складывания комедийных ситуаций:

13. Можно устранить любые сомнения, найдя лишь мощный ритмообразующий фактор существования – но в этом-то и вся трудность;

(...)

15. Можно начать с чего угодно, будучи уверенным в том, что любое начало в данном случае будет многообещающим;

(Рубинштейн 1996:10-11)

Другой тип каталога мы найдём в произведении Рубинштейна *С четверга на пятницу*. Там автор посредством череды вещей снов выражает определённые „ориентиры”, собрав их на „мета-карточку”, в которой они-то и раскрывают его цели и намерения:

1. Всю ночь мне снились пограничные области бытия. Проснувшись, я сумел вспомнить только что-то между водой и сушей, молчанием и речью, сном и пробуждением и успел подумать: „Вот она, эстетика неопределённости. Вот и снова она...”

(там же, 39)<sup>13</sup>

Эстетика неопределённости, впрочем, связана не только с откровениями лирического героя цикла, но и с проблемой

---

12 См.:

106. Можно прекратить все это в любой момент – и в этом достоинство комедийных новшеств;

(Рубинштейн 1996:18)

13 См. также следующую карточку из цикла *Каталог комедийных новшеств*:

97. Можно и саму неопределённость объявить конструирующим началом;

(Рубинштейн 1996:17)

жанра. Приведённый ниже и последующие связанные с ним отрывки прозы в определённый момент начинают приобретать всё более ритмический характер, отчего и чтение, декламация становятся строго регулярными и, в конце концов, сводятся к трохеическому тетраметру:

20. Мне приснилось, что нам всем/ жить приходится на ощупь:/  
здесь лазейка, тут забор,/ там стена добротной кладки.../ И  
проходит наша жизнь –/ от решенья до сомненья,/ от кивка  
до междометья,/ от мечты до маеты... [знак «/» мой – А.Н.]

(там же, 42).

В следующей карточке обнаруживаются и рифмы:

21. Снилось будто свет погас/ где-то там, посередине./ И уже не  
слышен глас/ вопиющего в пустыне./ И развеялось тепло –/  
не вернуть его обратно./ Только взгляд стекла в стекло –/  
мигомлетный и невнятный... [знак «/» и курсив мои – А.Н.]

(там же).

Для данные предложения по правилам стихосложения, мы получаем образцы „стихов в прозе”, состоящие из двух четверостиший, написанных четырёхстопным ямбом с чередующимися мужскими и женскими рифмами. На поэтический характер текста, кроме чисто „технических” признаков стихосложения, указывает и наличие традиционно-поэтического „гласа”. Рубинштейн, явно противореча правилам графического оформления текста, помещает стихи в прозаический контекст или, точнее, постепенно трансформирует прозаический текст в поэтический. Подобным приёмом он уменьшает различие между поэзией и прозой и наглядно показывает один из возможных вариантов интерпретации вышеупомянутой эстетики неопределённости. В этом собственно и заключается одна из прерогатив концептуализма, и как признаёт сам Рубинштейн:

Для концептуального текста вообще характерно жанровое или даже родо-видовое смещение: бытовая речь в роли стиховой и наоборот и т.д. (Рубинштейн 1991:233).

Пределом выражения логики неопределённости окажутся, к примеру, следующие банальные, тривиальные утверждения, находящиеся уже на грани тавтологии:

42. Уже на грани сна и пробуждения приснилось мне, что то, что есть, то и есть.  
Проснувшись, я подумал: „Ну и правильно...”

(Рубинштейн 1996:45)

Впрочем, банальное и тавтологическое представляются весьма важными категориями в творческой практике Рубинштейна-концептуалиста, поскольку именно они как бы испытывают способность языка утверждать, что „что-то есть что-то”. Так, особенно тяжёлому испытанию в созданных автором условиях „палингенезиса” подвергаются лингвостилистические и лингвосемантические связи. Слова, словно испытывая собственную семантическую выразительность и устойчивость, складываются преимущественно в очень простые предложения, как будто встретившиеся после долгой разлуки:

- Можно?
- Можно.
- Что-нибудь есть?
- Есть.
- Число?
- Любое.
- Имя?
- Не обязательно.
- Проблема?
- Остается.
- Время?
- Идет.
- Что идет?
- Время.
- Время идет.
- Море волнуется.
- Месяц светит.
- Котенок плачет.
- Озаряется – Восток.
- Время идет.
- Устает – ребенок.

