

RU

Ранние «программные» тексты Льва Рубинштейна

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

Аннотация. Статья посвящена анализу ранних концептуальных практик Льва Рубинштейна, в частности его условного цикла «Программа работ». Исследование предпринято с целью осмыслить роль цикла «Программа работ» в формировании поэтического мира Л. Рубинштейна на его раннем этапе и обнажить его влияние на теорию и практику «московского романтического концептуализма» (Б. Гройс) 1970-1980-х годов. Авторы работы вычерчивают динамику экспериментальных ходов Рубинштейна в его акционных текстах «Программа работ» (1975), «Очередная программа» (1975), «Каталог комедийных новшеств» (1976), «Это все» (1979), «Алфавитный указатель поэзии» (1980), «Событие без наименования» (1980), «С начала и до конца» (1981), «Тридцать пять новых листов» (1981), «Программа совместных переживаний» (1981) и выявляют интержанровые доминанты надлитературного текста Л. Рубинштейна, формулируют принципы концептуалистских стратегий, выдвигаемых и опробуемых поэтом в те годы. Научная новизна исследования состоит в том, что в нем впервые рассмотрен ранний цикл Рубинштейна «Программа работ» и выявлены единство и взаимозависимость его «программных» текстов, впервые аналитически отрефлексированы разностилевые поиски поэта на раннем этапе его становления как поэта-концептуалиста. В результате доказано, что природа художественного поиска раннего Рубинштейна была направлена на активное преодоление «репрессивного» давления принципов и канонов литературы (шире – культуры) соцреализма.

EN

Early “program” texts by Lev Rubinstein

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

Abstract. The paper is devoted to the analysis of Lev Rubinstein’s early conceptual practices, in particular his conditional cycle “Program of Works”. The research is undertaken in order to comprehend the role of the cycle “Program of Works” in the formation of L. Rubinstein’s poetic world at its early stage and to expose its influence on the theory and practice of “Moscow Romantic Conceptualism” (B. Groys) of the 1970s-1980s. The authors of the paper outline the dynamics of Rubinstein’s experimental moves in his promotional texts “Program of Works” (1975), “The Next Program” (1975), “Catalog of Comedic Innovations” (1976), “This Is All” (1979), “Alphabetical Index of Poetry” (1980), “Event without a Name” (1980), “From the Beginning to the End” (1981), “Thirty-Five New Sheets” (1981), “The Program of Joint Experiences” (1981) and identify the inter-genre dominants of L. Rubinstein’s supraliterary text, formulate the principles of the conceptualist strategies put forward and tested by the poet in those years. The research is novel in that it is the first to consider L. Rubinstein’s early cycle “Program of Works” and identify the unity and interdependence of his “program” texts, to analytically reflect on the different-style searches of the poet at the early stage of his formation as a conceptualist poet. As a result, it has been proved that the nature of Rubinstein’s artistic search at the early stage was aimed at actively overcoming the “repressive” pressure of the principles and canons of literature (more broadly, culture) of socialist realism.

Введение

Актуальность темы исследования обусловлена возрастающим на современном этапе интересом к истории русской литературы прошедших десятилетий и, как следствие, необходимостью аналитического осмысления творчества отдельных писателей, в том числе одного из наиболее ярких представителей «московского романтического концептуализма» (Б. Гройс) Льва Рубинштейна. При достаточно обширной критике зрелых работ Рубинштейна его ранние работы 1970-1980-х годов в малой степени затронуты вниманием исследователей. Более детальное обращение к раннему периоду творчества современного поэта позволит глубже осознать тенденции развития современной отечественной литературы и осознать место Рубинштейна в формировании практики «преодоления соцреализма».

Для достижения указанной цели исследования необходимо решить следующие задачи: во-первых, рассмотреть ранние тексты Л. Рубинштейна, объединенные в условный цикл «Программа работ», с точки зрения их акционной политики; во-вторых, осознать их влияние на формирование поэтики зрелых текстов поэта; в-третьих, проследить тенденции внедрения концептуалистских практик в поэтическую систему других поэтов и художников концептуалистов.

