

RU

Образ советского детства как условие самоидентификации героя
в зрелых поэмах Л. Рубинштейна

Биберган Е. С., Богданова О. В., Рябчикова А. В.

Аннотация. Статья посвящена анализу структурно-композиционных и образно-мотивных рядов «каталожных» поэм Льва Рубинштейна «Появление героя» (1986), «Мама мыла раму» (1987), ««Это я»» (1995), составивших самый представительный рубинштейновский сборник «Регулярное письмо» (1996). Исследование предпринято с целью осмыслить не только формальные особенности поэм Рубинштейна, к чему чаще всего обращалась современная критика, но и содержательно-смысловой пласт «карточных» текстов поэта. Авторы работы дифференцируют основные идейно-образные доминанты зрелых поэм Рубинштейна, выявляют бытийные пространства контурированных в тексте персонажей, прослеживают вызревание собственного представления лирического героя о мире и о себе. В частности, авторы рассматривают сквозной для всех анализируемых поэм мотив самоидентификации героя, его самоопределения в атмосфере воспоминаний о детстве, о советском прошлом. Научная новизна исследования состоит в том, что в нем впервые рассмотрены различные аспекты самоопределения героя в рамках концептуалистских поэм Рубинштейна, выявлены аксиологические ракурсы воспоминаний лирического героя о советском прошлом, страны и его самого. В результате доказано, что заявленные концептуалистами как «бессодержательные», каталожные тексты Рубинштейна пронизаны не только смысловой, но и ностальгической мотивикой.

EN

Image of Soviet childhood as a condition for the hero's self-identification
in L. Rubinstein's mature poems

Biberган E. S., Bogdanova O. V., Ryabchikova A. V.

Abstract. The article is devoted to the analysis of structural, compositional and figurative series of the “catalog” poems “The Appearance of a Hero” (1986), “Mama Washed the Frame” (1987), “This Is Me” (1995) by Lev Rubinstein, which made up his most representative collection “Regular Writing” (1996). The research was undertaken in order to comprehend not only the formal features of Rubinstein's poems, which modern criticism most often turned to, but also the content and semantic layer of the poet's “card” texts. The authors of the article differentiate the main ideological and figurative dominants of Rubinstein's mature poems, identify the existential spaces of the characters contoured in the text, trace the maturation of the persona's own idea of the world and himself. In particular, the authors consider the motif of the hero's self-identification, his self-determination in the atmosphere of memories of childhood, of the Soviet past, which is an end-to-end motif for all the analyzed poems. The scientific novelty of the research lies in the fact that it is the first to examine various aspects of the hero's self-determination within the framework of Rubinstein's conceptualist poems, to reveal axiological perspectives of the persona's memories of the Soviet past, the country and himself. As a result, it is proved that Rubinstein's catalog texts, declared by conceptualists as “meaningless”, are permeated not only with semantic, but also with nostalgic motifs.

Введение

Актуальность темы исследования обусловлена необходимостью осмысления зрелых поэм Льва Рубинштейна «Появление героя» (1986), «Мама мыла раму» (1987), ««Это я»» (1995), которые впервые рассматриваются в их идейно-смысловой, проблемно-тематической взаимосвязи и которые тем самым репрезентируют эволюционный процесс самоидентификации лирического героя. Подобный ракурс актуализирует новые смыслы «каталожных» поэм Рубинштейна, потому цель исследования представляется нам принципиально значимой.

Для достижения указанной цели исследования необходимо решить следующие задачи: во-первых, рассмотреть структурно-композиционную систему «каталожных» поэм и выявить их основные формообразовательные константы; во-вторых, дифференцировать бытийные пространства контурированных в тексте персонажей и актуализировать различия их экспликации в текстовом пространстве; в-третьих, проследить тенденции нарастания самости лирического героя в контексте воспоминаний о советском детстве от поэмы к поэме.

Для осуществления поставленных задач используются следующие методы исследования, примененные в их единстве и дополнительности: метод целостного анализа художественного текста, позволяющий осмыслить в неразрывной связи поэтику и проблематику поэм, сравнительно-типологический, посредством которого были выявлены общие родовые, сущностные черты «каталожных» поэм Льва Рубинштейна, а также психоаналитический метод, позволивший рассмотреть художественное творчество поэта как сублимированное символическое выражение изначальных импульсов. Комплексный подход, реализованный в статье, позволяет открыть новые грани творческого своеобразия поэтической системы текстов Льва Рубинштейна.

Материалом исследования послужили «каталожные» поэмы Льва Рубинштейна, квалифицированные специалистами как зрелые поэмы и дающие наиболее объективное представление о поэтическом мире художника (Рубинштейн Л. Регулярное письмо. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 1996), а также его интервью (Рубинштейн Л. Вопросы литературы / беседа ведет З. Абдуллаева // Дружба народов. 1997. № 6) и другие произведения (Рубинштейн Л. Погоня за шляпой и другие тексты. М.: Новое литературное обозрение, 2004). К работе над статьей привлекался художественный материал и других представителей «московского концептуализма» – Дмитрия Пригова (Пригов Д. Что надо знать // Молодая поэзия – 89. Стихи. Статьи. М.: Советский писатель, 1989) и Михаила Айзенберга (Айзенберг М. Взгляд на свободного художника. М.: ТОО «Гендальф», 1997).

Теоретической базой работы послужили труды по истории русской литературы конца XX – начала XXI века и вопросам поэтического своеобразия концептуалистской поэзии – М. Н. Липовецкого (1996; 1997; 2008), М. Н. Эпштейна (2019), Е. А. Бобринской (1998), В. Н. Курицына (2001), О. В. Богдановой (2004; Преодолевшие соцреализм..., 2023), Е. Ю. Деготь (2000), Т. В. Казариной (2005).

Практическая значимость исследования состоит в том, что аналитические суждения, текстологические наблюдения, результаты и выводы работы могут быть использованы при дальнейшем научном изучении истории русской литературы XX века и поэтического мира Л. Рубинштейна, могут быть включены в общие и специальные курсы по истории русской литературы XX–XXI веков в вузовском и школьном преподавании.