- Мячик – отскакивает.  
(Рубинштейн 1992:27-28)

Опробовав сочетаемость слов, язык, по сути, основной „агент” в этом тексте, создаёт ряд нетривиальных сочетаний, основанных на сложных и противоречивых ассоциациях:

- Сознание начинает – дребезжать.  
(...)  
- Умывается – прохожий.  
(...)  
- Мертвые – не в курсе дела.  
(там же, 28)

Итак, данные примеры, как видно, служат не столько образованию мотивированных семантически высказываний, сколько выяснению, по схеме, напоминающей начальный курс преподавания какого-нибудь иностранного языка, степени устойчивости самой грамматической структуры. В двух приведённых ниже фразах в структуре вопроса мы найдём уже все грамматически необходимые компоненты ответа:

- Что не претендует ни на что?  
- Ни на что не претендует вода.  
(там же, 30)

Переход от прозы к поэзии приводит к созданию двустиший, передаваемых трохеическим ритмом, содержание которых сводится к упрощённой экзистенциальной тематике. Их язык, основанный на не слишком рафинированном и податливом материале, путём дедукции преобразуется в короткий „неуклюжий” поэтический текст:

- Что неделимо?  
- Неделима наша воля.  
- Что нелегко?  
- Наша ноша нелегка.  
- Что получается вместе?  
- Вместе получается: „Неделима наша воля. Наша ноша нелегка”.  
(там же, 30-31)

И в этом случае опять сам Рубинштейн, прибегая в который раз к метапоэтической вставке в текст, объясняет суть использованного им приёма:

- Что делается?
  - Исследуется механизм спонтанно возникающих и саморазрушающихся коммуникаций...
  - Что там?
  - Там так называемые „живые” зоны языка обнаруживают признаки тления в то время, как вроде бы давно уж отпетые прорастают внезапными клейкими листочками...
- (там же, 30)

Игровой элемент в творчестве Рубинштейна никогда не служит чисто развлекательным приёмом. Открывать первоосновы языка означает испытывать радость<sup>14</sup> от овладения его самыми безличными сторонами, умудряться „реагировать эстетически на то, что все воспринимают как шум, как помехи” (Айзенберг 1991:113). С этим, очевидно, соглашается и автор:

- Мокрой ветке в окно стучать;
  - Мокрая ветка в окно стучит,
  - Воет ветер, вода журчит.
  - И хотя все это уже давно и хорошо известно,
  - Почему-то все равно интересно.
  - А что касается рифмы, то она в данном случае является лишь бледным рудиментом стиха.
  - Да и то не всегда.
- (Рубинштейн 1992:37)

Тексты Рубинштейна по-своему драматичны и театральны. Цикл *Всё дальше и дальше* создаёт абстрактный образ разряжённого пространства: частотные пространственные наречные маркёры „здесь” и „дальше” реально не соотносятся ни с каким определённым местом; действие совершается безликим

---

14 По этому поводу А. Медведев пишет, что „языковые пласты, казалось бы безнадежно отчужденные от сознания автора и абсолютно непригодные для «прямой речи», неожиданно становятся объектом нежного любования и подчиняются логике авторской, индивидуальной интонации” (Медведев 1992:8).

некто; прямая речь также не ведётся от лица какого-нибудь конкретного персонажа, а вводится неопределённо-личной конструкцией „говорится” или выражается посредством неуточнённых „голосов”. На этот раз в „каталоге” Рубинштейна оказываются слабости и несовершенства людские. Там он как бы выстраивает в ряды разные „типы человеческие” по их крайне скупым и сжатым характеристикам. Друг Рубинштейна поэт Т. Кибиров назвал подобную манеру „стилистической аскезой” (см. *Личное* 1991:85). В данном случае она выражается в приведении упомянутых характеристик посредством местоимений или субстантивированных причастий, отчего создаётся впечатление абсолютной беспристрастности и полного бесстрастия, свойственных, например, заключениям медико-судебных экспертиз:

32. Здесь говорится: „Все эти непровинившиеся, признающиеся, как бы приободрившиеся, но поминутно впадающие в уныние, не уступающие друг другу в стремлении осмыслить происходящее, но ни черта не понимающие, влачащие поклажу собственных надежд и утверждающие, что все потеряно, то запаздывающие, то приходящие раньше времени, колышущиеся от слабого ветерка и упорствующие в собственных заблуждениях, полагающие, что все позади, и переминающиеся с ноги на ногу в ожидании хоть каких-то перемен – ну полно уже – пора остановиться”.