Для осуществления поставленных задач используются следующие методы исследования: метод целостного анализа художественного текста, а также сравнительно-типологический и поэтологический методы в их единстве и дополнительности. Комплексный подход, предложенный в статье, позволяет открыть новые грани творческого своеобразия ранних текстов Л. Рубинштейна.

Материалом исследования послужили концептуалистские тексты Л. Рубинштейна 1970-1980-х годов – «Программа работ» (1975), «Очередная программа» (1975), «Каталог комедийных новшеств» (1976), «Это все» (1979), «Алфавитный указатель поэзии» (1980), «Событие без наименования» (1980), «С начала и до конца» (1981), «Тридцать пять новых листов» (1981), «Программа совместных переживаний» (1981) (Рубинштейн Л. Это все // Ковчег. 1981. № 6; Рубинштейн Л. Домашнее музицирование. М.: Новое литературное обозрение, 2000), а также его интервью (Рубинштейн Л. Кристалл в перенасыщенном растворе культуры / беседовал П. Грушко // Литературное обозрение. 1999. № 1; Рубинштейн Л. Поколение эскапистов. Беседа с Львом Рубинштейном / беседовала Л. Борусяк. 2010. URL: <http://www.polit.ru/article/2010/11/17/rubinshtein/>) и архив Рубинштейна в Московском архиве нового искусства (МАНИ. URL: <https://russianartarchive.net/ru/search?collections=d70a2a43-28e5-4022-805c-51d5f7d98a5f&query=рубинштейн>). В качестве материала исследования привлечены «Словарь терминов московской концептуальной школы» (сост. и авт. предисл. А. Монастырский. М.: Ad Marginem, 1999), а также сборники «Поездки за город: о группе “Коллективные действия”» (сост. А. В. Монастырский. Вологда: Полиграф-Периодика, 2009-2016. Т. 1-11), концептуалистский альманах «Личное дело №» (сост. Л. Рубинштейн. М.: В/О «Союзтеатр», 1991).

Теоретической базой работы послужили труды по истории русской литературы конца XX – начала XXI века и вопросам художественных практик и стратегий «московского концептуализма» (Гройс, 1993; Липовецкий, 1997; Эпштейн, 2019; Айзенберг, 1997; Бобринская, 1998; Курицын, 2001; Богданова, 2004).

Практическая значимость исследования состоит в том, что его аналитические суждения, текстологические наблюдения, промежуточные результаты и окончательные выводы могут быть использованы при дальнейшем научном изучении истории русской литературы и поэтической практики Л. Рубинштейна, могут быть включены в общие и специальные курсы по истории русской литературы XX века в вузовском преподавании.

Обсуждение и результаты

Начало акционных практик Л. Рубинштейна («Программа работ»)

Согласно «Словарю терминов московской концептуальной школы» (1999, с. 73), понятие «Программа работ» было введено Львом Рубинштейном в 1975 году для обозначения совокупности артистических жестов автора, направленных на формализацию творческого процесса. Иначе говоря, задумка поэта была близка к тому, что позже стали называть «концептуалистский проект» или «концептуалистская стратегия». Под этими терминами обычно подразумевается такая художественная деятельность, целью которой является не результат, а наблюдение над ходом создания текста как «развернутого события, мгновенного жеста или не ограниченного никакими рамками созерцания» (Бобринская, 1998, с. 11).

В нашем случае, квалифицируя «Программу работ» Л. Рубинштейна как некий цикл, перерастающий границы одноименного произведения, следует понимать под этим определением ряд художественных текстов поэта, объединенных общей темой, фигурой Автора и его установками. Согласно нашей концепции, цикл составляют девять акционных текстов 1975-1981 годов: «Программа работ» (1975), «Очередная программа» (1975), «Каталог комедийных новшеств» (1976), «Это все» (1979), «Алфавитный указатель поэзии» (1980), «Событие без наименования» (1980), «С начала и до конца» (1981), «Тридцать пять новых листов» (1981), «Программа совместных переживаний» (1981).