Обсуждение и результаты

Историческая ретроспектива «московского концептуализма»

Практика концептуального искусства 1970–1980-х годов сложна, неоднозначна и, согласно декларациям художников «московского романтического концептуализма» (Гройс, 1993), – намеренно бесцельна, бесплодна, над-индивидуальна. Пути отыскания организующих начал жизни, времени, пространства, их причинно-следственных связей, места человека в окружающем мире, кажется, не становятся и не должны становиться объектом творческой рефлексии концептуалистов. Стиль и форма создаваемого текста должны выйти на передний план, позволяя обна(ру)жить дискредитируемые нормы соцреалистического искусства и взглянуть на процесс художественного творчества с иной, неожиданной стороны. Представители «московского концептуализма», реализовывавшие собственные проекты преимущественно в сфере литературы (Д. Пригов, Л. Рубинштейн, Т. Кибиров, В. Сорокин и др.), в главном оказывались именно на этом пути, играя с формой и в «чужом стиле» поднимаясь над собственной индивидуальностью. Так, особенностью «индивидуального стиля» Владимира Сорокина стал «ничей(ный) стиль», готовность художника в каждом новом произведении воспроизвести любую манеру и узнаваемые черты поэтики писателя-предшественника или современника (Липовецкий, 1997; 2008; Курицын, 2001; Богданова, 2004; Преодолевшие соцреализм..., 2023; Биберган, 2011; Казарина, 2005; Эпштейн, 2019).

Представляется, что именно в этом направлении двигался и Лев Рубинштейн, оказавшийся у самых истоков концептуалистских практик 1970-х годов, ставший одним из основателей и теоретиков концептуалистских «Поездок за город» (Айзенберг, 1997; Бобринская, 1998). Однако, как и у ряда других концептуалистов (и постмодернистов в целом), отсутствие смыслового компонента в творчестве оказалось для Рубинштейна непреодолимым – содержательный план его поэм возрастал по мере обретения художником зрелости.

Если на раннем этапе концептуальных практик (действий, акций, жестов) важнейший компонент для Рубинштейна состоял в преодолении существующей советской литературной традиции, причем преимущественно на уровне формы (создание объектов, генерация жанра карточек, «коллективные действия» в составе группы А. Монастырского и др.) – как преодоление *инерции соцреализма*, то постепенно собственный голос поэта начал пробиваться сквозь «тотальный текст», подниматься над «плоскостным вариантом» копии или репродукции (в самом широком понимании этих жанровых образований), обнаруживая собственную логику и собственные законы миромоделирования (Рубинштейн, 1996, с. 6–7). Неслучайно В. Летцев (1989, с. 108, 111), определяя различие между концептуализмом Пригова и Рубинштейна, соответственно обозначил их как «эстетический» и «гностический» варианты, подчеркивая тяготение последнего к глубинным составляющим творческой интенциональности.

Период зрелости поэта-концептуалиста Льва Рубинштейна критика относит к началу-середине 1980-х годов (Липовецкий, 1997; Богданова, 2004; Преодолевшие соцреализм..., 2023; Павловец, 2010). По наблюдениям исследователей, именно к этому времени контурировались бытийные перспективы поэзии Рубинштейна, к тому периоду относится актуализация поэтом поиска «личностной автоидентичности» (Липовецкий, 1996, с. 213) и самоопределения внутри сложившейся творческой парадигмы (Преодолевшие соцреализм..., 2023, с. 96-150). Последовательная проблематизация субъектно-субъективной слагаемой поэтических текстов Рубинштейна 1980-х годов вызвала радикальные изменения в его поэтике: в сонме намеренно безликих анонимных «карточных» голосов стал проступать образ лирического субъекта, особый мир которого даже получил текстовую фиксацию – поэма «Появление героя». С этого момента «я» в поэтических текстах Рубинштейна, чьи интенции направлены на конструирование собственной личности, перестает быть рабочей функцией и наделяется чертами самого автора. В поэмах этого периода – «Появление героя» (1986), «Мама мыла раму» (1987), ««Это я»» (1995) – фактически предстают три версии или три этапа воплощения личностного персонализированного «я», отраженные в специфике сюжетного развития, где «растерзанное я поэта ищет воссоединения с самим собой, настойчиво добивается самоидентификации» (Казарина, 2005, с. 427). Путь к достижению означенной цели в каждой из поэм лежит через конфликт героя с социумом, выбор той или иной модели поведения оказывается ключевым в вариативном разрешении коллизий.

Каталожная поэма «Появление героя»

Для репрезентативности анализа и выявления динамичной структуры «каталожной поэмы» «Появление героя», состоящей из традиционных рубинштейновских карточек, обратим внимание на выделенность в ней четырех типов речевой коммуникации: полилог – речь многих, голоса (1-94 карточки); повествование – речь третьего лица (95-98 карточки); диалог – речь двоих (99-102 карточки); монолог – речь (в данном случае внутренняя речь, мысль) одного персонажа (103-110 карточки).

Собрание разнородных фраз условно первой – полилогической – части поэмы напоминает живую очередь из незнакомых людей (подобно более поздней «Очереди» В. Сорокина), голоса которых перекликаются, не получая ответа, и отвечают, не слыша вопроса. Пестрая картина разговорного дискурса демонстрирует несостоятельность коммуникации в целом, обнажая извечную проблему глухоты и непонимания между людьми, между адресантом и адресатом. Рубинштейн умело аннигилирует персональность каждой из «озвученных» фраз, оформляя ее как нейтрально-бытовую, расхожую, узнаваемую. Варианты ситуаций, в которых возможно употребление того или иного выражения, практически неисчислимы, но высказывание, утратившее свой контекст, лишившееся своей основной коммуникативной функции, превращается в шаблонную речевую формулу, которой можно начать любого рода общение («Ну что я вам могу сказать?»), продолжить («Давай попробуем еще») и закончить («Спасибо. Мне уже пора») любой разговор. Особый акцент делается на том, что коммуникативный «провал» происходит в сфере бытового общения, в области, где люди неизбежно взаимосвязаны. Но продуцируемая Рубинштейном безличность и фрагментарность высказываний обесценивает привычно значимые константы – *кто* говорит, *о чем* говорит, *зачем* говорит и т. д. Рубинштейном (*вос*) создается эффект непрерывного потока речи, носителем которой является не конкретный герой (действующих лиц в первой части поэмы нет), а само общество, социум, безликая масса. «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. // 6. Там дальше про ученика. // 7. Пойдемте. Я как раз туда...» (1996, с. 47).

Моделирование ситуации, где все говорят *как один*, является не только структурным, но и смыслообразующим приемом. По мнению М. Берга, «характерный для концептуализма отчетливый интерес к массовому сознанию и пристрастие к банальному, пошлому, маргинальному и различным формам репрессированного сознания интерпретировались таким образом, что именно этот материал более других нужда[л]ся в деконструкции, а сама деконструкция способствовала присвоению позиций поля идеологии полем литературы» (2000, с. 115). Действительно, классический метр русской поэзии, использованный Рубинштейном в поэме, выполняет не только функцию сцепления разнородных изолированных фраз, но и «деконструкции» самой фразово-поэтической банальности.