(Рубинштейн 1996:24)

В этом отрывке можно обнаружить примеры своеобразной „онтологической невнимательности” и связанные с ней намеренно допущенные „оплошности”, которые в тексте как бы безжалостно выставлены для общественного порицания. Сжатость, скупость и отвлечённость характеристик и лаконичность способов их выражения делают высказывания, составляющие этот отрывок, похожими на авторские ремарки в пьесах. Что позволяет заметить в тексте Рубинштейна ярко выраженную тенденцию к некоторым драматургическим формам:

20. Вот некто, преувеличенно внимательный, не замечает главного. Сосредоточиваясь на мелочах, он выглядит немного смешным;  
 Некто, устремленный в вечность, поскользнулся и падает. На него падает яркий свет. Довольно жалкое зрелище;  
 Некто не может прийти в себя от какой-то ошарашившей его новости. Так он – оглушенный – и ходит;  
 Некто теряется в толпе. Его обнаруживают, шумно приветствуют, почти насильно вытаскивают на середину. И вот он стоит;

(там же, 21-22)

Сцены к концу цикла основаны на более детальных описаниях, но персонажи и там по-прежнему изображены намеренно схематично. Цикл завершается монологами, которые произносит некий „голос”, как бы вещающий „из пустоты”. Театральность произведения Рубинштейна делается особенно очевидной в последней карточке, когда там вырисовывается как бы „набросок” главного героя в кульминационный момент его жизни:

52. Совсем другая сцена: По оформлению сцены ясно, что погода с утра стоит отменная, вчерашний порывистый ветер утих, унеся с собой рваные остатки сплошной безысходной хмури.  
 По освещению сцены ясно, что на душе у героя, шаги которого уже слышны за сценой, чисто, светло и немного грустно, как в лучшую пору юности.  
 По внезапно наступившей тишине ясно, что в жизни героя наступает едва ли не самый решительный момент. Однако родившийся в недрах абсолютной тишины шум незаметно нарастает. Он все нарастает, постепенно становясь невыносимым.

ЗАНАВЕС

(там же, 26-27)

Таким образом, и последняя сцена не выглядит полностью завершённой, окончательно поставленной и оформленной. Присутствие там главного героя, почти совсем скрытого кули-

сами, весьма условно. Его „психологическое состояние” может угадываться лишь по внешним, чисто декорационным элементам. Своеобразный „театр” Рубинштейна даже тогда, когда автор как будто готов прекратить „обезличивание” своего героя, так ни на секунду и не решается приоткрыть его лицо, чтобы не придавать абстрактному образу индивидуальные черты. Сцену окончательно скрывает занавес, а усиливающийся всё более шум полностью заглушает своим сплошным фоном могущие ещё что-то сообщить и выразить голоса и звуки.

\* \* \*

Сама идея испытать какое-либо эстетическое наслаждение от творчества Рубинштейна при подобном его скольжении „по границам жанров” (*там же*, б) может показаться маловероятной; едва ли следует рассчитывать и на спонтанное, немедленное пробуждение чувств от прямого, непосредственного контакта с его текстами. Впрочем, если справедливо утверждение Е. Монтале о том, что искусство слова „безнадёжно семантическое” (Montale 1972:59), то и весь упомянутый выше „набор” лингвистических „фактов” в той или иной степени обязательно соотнесёт себя с какими-то событиями, историями, предметами, душевными состояниями. И все они, несмотря на концептуалистический интеллектуальный контроль, всё-таки могут быть восприняты как „не условные” благодаря тому элементарнейшему процессу „опознания”, который позволяет увидеть в тексте, даже сквозь своеобразную призму „антилитературных” элементов, облик живого человека, его дела и опыт. Таким образом, карточки Рубинштейна, будучи как бы особым охлаждающим дыханием жизни фильтром, не в состоянии полностью скрыть свой повышенный, хотя и пессимистический „экзистенциальный коэффициент” (Erofeev 1991:7). И как будто язык переживает своё второе рождение: ведь когда Рубинштейн ограничивает его семантико-лексические, синтаксические и экспрессивные возможности, он словно сам по себе решает восстановить то, что у него отобрали – и ему тогда, очевидно, всё равно, сделает ли он это взбунтовавшись,