Начало проекту Льва Рубинштейна положила носящая одинаковое с циклом название серия предупредительных документов о начале разработки и ходе реализации «Программы работ – 75». Представленное в Московском архиве нового искусства (МАНИ, Художественный музей Зиммерли, США) и не входящее ни в один сборник поэзии Рубинштейна, произведение являет собой восемь машинописных листов формата А4, заполненных в период с сентября по декабрь 1975 года и обращенных к «Кругу заинтересованных лиц». Понятие «круга» вводилось Рубинштейном в качестве замены такой мало применимой к ситуации самиздата категории, как публика или читательская аудитория. Не имея возможности, а часто и намерения публиковаться, писатели андеграунда обменивались произведениями в узком культурном пространстве, которое не было и не могло быть открыто массовому читателю. Ориентация на определенную группу слушателей, а в то время ими были научные сотрудники, специалисты гуманитарных наук и художники в широком смысле этого слова, предполагала изменение пассивной роли воспринимающего субъекта. В противовес дидактическому, пропагандистскому характеру официальной культуры концептуализм отменял векторное направление искусства и провоцировал (со)участие публики в творческом акте. Обращение к кругу заинтересованных лиц в «Сопутствующих информациях», а именно такой подзаголовок носили все восемь листов Рубинштейна, было необходимым условием самого существования «Программы». Так, «Сопутствующая информация – 4» призывает членов круга «внести ряд предложений в виде инфинитивных

конструкций, формально и фактически отвечающих на вопрос “Что делать?” с дальнейшим заверением в том, что «часть предложений будет включена в “Программу работ”» (МАНИ). Провокация ответной реплики читателя раздвигает границы текста и делает его содержание перманентно изменяющимся.

Рубинштейн демонстрирует тот подход к пониманию произведения искусства, который сделал концептуализм уникальным явлением конца XX века – «вместо красок и глины, метра и рифмы, вместо нот и музыкальных звуков материалом искусства оказывается работа сознания, сам процесс мышления, понимания» (Бобринская, 1998, с. 14). В этом проявилась интенция нового искусства к переименованию, свойственная художественной системе Рубинштейна и соратников-концептуалистов: *текст* именуется поэтом «Кругом распределения внимания», радиус которого подвергается методичному пересмотру. Подобная номинация максимально расплывчата и обтекаема, чем подрывает само понятие «термина» – слова, являющегося *точным* обозначением определенного объекта. Акт «распределения внимания», то есть простое наблюдение, не может быть конечен, и как взгляд скользит по предметам реальности, задерживаясь на секунду на одном из них, так и *текст* фиксирует лишь малые фрагменты дискурсов. Существенной становится сама способность художественного произведения слиться с жизнью. Его существование (актуализация) обусловлено не столько пестротой окружающего мира, сколько жанровой доминантой произведения – *программа работ*, то есть перспективный план, заявка на будущую деятельность, срок выполнения которой откладывается с каждой новой «Сопутствующей информацией». «Текст становится объектом экспериментальных манипуляций, превращаясь то в предмет, то в процесс» (Айзенберг, 1997, с. 144), что не позволяет безоговорочно отнести его к сфере литературы. К примеру, использование анафорического повтора – призыва «Внимание!», открывающего каждый новый лист сообщений, – в большей степени констатирует соблюдение канона уведомительных документов, нежели художественный прием, так как задача данных обращений состоит в сосредоточении читательского восприятия и активизации усиленного всматривания.