Деконструкцией полилога как коллективного сознания можно считать и другой прием Рубинштейна – важное в ракурсе проблемы самоидентификации постепенное выведение главного героя из общего потока голосов: «Там дальше про ученика», «А что там про ученика?», «А где же про ученика?» (1996, с. 49, 53). Безличные реплики-вопросы, варьирующие тему ученика, цепляются друг за друга и получают продолжение и развитие. Происходит *слом* исходной нарративной стратегии, обозначенный переходом от полилогичной коммуникации к коммуникации *некоторых, не всех, отдельных*.

Вслед за стиранием границ коллективности полилога стихотворный размер в поэме Рубинштейна постепенно сбивается на прозаическое повествование от третьего лица. Клише и речевые модели, оформленные квазипоэтично, вытесняются изображением обыденных микросюжетов, которые со стилистической точки зрения представлены сухо, почти документально. Скрупулезное наблюдение за появляющимся героем-учеником, детальное описание его несложных действий, использование косвенной речи вместо прямой создают ощущение новой жанровой стилистики – конспекта. Или, по представлению А. Зорина (1989, с. 91), выдержек из школьных учебников или диктантов. Безличная коммуникативная функция, подвергнутая деформации, устремляется к нулю и переживает трансформацию.

Появление героя-ученика в поэме Рубинштейна связано (в условной третьей части поэмы) с формированием вокруг него привычного бытового мира, знакомой траектории движения «школа – улица – дом». Но выведение единицы (персонажа) из коллектива (массы, толпы) происходит не сразу. В поэме до поры доминирует обезличенное и обезличивающее пространство, где каждый персонаж номинирован и дифференцирован согласно той функции, которую он выполняет: «мать», «одноклассники», «учитель», «ученик».

Вместе с тем в этой части поэмы, начиная с 98-й карточки, круг персонажей обнаруживает тенденцию сужения, все большего сокращения: из числа героев «мать», «ученик», «одноклассники», «учитель» остаются только двое – учитель и ученик. Теперь безличный полилог сменяется диалогом двух персонажей, более того, в ходе диалогической коммуникации собеседники перерастают свои бытовые («школьные») роли. Их в известной мере примитивные реплики поднимаются до высот индивидуализации, так как оказываются уже не банальными расхожими фразами, а, например, цитатами из семнадцатой главы книги Конфуция «Беседы и суждения»:

«Обращаясь к Бо-юю (Бо-юю – сын Конфуция. – Е. Б., О. Б., А. Р.), учитель спросил: “Вы читали ‘Песни царства Чжоу’ и ‘Песни царства Шао’? Кто не читал их, подобен тому, кто стоит молча, повернувшись лицом к стене”» (Рубинштейн, 1996, с. 55).

Или: «Учитель сказал: “Я не хочу больше говорить”. Цзы-гун (Цзы-гун – прозвание Дуаньму Сы, ученика Конфуция, прославившегося своим красноречием. – Е. Б., О. Б., А. Р.) сказал: “Если учитель не будет больше говорить, то что мы будем передавать?” Учитель сказал: “Разве небо говорит? А четыре времени года идут, и вещи рождаются. Разве небо говорит?”» (Рубинштейн, 1996, с. 55).

Примечательно, что Рубинштейн почти не изменил оригинальный классический текст, лишь опустил имена собственные. Но контекст оригинала не утрачен, ибо известно, что имя «Конфуций» произошло от сочетания Кун-цзы, Кун Фу-Цзы («учитель Кун») или просто Цзы – «Учитель» (Рубинштейн, 1996, с. 55). Мотив учителя (и ученика) не только дублируется, но и субъективируется. И хотя прежде этот персонаж тоже появлялся в потоке голосов первой условной части поэмы (73-я карточка: «Конфуций – это пятый век?» (Рубинштейн, 1996, с. 52)), но до диалогической части текста он не был замечен, не был личностно контурирован.

В беседе с учителем конфликт между коллективом (массой) и единицей (личностью) концентрируется и обнажается во фразах-цитатах. Например: «Ученик спросил: “Раствориться в бытии или раствориться в небытии – не все ли равно?” Учитель сказал: “Я не знаю”. А ученик ушел и стал думать» (Рубинштейн, 1996, с. 54).

На первый взгляд, упоминание категорий «бытие – небытие» или «жизнь – смерть» в диалоге учителя и юного ученика почти случайно, носит почти проходной характер. Однако детализированное описание ученика, о котором уже заходила речь, «обезжизневало» его любые действия. Соответственно, «растворение» в бытии, как «растворение» в потоке голосов, приводило к потере самости, индивидуальности и приравнивалось едва ли не к смерти. Тогда как теперь в атмосфере диалога с учителем герой не только *появился*, но и задумался – по сути поставил перед собой вопрос о самоидентификации.

В другом эпизоде учитель спросил: «“Вы читали ‘Песни царства Чжоу’ и ‘Песни царства Шао’?» Ученик ответил: “Нет”. Учитель сказал: “Кто не читал их, подобен тому, кто стоит молча, повернувшись лицом к стене”. Ученик ничего не ответил. Он пошел своей дорогой и стал думать» (Рубинштейн, 1996, с. 55). Фрагмент интересен двумя обстоятельствами. С одной стороны, образ героя, стоящего молча, повернувшись лицом к стене, напрямую отсылает к фигуре наказанного ученика, то есть еще не постигшего истину, ошибающегося. Но, с другой стороны, в тексте начинает выстраиваться мотив выбора пути: ученик стремится остаться один и подумать. «Ученик остался в классе *один* и стал думать», «Когда гости разошлись, ученик остался *один* и стал думать», «Ученик *ушел* и стал думать» (Рубинштейн, 1996, с. 54-55).

Каждая последующая (условная) часть поэмы Рубинштейна сужает круг персонажей, все рельефнее выводя главного героя из массы: множество → некоторое количество → два → один. Движение ученика по этой дороге осуществляется, с одной стороны, произвольно, потому что если «остановишься – костей не соберешь» (Рубинштейн, 1996, с. 55). С другой – это движение «к заветной черте», «к неопровержимому пределу», «к описываемому рубежу», то есть к итогу и выбору. Герой долго не может сформулировать вывод, потому как «другие голоса настойчиво напоминают, что ты <он> здесь не один» (Рубинштейн, 1996, с. 175). Но финальная фраза первой условной части – «Потом он *надолго* задумался» (Рубинштейн, 1996, с. 55) – знаменует начало выхода героя за рамки социума даже при нахождении внутри него.