следуя традиции или просто по инерции.<sup>15</sup> Язык, как бы то ни было, старается перебороть своеобразную хирургию концептуалистов, их иногда кажущиеся бесстрастными операции.

## ЛИТЕРАТУРА

- Айзенберг, М.  
1990 *Вместо предисловия*, в: *Понедельник: семь поэтов самиздата*, М. 1990:7-26.  
1991 *Некоторые другие*, „Театр”, 1991:4:98-118.
- Бобрицкая, Е.  
1994 [предисловие] в: *Концептуализм*, М. 1994 [без указания страниц, но: 6-63].
- Бродский, И.  
1992-95 *Нобелевская лекция*, в: *Сочинения Иосифа Бродского*, в 4 тт.-х, СПб. 1992-95:1:5-16.
- Зорин, А.  
1989 *Каталог*, „Литературное обозрение”, 1989:10:90-92.  
1991 „Альманах” – *взгляд из зала*, в: *Личное дело № \_\_*, М. 1991:246-271.
- Кабаков, И.  
1997 *70-е годы*, „Новое литературное обозрение”, 1997:25:177-200.

---

15 См. следующий фрагмент:

81. А теперь представим себе, что любой разговор, даже тот, что зашел в тупик, все равно продолжает жить своею собственной жизнью.
--

(Рубинштейн 1996:137)

- Личное*  
1991 *Личное дело № \_\_*, М. 1991.
- Медведев, А.  
1992 *Как правильно срубить сук, на котором сидишь*, в: Д. Пригов, Л. Рубинштейн, В. Сорокин, *Судьба текста*, [М.] 1992:7-9.
- Рубинштейн, Л.  
1989 *Из неизданного*, „Литературное обозрение”, 1989:10:87-90.  
1991 *Что тут можно сказать*, в: *Личное дело № \_\_*, М. 1991:232-235.  
1992 *Время идет. Меланхолический альбом*, в: Д. Пригов, Л. Рубинштейн, В. Сорокин, *Судьба текста*, [М.] 1992:23-37.  
1996 *Регулярное письмо*, СПб. 1996.
- Шайтанов, И.  
1986 *Преимущественно о тридцатилетних*, „Вопросы литературы”, 1986:5:73-113.
- Хансен-Лёве, А.А.  
1997 *Эстетика ничтожного и пошлого в московском концептуализме*, „Новое литературное обозрение”, 1997:25:215-244.
- Цивьян, Т.  
1993 *К семантике и поэтике вещи (несколько примеров из русской прозы XX века)*, в: *Aequinox*, М. 1993:212-227.
- Эпштейн, М.  
1986 *Поколение, нашевшее себя*, „Вопросы литературы”, 1986:5:40-72.  
1993 *Пустота как прием*, „Октябрь”, 1993:10:177-192.
- Drawicz, A.  
1991a *La letteratura degli anni Settanta e dei primi anni Ottanta*, в: *Storia della letteratura russa. Il Novecento. III. Dal realismo socialista ai nostri giorni*, Torino 1991, т. III, ч. III:757-783.

- 19916 *La letteratura russa alla fine degli anni Ottanta*,  
B: *Storia della letteratura russa. Il Novecento. III. Dal realismo socialista ai nostri giorni*, Torino 1991, T. III, ч. III:1003-1018.
- Erofeev, Vikt.  
1994 *I "fiori del male" russi: una letteratura che emana fetore*, "Linea d'ombra", 1994:91:4-7.
- Montale, E.  
1972 *Nel nostro tempo*, Milano 1972.
- Urussov, A.  
1997 *Fine dell'utopia: la letteratura russa del periodo post-sovietico*, B: *Storia della civiltà letteraria russa*, Torino 1997:II:487-518.