Нацеленность на мнение читателя проблематизирует еще один принципиальный вопрос концептуального искусства, а именно *авторство*. В связи с тем, что листы «Информации» складывались («писались») по мере поступления читательских суждений, модификация подписи в конце сообщений (с ноября 1975 года адресантами являются *Авторы*) подчеркивает коллективный характер «Программы работ». На первый план выходит коммуникативная функция текста, абсолютизирующаяся в последнем сообщении «Программы», к которому прилагалась анкета с рядом вопросов, выясняющих восприятие и оценку принципов работы, в связи с чем *авторский текст* должен был плавно перетечь в *текст читателя*, произведение искусства – в комментарий к нему. В этом смысле показателен другой пример акционной поэзии Рубинштейна – «Это все».

«Это все» как акционный текст

Текст «Это все» (1981) представляет собой восемь листов с вариантами ответов на вопрос «Чем является “это все”?» в алфавитном порядке, а также пустыми графами для заполнения читателем («кругом заинтересованных лиц»). Автор в тексте не явлен, он не дает указаний, не требует ответа, но вместо него действуют такие устойчивые конструкции, как управление глаголов, сравнительные обороты, примыкание, согласование, и подобные языковые конструкции, вызывающие в сознании реципиента автоматический отклик. Диалогический по своей сути текст апеллирует к языковому опыту, языковым ассоциациям субъекта чтения, обнажая таким образом свою перформативную сущность и глубинную проблему скованности мышления языковыми шаблонами. Так, на фразу «Это все несовместимо (с чем?)» (Рубинштейн, 1981, с. 85) сознание читателя чаще всего эксплицирует общеупотребительное клише «*несовместимо с жизнью*» (Рубинштейн, 1981, с. 85). Длинный перебор вариантов как попытка примерить конкретные описания к одному абстрактному объекту оканчивается рядом пустых строк и финальной фразой «*это все*», обобщающей перечисление и одновременно знаменующей конец повествования. В ситуации речепорождения, когда язык не способен высказаться, увязая в речевых формулах, образуется *пространство пустоты*. Фиксация этой пустоты, а также «испытание ее на прочность» (Личное дело №, 1991, с. 14) и являются основным «движителем» раннего концептуального опыта Рубинштейна.

«Очередная программа» как процессуальность творчества

Логичным развитием заявленного проекта стала «Очередная программа», датированная декабрем 1975 года. Причем решения Автора о названии текста, его включении в «Программу работ», а также посвящении немецкому романтику Новалису возникают и утверждаются не титульно, но по ходу чтения. Иными словами, процесс создания произведения искусства актуализируется на глазах у читателей. Автор уведомляет «круг заинтересованных лиц» о ходе работы, выбирая все более мобильный способ оповещения – зачитывание информации с библиотечных карточек, форма которых диктует объем содержания: не более нескольких строк.

Содержание «Очередной программы» напоминает комментарий Автора к творческому процессу: его рассуждения строятся вокруг вложенных в произведение тезисов и понятий и тем самым отдалают момент встречи читателя с прототекстом. Параллельно с этим провоцируется вовлечение воспринимающего субъекта в событие: с тридцать восьмой карточки Автор «находит возможным выслушать ряд попутных замечаний» (Рубинштейн, 2000, с. 18) о своем пока что находящемся в процессе написания тексте. Пауза, отделяющая данный фрагмент от последующего, как будто предоставляет слово читателю. И действительно, на следующей карточке «Автор выражает свое согласие или несогласие с рядом замечаний» (Рубинштейн, 2000, с. 19), причем эта неопределенность оказывается *универсальной* позицией в ответ на возможные реплики реципиентов.

В «программах» Рубинштейна фигура Автора достаточно фантомна и «неопределенна» (2000, с. 17). Автор выступает здесь и как герой-резонер, и как инициатор диалога с читательским сознанием, а потому все

ремарки (до определенного момента) воспринимаются порожденными реальным создателем – Львом Рубинштейном. Когда же читатель улавливает замысел произведения и утверждает в своем знании дальнейшего хода действий, картотека трансформирует правила игры. С номера сорок девятого текст «Очередной программы» расслаивается на два уровня: сообщения об Авторских действиях-намерениях теперь сопровождаются прямой речью, дублирующей репрезентируемую ситуацию.