Иерархичность персонажей в поэме (пусть и нестрогая) влечет за собой возникновение других иерархических уровней. Так, при разделении текста на типы речевой коммуникации ощутима градация стилиевой сферы языка. Как писал Д. Пригов, «для концептуализма – как литературного, так и в сфере искусства – характерно использование непривычных, неконвенциональных языков, таких как язык общественно-политических и научных текстов, каталогов и квазинаучных исследований, причем не в качестве цитат, а как структурной основы произведений» (1989, с. 419). Весь текст Рубинштейна изначально построен на причудливом переплетении языков, обрамляющих ту или иную (гипотетическую) ситуацию. Но языковой уровень поэмы оказывается подверженным иерархичности: от шаблонных речевых формул → к языку научно-учебных изданий → к философским формулам речи → и, наконец, к синтезу этих стилей, семантически опосредующих и наполняющих *смыслом* монолог ученика. Гетерогенность речи отражает разные стороны окружающей действительности, и, как говорил Рубинштейн, теперь «при сопоставлении разных планов сталкиваются не реальность и язык, а разные языки, один из которых призван замещать реальность» (Цит. по: Айзенберг, 1997, с. 130).

Полилог у Рубинштейна представляет собой замкнутую структуру, организованную четырехстопным ямбом с мужскими окончаниями, которая не будет нарушена, даже если начать чтение с любой карточки поэмы. То есть Рубинштейну важно не содержание фраз, а само их совмещение, их внутренняя логика. При этом отсутствие адресанта и адресата лишает реплики направленного движения, а лишённые вектора реплики образуют хаос, вмещающий пустое безличностное пространство. По словам А. Зорина, «поэтический мир Льва Рубинштейна оказывается населен голосами, перекликающимися как бы в лишенной тел пустоте» (1989, с. 91).

Однако *молчание* ученика становится контекстуальным синонимом мыслительного процесса. В итоге не только финал, но и весь текст поэмы «Появление героя» оказывается пронизанным проходящей сквозь речь многих *мыслью* одного. Соответственно, к концу поэмы персонаж Рубинштейна воспринимается уже не как школьник, не просто как слушатель и ученик, но как *герой*, который приближается (или стремится приблизиться) к разгадке бытийных тайн. Мотив самости концентрируется вокруг персонажа-ученика, обретающего зрелость.

Художественный мир поэмы-памяти «Мама мыла раму»

К фигуре взрослеющего героя Лев Рубинштейн обращается и в поэмах «Мама мыла раму» и «Это я». Но в отличие от «Появления героя», повествовательная стратегия этих поэм – высказывание от первого лица, обращенное к моментам прошлого, детским воспоминаниям или даже к старым фотографиям.

Художественный мир поэмы «Мама мыла раму» организован набором самых расхожих бытовых моментов различной сюжетной и эмоциональной насыщенности: «9. Молоко убежало. // <...> // 17. Инвалид сгорел в машине. // 18. Мы ходили в лес. // 19. У бабушки был рак» (Рубинштейн, 1996, с. 68-69).

Короткие, по преимуществу простые синтаксические предложения и непосредственность изложения событий воссоздают «телеграфный стиль памяти» (Айзенберг, 1997, с. 151): фиксируются либо объект и его действие («Мы ходили в лес», «Папа бросил курить»), либо субъект/объект и его отличительные черты («Юлия Михайловна была строгая», «Игорь Дудкин был похож на грузина» (Рубинштейн, 1996, с. 69)). Детскость манеры речи проявляется в самом построении фразы, например в нарочито неправильном использовании противительного союза: «У Сорокиных были сливы, но был и Джек» (Рубинштейн, 1996, с. 69). Особую камертонную роль играет и заглавная фраза – «Мама мыла раму», заимствованная из контекста школьных упражнений по чтению и помещенная в эпическое поле поэмы.

На первый взгляд, фраза «Мама мыла раму» в роли вводного предложения снижает драматичность жизненных перипетий, возникающих по мере развития сюжета, и унифицирует все последующие высказывания (так, отчетливо ква(зи)цитатное звучание приобретает почти каждая фраза: «Ребята играли в волейбол на полянке» (Рубинштейн, 1996, с. 69)). То есть композиция текста создает сопоставимую с «Появлением героя» ситуацию безличности и массовости: но если в поэме 1986 года лирический герой перерастал свою конвенциональную роль ученика из сборника задач, то в данном тексте «я» эксплицирует связь с миром буквдаря, мир азбучных истин представляется субъекту повествования более комфортным и безопасным, нежели внешняя среда.

Рубинштейн воспроизводит детское видение мира, которое выражается не только в репрезентации объектов реальности, но и в самом выборе «сюжетных» эпизодов. Более чем наполовину поэма состоит из перечисления имен тех людей, которые входили в круг общения персонажа, а ныне – памяти лирического субъекта. Этот пласт имеет сходную с полилогом предшествующей поэмы функцию: текст воспоминаний очерчивает окружение героя, воссоздавая его персонажный контекст, но – в дополнение – становится и знаком его «родословной», пути к его самоидентификации.

Показательно, что впервые «я» появляется в поэме «Мама мыла раму» на двадцать первой карточке и вводится в повествование опосредовано, через фигуру бабушки: «20. Бабушка умерла во сне. 21. Я часто видел бабушку во сне. 22. Я очень боялся умереть во сне» (Рубинштейн, 1996, с. 69). Любопытно, что «рождение» «я» в тексте происходит как бы в атмосфере известия о смерти родственника, словно бы иллюстрируя акт продолжения жизни и смены поколений.

Следующее появление героя состоится пятнадцать фрагментов спустя и вновь будет привязано к рассказу о другом: «35. Саша Смирнов завидовал, какие у меня марки. 36. Он умел шевелить ушами. 37. Потом и я научился» (Рубинштейн, 1996, с. 70). Мимолетное упоминание о себе иллюстрирует специфику сознания героя-ребенка, идентификацию себя через окружение. «Я» чувствует себя частью социума, однако отношения, в которых он с ним состоит, оказываются отношениями подчиненности и зависимости. Прорастание героя из среды не дает ему (вопреки ожиданиям) чувства уверенности и защищенности. Содержание карточек, в которых появляется образ «я», неразрывно связано с мотивами слабости и страха: «Я очень боялся умереть во сне», «Я боялся куклы Тани Белецкой», «Однажды я чуть не угорел», «Я стеснялся, как меня зовут» (Рубинштейн, 1996, с. 71) и т. п.

Контрастными по отношению к чувству неполноценности «я» выступают фрагменты с действиями окружающих: «Юра Степанов смастерил шалаш», «Вова Авдеев дрался», «Сергей Александрович шутил с папой», «Глеб Вышинский приносил мышь» (Рубинштейн, 1996, с. 69) и др., среди которых особо выделяются эпизоды, где действия персонажей направлены непосредственно на лирического героя: «Саша Смирнов завидовал, какие у меня марки», «Брат меня ударил, потому что я смеялся и кривлялся», «Мне не разрешили переходить дорогу» (Рубинштейн, 1996, с. 72). Как и в карточках, характеризующих героя, здесь вновь так или иначе варьируются ситуации давления на «я».

Постепенно текст Рубинштейна наполняют тревожные ноты, усиливающиеся к финалу и разрешающиеся страшной грозой. Мотив бури, лишь намеченный в «Появлении героя», в данном тексте становится лейтмотивным. Если третья карточка только репрезентирует – «Дул ветер», если седьмая констатирует – «Пошел

дождь», а затем оба явления как будто утихают, то через сорок три фрагмента ветер и дождь возвращаются, но уже в усиленном «дублем» звучанием. Предчувствие пугающей грядущей грозы дополняется нагнетающими атмосферу бытовыми неурядицами: сбжавшее молоко, то и дело падающее напряжение, громкий крик папы, наконец, отзвук громового раската (34 карточка) и грохот тяжелой цепи дворовой собаки.

К финалу сращение дополняющих друг друга сюжетных линий ознаменовано высшей точкой эмоционального напряжения «я», которое блокирует способность логического построения мысли, ломает синтаксическую структуру фраз, оставляя их недосказанными, оборванными на полуслове: «70. Однажды, войдя без стука в комнату Гали Фоминой, я увидел впервые. // 71. Однажды, одержимый ужасными предчувствиями, стремительно вбежал» (Рубинштейн, 1996, с. 73).

Эмоциональное потрясение героя служит преградой для вербального выражения чувств «я», который, пытаясь найти наиболее подходящую форму изложения, вновь сбивается на по-детски неправильную манеру организации речи: «73. Всю ночь бушевал ветер, также была и гроза» (Рубинштейн, 1996, с. 73).

Процесс взросления героя, более или менее успешно проходящего жизненные испытания, в поэме «Мама мыла раму» актуализируется не сюжетно (как в «Появлении героя»), а на уровне ритма. В попытке высказаться лирический субъект незаметно переходит к ритмизации каждой отдельной фразы: «73. Была ужасная погода, все изменилось и текло. // 75. Из-за угла повеял ветер, принес прохладу и тоску. // 76. Ударил гром, возникла скука, смятение пенилось в груди» (Рубинштейн, 1996, с. 73).

Апелляция к четырехстопному ямбу и высокой топике преобразует текстовое пространство поэмы: ошутимо резко меняется угол зрения героя, повествование отходит от тривиальных сюжетов, картине слаженного быта противостоит бушующая стихия. Неразлично, кто является адресантом ритмически-организованных реплик – взрослая инстанция «я» или сам язык, вступивший в свои права. Но констатация непогоды, пейзажный план, воплощенный в стилистике нейтральной лексики, последовательно поэтизируется: так, романтический характер носит последняя из представленных выше фраз, предваряя появление цельного четверостишия рифмовки *abab* с чередованием женских и мужских рифм: «78. Верхушки елей трепетали, повисли тучи над крыльцом. // 79. Вначале было, как вначале, но все закончилось концом» (Рубинштейн, 1996, с. 73).

Первоначально казавшиеся «детскими», поэзные строки приобретают классическое пушкинское звучание, которое, напомним, проступало и в первой части «Появления героя». Примечательно, что в обеих поэмах ритмизации подвергаются те отрывки, которые представляют собой динамику сближения с областью хаоса. Ритм и поэтический строй словно бы становятся на пути преодоления смятения и страха лирического героя, в данном тексте формируя психологический пейзаж, пронизанный звуками града и бушующего ветра, но «усмиренного» ритмическим строем наррации.

Возникает вопрос: как в поэме «Мама мыла раму» отражается процесс самоидентификации героя? Выше звучала мысль, что героя «рождает» коллектив (семья) и ребенок подсознательно ощущает себя его (ее) частью, хотя и находясь в положении зависимости от большинства. Однако по мере чтения поэмы приходит понимание, что события и имена, заполняющие более пятидесяти карточек, на самом деле не имеют самостоятельности, а возвращаются к жизни только благодаря памяти и воспоминаниям «я». У Рубинштейна «я» становится связующим звеном, элементом, ядром, из которого вырастают, появляются все – по сути несамостоятельные – персонажи. Таким образом эксплицируется специфическое понимание самости («все во мне, и я во всем»), в последующем развитое и усиленное в поэме «“Это я”».

Примечательно, что в тексте поэмы-памяти «Мама мыла раму» отчетливо проявляются автобиографические детали. Так, на карточках 55-56 разворачивается следующее событие: «55. Брат сказал, что сегодня умер Сталин. // 56. Брат меня ударил, потому что я смеялся и кривлялся» (Рубинштейн, 1996, с. 71-72). Та же ситуация описана Рубинштейном и в эссе «Долгие проводы» из сборника «Погоня за шляпой и другие тексты»: «Брат сказал: “Умер Сталин”. И я непонятно отчего начал вдруг ерничать и кривляться. Забыв про больное горло, я стал громким, дурацким, петушиным голосом передразнивать торжественную и скорбную интонацию брата. А он – от страха ли, от чего ли еще – так треснул меня по уху, что я отлетел в угол и заревел тоже. Так мы оплакали нашу общую потерю» (2004, с. 236). Повтор ситуации в поэме и в эссе позволяет понять реальность изображаемого, заставляя поверить, что «я» поэмы наделяется чертами самого автора и выходит за рамки художественного вымысла, обретая иной контекст.

Известно, что тексты Рубинштейна в большинстве своем не содержат упоминаний о реалиях того времени, в которое они создавались. Однако в рассматриваемой поэме, как и в «Появлении героя», встречаются такие приметы советского быта, как очередь на телевизор и установку телефона, сороковой московский гастроном, медные деньги, цены на продукты и их наименование. Например: «Мать дала ученику один рубль и велела ему купить в магазине два пакета молока по 16 коп. и батон рижского хлеба. (Если будет. А если не будет, то полбуханки любого черного, только посвежее.) Ученик все сделал так, как велела ему мать. Он купил два пакета молока и полбуханки бородинского хлеба. (Рижского все-таки не оказалось.) Придя домой, ученик отдал матери покупки и сдачу с одного рубля, правда не всю: медные деньги мать разрешила ему оставить у себя» (Рубинштейн, 1996, с. 54).