Например:

«Номер сорок восьмой,
где Автор просит подождать его одну-две минуты. – Так и сказано: “Подождите меня...”» (Рубинштейн, 2000, с. 20).

«Номер сорок девятый,
где Автор просит подождать его одну-две минуты. – Так и сказано: “Подождите меня...”» (Рубинштейн, 2000, с. 20).

«Номер пятидесятый,
где Автор просит начинать без него. – Так и сказано: “Начинайте без меня...”» (Рубинштейн, 2000, с. 21).

«Номер пятьдесят первый,
где Автор присоединяется ко всем остальным. – Так и сказано: “Я с вами...”» (Рубинштейн, 2000, с. 21).

Показательно, что в данных фрагментах реплики выполняют чисто иллюстративную функцию: цитаты подкрепляют сказанное, но не вносят в него смысловые коррективы.

Между тем с композиционной точки зрения данные вставки играют роль «слуховых оконцев», из которых доносится отзвук другой жизни. Вторжение Авторского голоса заставляет переосмыслить вышеприведенные сообщения, которые были сделаны *как будто* от имени Автора – с появлением ремарочного текста оказывается, что в течение всего произведения Автор *молчал*. Незаметная подсказка, намек на истинное положение вещей даны в двадцать седьмом фрагменте, где «Автор отвечает молчанием на вполне возможные обвинения в неопределенности авторской позиции» (Рубинштейн, 2000, с. 17).

Подобная игра с вербальным оформлением безмолвия и тишины, пронизывая все творчество концептуалиста Рубинштейна, находит наиболее яркое выражение именно в ранних картотеках. По сути, перед нами та модель литературного концептуального произведения, в которой «читатель читает и автор молчит» (Гройс, 1993, с. 265). В условиях бездействия творца созидательной функцией наделяется сам Текст, а роль Автора последовательно усредняется и даже обнуляется. Вспомним «смерть автора» по Р. Барту и М. Фуко (Французская семиотика..., 2000).

Такая расстановка сил, становящаяся явной лишь к финалу, задается в первой строке: Текст, «говорящий сам за себя» (Рубинштейн, 2000, с. 15), автономный от категории авторства, развивается независимо от воли Автора, который вскоре покидает авансцену «Программы» и «не принимает [в ней] никакого участия» (Рубинштейн, 2000, с. 22). Единственный признак существования Автора – его голос, звучащий на девяти карточках из семидесяти девяти и произносящий ничего не значащие фразы «Не знаю», «Может быть», «Мне что-то не по себе» и т. п., не имеющие, казалось бы, прямого отношения к заявленной «Очередной программе». Однако видимое несоответствие рассеивается, если обратить внимание на ремарки с участием Автора – здесь преобладают оговорки к сказанному, сомнения в способности создать произведение искусства, неуверенность в правильном подходе к писательскому ремеслу. Иными словами, настоящей (скрытой, подтекстовой) темой «Программы» оказываются *муки творчества*.

Проблематизация жеста в «Каталоге комедийных новшеств»