Перед читателем уже не абстрактный персонаж (ученик) со страниц букваря или школьного задачника, перерастающий свою функциональную роль, как это было с героем-учеником в «Появлении героя». В тексте «Мама мыла раму» лирический субъект обретает биографию, точнее даже автобиографию, исторический контекст и систему реальных отношений со средой. При этом мир детства, описанный от лица героя-ребенка, оторефлексируется сознанием взрослого: «Однажды я увидел такую огромную гусеницу, что не могу

забыть ее до сих пор» (Рубинштейн, 1996, с. 72). Оборот «до сих пор» предполагает нахождение субъекта речи вне описываемой ситуации прошлого (*однажды, когда-то*). И если микросюжеты поэмы разворачиваются в прошедшем времени, то конфликт поэмы продуцируется диалогом двух сознаний: детского, ущербного в силу своей малости и незначительности, и взрослого, тяготеющего к миру, которого реально больше нет, но отсвет которого он носит в себе. Гроза, уносящая с собой наивность и простоту восприятия, становится метафорой безжалостного бега времени и прямым указанием на то, что один человек не в силах противостоять поворотам судьбы. Осознавая устрашающую стихийность этого мира, *з(Г)ерой* Рубинштейна ищет опору в коллективном (родовом, семейном) начале, не по-концептуалистски отождествляя себя-взрослого с я-ребенком и с ними, с «мы». Таким образом, в поэме «Мама мыла раму» Рубинштейн делает еще один шаг в сторону гносеологии, оставляя позади концептуальные практики абстракции и формализма.

Лирическое начало поэмы-фотоальбома «“Это я”»

Поэма «“Это я”» – последнее каталожное произведение Льва Рубинштейна, внешне напоминающее его концептуалистские практики 1970-1980-х годов. По мнению М. Липовецкого, эта поэма несет на себе «отчетливый оттенок программности» (1996, с. 213), так как вопрос самоидентификации раскрывается здесь наиболее полно, вбирая в себя наработки темы в рамках предшествующих поэм-текстов.

Композиционная структура поэмы даже в сравнении с «Мама мыла раму» обретает черты еще большего жизнеподобия, сюжетная сторона наррации воспроизводит процесс рассматривания, переворачивания стопки старых фотографий или семейного фотоальбома.

Может показаться, что Рубинштейн наследует хорошо известный прием перелистывания «альбома», некогда осуществленный художниками-концептуалистами И. Кабаковым или В. Пивоваровым (Богданова, 2004; Преодолевшие соцреализм..., 2023). Однако в поэме «“Это я”», как и в «Мама мыла раму», и в отличие от Кабакова и Пивоварова, уровень автобиографичности довольно высок: герой (приближенный к alter ego автора) упоминает родителей, брата, Галю (вероятно, имеется в виду Галя Фомина – персонаж, три раза встречающийся в тексте поэмы «Мама мыла раму»). В отличие от прежних поэм, в «“Это я”» Рубинштейн предпринимает попытку точного указания на историческую эпоху (называет даты: 1952, 1940, 1954). Между тем сами снимки, фото семейного архива невидимы в тексте, визуальная составляющая отсутствует. Взамен фотографий, которые «сами оказываются записью (места, времени, положения вещей, персонажей), текстом-для-чтения» (Аронсон, 1999), автор предлагает к рассмотрению их оборотную сторону – белую основу фотографии с комментарием: кого или что зафиксировал кадр.

Метатекстуальность, свойственная многим работам Рубинштейна, вступает в свои права. Сдержанное перечисление людей, находящихся на групповой фотографии, с разделением на тех, кто стоит, и тех, кто сидит, неожиданным образом окрашивается стилистикой лирического отступления:

«15. Лазутин Феликс. // 16. (И чья-то рука, пишущая что-то на листке бумаги.) // 17. Голубовский Аркадий Львович. // 18. И капля дождя, стекающая по стеклу вагона. // <...> // 21. Кошелева Алевтина Никитична, уборщица. // 22. (И беззвучно шевелящиеся губы телевизионного диктора.)» (Рубинштейн, 1996, с. 142).

Тридцать фрагментов текста оказываются экспликацией того, что не в состоянии зафиксировать фотоаппарат. «Мимолетные виденья» становятся объектами созерцания и бережного хранения в каталоге памяти героя. Очевидно, что фактически они никак не соотношены с воспроизводимыми именами: комментарии в прямом смысле вынесены за скобки. Однако именно одновременность фрагментов придает невидимому визуальному ряду субъективный поэтический оттенок, делает лиричным восприятие по сути вполне тривиального момента рассматривания фотографий.

Обращает на себя внимание то, что Рубинштейн предлагает альбом фотографий, в котором наряду с изображениями мест и людей оказываются засушенный лист, цветок или срезанная прядь волос – те незначительные с точки зрения стороннего человека предметы, которые вызывают в лирическом герое не только воспоминания, но и чувства. Картотека Рубинштейна оказывается реестром памяти, но с оговоркой: поэт коллекционирует не образы или виды, но чувствование, *личное отношение* воспринимающего субъекта к созерцаемому.

Для передачи субъективности восприятия лирического героя автор использует ритмико-графическое оформление фраз. По наблюдениям М. Липовецкого, «именам отданы все нечетные, а медитациям – все четные карточки фрагмента. Кроме того, медитативные фразы соотношены друг с другом не только анафорой (что вообще часто у Рубинштейна), но и отчетливым синтаксическим параллелизмом» (1996, с. 213).

Текст поэмы наполняется симфонической интонацией, развитие сюжетики текста сопровождается последовательным вступлением в игру новых возможностей – например, Рубинштейн привлекает ритмический рисунок классического размера, уже почти привычный для него пушкинский четырехстопный ямб: «36. Толпыгин Г. Я. // 37. И мы видим заплаканное лицо итальянской тележурналистки. // 38. И надпись: “С тех пор прошло немало лет, а ты все тот же, что и был, как некогда сказал поэт, чье имя даже позабыл” // <...> // 51. Замесов В. Н. // 52. И мы видим детский пальчик, неуверенно подбирающий на клавишах мелодию шубертовской “Форели”. // 53. И надпись: “Терпенье, слава – две сестры, неведомых одна другой. Молчи, скрывайся до поры, пока не вызовут на бой”» (1996, с. 144).

В мелодии текста (как и в «Мама мыла раму») начинает «вызвучиваться» одна нота – нота тревоги. Прозаические и метризованные фрагменты «так или иначе варьируют мотив боли, мерзости, слабости» (Липовецкий, 1996, с. 214), уже затронутый на материале предшествующей поэмы. Предчувствие беды и тревоги – мотивы, которые не просто объединяют поэмы разных лет, но и становятся фоном для вызревания лейтмотива.

Поиск автоидентичности у героя Рубинштейна с очевидностью сопровождается испытаниями и трудностями: при их посредстве центральный персонаж поэмы (поэм) проходит некий обряд посвящения, после которого он сможет получить ответ на главный жизненный вопрос: «Кто я?».

Однако инициация профана в сведущего предполагает оставление соискателем привычного образа жизни и мирских притязаний, отказ от своего прошлого, освобождение сознания от стереотипов и клише. Потому образ бури, сотрясающей почву под ногами героя, – «Все было надо мной, как прежде, но подо мной шаталась твердь» («Мама мыла раму» (Рубинштейн, 1996, с. 73)) – может трактоваться и как второе рождение «я». Гроза в таком случае предстает ритуалом омовения, а финальная фраза-карточка «Я встал, оделся...» – иллюстрацией ритуала облачения неофита в новые одежды тайных обществ.

Впрочем, готовность «я» к переменам не очевидна. Герой Рубинштейна пытается осознать деформирующую реальность, достичь ее «предела», «рубежа» («Появление героя»), но при этом не делает ни шага, будучи скован сомнениями. Неуверенность *ученика* – «вдруг как не хватит на последнее усилие» (Рубинштейн, 1996, с. 55) – способствует нарастанию чувства тревоги в поэме 1987 года и его аккумуляции в текстах последующих лет: «71. Или представьте себе, что вы в постоянном предчувствии какой-то неведомой катастрофы. // 72. И, очевидно, именно поэтому вы инстинктивно сопротивляетесь любым жизненным переменам» («Я здесь» (Рубинштейн, 1996, с. 127)).

Беспокойство, сопровождающее Рубинштейна-автора «и в детстве, и потом», когда «страх не исчезает, а лишь опускается все глубже и глубже» (1996, с. 124), описано поэтом в ряде эссе («О страхах», «Учителя без учеников, или Из-под глыб», «Уже как дома», «О сатире и юморе», «Долгие проводы» и др.). Оно наполняет поэму «Это я», достигая эмоционального пика в карточках 56–62 и претворяясь в тему «душевной и телесной дрожи» (Казарина, 2005, с. 427). Примечательно, что эта дрожь впервые охватывает персонажа-ребенка: «И мы видим шесть или даже семь ярко-оранжевых таблеток на дрожащей детской ладонке» (Рубинштейн, 1996, с. 144), – главного объекта отождествления всех анализируемых поэм. И лишь позже резонирует в интертекстуальных образах классической литературы:

«56. И тут наконец-то появляется большая серебряная пуговица на дорожном плаще молодого человека, едущего навестить умирающего родственника. // 57. И дрожит дуэльный пистолет в руке хромого офицера. // 58. И дрожит раскрытый на середине французский роман в руке молодой дамы. // 59. И дрожит серебряная табакерка в руке бедного молодого человека. // 60. И дрожит оловянный крестик в руке пьяного солдата. // 61. И дрожит большой серебряный самовар в руках пьяного военного врача. // 62. И слегка подрагивает блестящий клюв большой черной птицы, неподвижно сидящей на голове гипсового бюста античной богини» (Рубинштейн, 1996, с. 145).

Словесное оформление получает уникальное рубинштейновское понимание самости как набора того, что «я» услышал, прочел, увидел, пережил. Личность героя наконец воссоздается в точке пересечения своего и чужого: чужих имен и имен родителей, литературных цитат и персонажных высказываний, – «я» осмысливается как хаосмос, в котором сосредоточен весь мировой опыт. Потому «литературные образ(ц)ы судеб, причем судеб в основном страдальческих, несчастных» (Липовецкий, 1996, с. 215) из самостоятельных текстов превращаются в вариации драмы *сквозного* лирического героя. При этом в сфере внимания Рубинштейна не только квазилитературные нарративы, но и аксиологически значимые аллюзии к классике: начальный фрагмент поэмы вызывает ассоциацию со второй строфой первой главы «Евгения Онегина»; в карточке 60 угадывается эпизод встречи князя Мышкина с пьяным солдатом, который продает князю свой «серебряный», а на деле оловянный нательный крест, и завершается текст отсылкой к известному «Ворону» Эдгара По. Вероятно, руководствуясь тем убеждением, что «личная идентичность оборачивается коллажем заимствований и отражений чужого» (Липовецкий, 2008, с. 348), Рубинштейн использует в заглавии поэмы как вычки – его лирическое «я» тоже оказывается цитатой.

Между тем в факте мимикрии героя в окружающем мире не следует видеть капитуляцию личности перед коллективом, ее приспособленчество. Напротив, эта позиция – выражение нового в условиях (пост)концептуального искусства понимания субъективности. Субъективности как «текучей, но всегда неповторимой комбинации различных элементов повторимого или “чужого”: слов, вещей, цитат, жестов, изображений и т. п.» (Липовецкий, 2008, с. 355). Обретение себя в *Другом* спасает не только от «бури» или «жизненной катастрофы», слитность с Другим равнозначна, по Рубинштейну 1980–1990-х, бессмертию. «Когда устанешь ждать беды в своем таком родном углу, запомни влажные следы на свежесмытом полу» («“Это я”» (Рубинштейн, 1996, с. 144)), где следы оказываются метонимической заменой социума, тогда как память оберегает от подступающей тревоги и страха.

Репрезентация подписей к фотографиям меньше всего способствует раскрытию сюжета снимка, но интенсифицирует ассоциативный механизм памяти – безличные детали и отрывочные мысли тянут за собой вереницу образов, из которых появляется «я»: «113. А это я. // 114. А это я трусах и в майке. // 115. А это я в трусах и в майке под одеялом с головой. // 116. А это я в трусах и в майке под одеялом с головой бегу по солнечной лужайке, и мой сурок со мной. // 118. И мой сурок со мной. // 119. (Уходит)» (Рубинштейн, 1996, с. 150).

Прошлое прорастает в настоящем, изменение места и времени действия не предполагает перемену в субъекте восприятия, на что прямо указывает стихотворная строка: «С тех пор прошло немало лет, а ты все тот же, что и был» (Рубинштейн, 1996, с. 143). Нахождение в измерении детства, а героем трех названных текстов является ребенок (*ученик*), дает автору возможность вновь и вновь вернуться к жизненному старту и осмыслить сюжет «самонаписания» и «самоосмысления».

Заключение

Таким образом, проанализировав не только особенности формы поэм Л. Рубинштейна «Появление героя», «Мама мыла раму», «“Это я”», но и содержательно-семантические особенности его «каталожных» текстов, мы пришли к следующим выводам.

В одном из интервью Лев Рубинштейн отметил, что поэма «“Это я”» подвела черту определенному периоду его творчества и утвердила в решении «содержательным образом завершить свою картотечность» (1997, с. 183). Позже Рубинштейн перейдет к новой форме высказывания – жанру эссе. Но именно поэмы *об ученике* подводили Рубинштейна к такому выбору. По его словам, идея нон-фикшн разрабатывалась им с конца 1980-х годов путем внедрения в текст поэм «непосредственных автобиографических воспоминаний» (Рубинштейн, 1997, с. 184). Обращаясь к внешним реалиям, событиям личной и общественной жизни, выделяя из гула голосов один – «ученический» – голос, Рубинштейн сумел сконструировать тот характер субъективности, который сделал органичным его переход от поэзии к мемуарной прозе. Сквозными для всех поэм Л. Рубинштейна становятся мотивы предчувствия беды, тревоги, которые являются фоном для вызревания лейтмотива – самоидентификации героя, проходящего этапы взросления, что воплощено ритмически («Мама мыла раму») и заострится проблемно-тематически («Появление героя», «“Это я”»). Поиск самоидентичности героя Рубинштейна сопровождается испытаниями и трудностями: при их посредстве центральный персонаж поэм проходит некий обряд инициации, позволяющий получить ответ на ключевой жизненный вопрос о том, кем же он является, определить его «самость». Кроме того, самоидентификации героя, его самоописания и самоопределения подаются сквозь призму детских воспоминаний, ностальгии о советском прошлом.

Перспективы дальнейшего исследования мы видим, во-первых, в более детальном изучении текстов Льва Рубинштейна, ибо ранее исследователей интересовала главным образом формальная сторона поэзии Рубинштейна, ее каталожность, картотечное оформление. Как показал проведенный нами анализ, в концептуалистской «картотеке» Рубинштейна заключено немало смысла, потаенного ностальгического настроения и глубинного содержания, внешне (и декларативно) не свойственного литературе концептуализма. Во-вторых, важнейшей перспективой нам представляется возможность проекции примененной нами методологии на творчество других поэтов, обращающихся к теме советского детства (например, Т. Кибирова).

Источники | References

1. Аронсон О. Слова и репродукции (Комментарии к поэзии Льва Рубинштейна). 1999. https://ruthenia.ru/logos/number/1999_06/1999_6_14.htm
2. Берг М. Литературократия. Проблема присвоения и перераспределения власти в литературе. М.: НЛО, 2000.
3. Биберган Е. С. Рыцарь без страха и упрека. Художественное своеобразие прозы Владимира Сорокина. СПб.: Филологический ф-т СПбГУ, 2011.
4. Бобринская Е. А. О книгах «Поездки за город» // Монастырский А. Поездки за город. М.: Ad Marginem, 1998.
5. Богданова О. В. Постмодернизм в контексте современной русской литературы. СПб.: Филологический ф-т СПбГУ, 2004.
6. Гройс Б. Утопия и обмен. М.: Знак, 1993.
7. Деготь Е. Ю. Русское искусство XX века. М.: Трилистник, 2000.
8. Зорин А. Каталог // Литературное обозрение. 1989. № 10.
9. Казарина Т. В. Три эпохи русского литературного авангарда: эволюция эстетических принципов: дисс. ... д. филол. н. Самара, 2005.
10. Курицын В. Н. Русский литературный постмодернизм. М.: ОГИ, 2001.
11. Летцев В. Концептуализм: чтение и понимание // Даугава. 1989. № 8.
12. Липовецкий М. Н. Конец века лирики // Знамя. 1996. № 10.
13. Липовецкий М. Н. Русский постмодернизм. Очерки исторической поэтики. Екатеринбург: УрГПУ, 1997.
14. Липовецкий М. Паралогии. Трансформации (пост)модернистского дискурса в культуре 1920-2000-х годов. М.: НЛО, 2008.
15. Павловец М. «Листики» Всеволода Некрасова и «карточки» Льва Рубинштейна // Полилог. 2010. № 3.
16. Преодолевшие соцреализм. Авангард 1970-х – 1980-х в борьбе с социалистическим реализмом / под ред. О. В. Богдановой. СПб.: Алетейя, 2023.
17. Эпштейн М. Постмодерн в России: литература и теория. Изд-е 3-е. СПб.: Азбука, 2019.

Финансирование | Funding



Исследование выполнено при поддержке гранта Российского научного фонда № 23-18-01007, <https://rscf.ru/project/23-18-01007/>; Русская христианская гуманитарная академия им. Ф. М. Достоевского.



The study was supported by the Russian Science Foundation, grant No. 23-18-01007, <https://rscf.ru/project/23-18-01007/>; F. M. Dostoevsky Russian Christian Humanitarian Academy.

Информация об авторах | Author information**RU**

Биберган Екатерина Сергеевна¹, к. филол. н.
Богданова Ольга Владимировна², д. филол. н., проф.
Рябчикова Анна Владимировна³

¹ Санкт-Петербургский государственный институт культуры;

Русская христианская гуманитарная академия им. Ф. М. Достоевского, г. Санкт-Петербург

² Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена;

Русская христианская гуманитарная академия им. Ф. М. Достоевского, г. Санкт-Петербург

³ Журнал «ПРОНевский»;

Санкт-Петербургский государственный университет, St. Petersburg

EN

Bibergan Ekaterina Sergeevna¹, PhD
Bogdanova Olga Vladimirovna², Dr
Ryabchikova Anna Vladimirovna³

¹ St. Petersburg State Institute of Culture;

F. M. Dostoevsky Russian Christian Humanitarian Academy, St. Petersburg

² A. I. Herzen Russian State Pedagogical University;

F. M. Dostoevsky Russian Christian Humanitarian Academy St. Petersburg

³ The magazine "PRONevsky";

St. Petersburg State University

¹ ebibergan@yandex.ru, ² olgabogdanova03@mail.ru, ³ litredaktor@list.ru

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 11.12.2023; опубликовано online (published online): 25.01.2024.

Ключевые слова (keywords): современная русская литература; московский концептуализм; Лев Рубинштейн; каталожная поэзия; советская ностальгия; modern Russian literature; Moscow conceptualism; Lev Rubinstein; catalog poetry; Soviet nostalgia.