Нерешительность в любом жесте, относительность всякой позиции, невыразимость душевных переживаний отчетливо проблематизируются и в «Каталоге комедийных новшеств» (1976). «Романтичным», с точки зрения аналитика и теоретика концептуализма Б. Гройса (1993), этот текст делает утопичность его постулатов: «Можно избежать фатального оцепенения, если хорошенько усвоить принцип комедийности», «Можно и не противодествовать естеству, вопиющему о досуге и бездействии», «Можно считать, что с чего началось, тем и кончится» (Рубинштейн, 2000, с. 242-243) и т. д. Перечень возможностей *игры* оказывается чрезвычайно далек от эмпирического мира, реципиенту предлагают ряд идей, воплощение которых сомнительно, а содержание невнятно. «Текст и непроницаем, и прозрачен: он не требует интерпретаций» (Гройс, 1993, с. 266) по причине своей самоцельности, а потому именно здесь ярче, чем в других работах цикла, проявляется органика рубинштейновского каталожного жанра. Внимание сосредоточивается не на смысле прочитываемого, а на самом процессе чтения – механике перелистывания карточек. «Герменевтика заменена алгоритмом чтения» (Гройс, 1993, с. 266), методичное (и медитативное по своей сути) перемежение колоды напоминает перетекание песка в песочных часах. Эта метафора знакома по перформансу группы «Коллективные действия» (КД) «Время действия», суть которого сводилась к вытягиванию веревки из леса, отдаленного от зрителей обширным полем. Несмотря на разницу в датах создания «Каталога» и упомянутой акции КД (картотека Рубинштейна предвосхитила постановку группы), оба произведения оперируют композиционным приемом «пустого действия» или, корректируя это понятие применительно к «Каталогу комедийных новшеств» Рубинштейна, – «пустого чтения».

Мотивы пустоты и отсутствия в текстах «Это все» и «Тридцать пять новых листов»

Необходимо, однако, разграничивать мотивы пустоты и отсутствия у Л. Рубинштейна. Их принципиальную разницу легко проиллюстрировать на примере текстов «Это все» (1979) и «Тридцать пять новых листов» (1981). Первое произведение открывает проблему несоответствия описания предмету, потерю связи между знаком и содержанием, наконец, несостоятельность языковых кодов, которые лишь очерчивают пустоту, не умея

облечь ее в слова. Другой текст, «Тридцать пять новых листов», – своеобразный «альбом» набросков и идей, заметок на полях чистых страниц.

Внешне текст смонтирован бесхитроно: каждый из тридцати пяти листов имеет номер и заголовок («Лист 1», «Лист 2», «Лист 3» и т. д.), к каждому добавлена своя сноска с комментарием страницы (к примеру: «Здесь должно быть что-нибудь написано» (Рубинштейн, 2000, с. 243)). «Назначение комментария – раскрыть то, что мыслится “автором” на чистом пространстве между заголовком и горизонтальной чертой, которая отделяет от пространства сноски пространство “основного текста”, по сути являющегося текстом “нулевым”» (Павловец, 2010, с. 17). Отсутствие знаков и изображений – минус-прием, продолжение концептуальной игры, которая нашла отражение в живописи предшественников Рубинштейна, в частности художников-концептуалистов И. Кабакова и В. Пивоварова (Обухова, Орлова, 2001; Деготь, 2000). Внимание реципиента перенесено с центра на периферию листа, с содержания на примечание к нему, так как именно в сносках рождается драматургия работы, завязанная на исчезновении категорий не только объекта, но и его создателя. Выше приводились примеры капитуляции Автора перед творческой силой Текста, однако конфликт произведения заключен в его окончательной утрате или, пользуясь постструктуралистским термином, все в той же *«смерти автора»*.

На двадцати семи фрагментах сноски играют роль напоминания о неосуществленном замысле, сводятся к записи рабочих моментов или служат руководством к действию (в первую очередь со стороны читателя – его побуждают заполнить страницу). Но функция комментариев резко меняется с появлением в них имени Автора:

«Лист 27

Должен вполне определенным образом напомнить об Авторе» (Рубинштейн, 2000, с. 256).

«Лист 28

Должен постоянно лежать на столе, напоминая об Авторе» (Рубинштейн, 2000, с. 257).

«Лист 31

Должен постоянно находиться где-то рядом и демонстрироваться знакомым как напоминание об Авторе» (Рубинштейн, 2000, с. 260).

Чистый лист, внешне ничем не отличающийся от множества таких же, служит «репрезентацией нерепрезентируемого», а сноски приобретают значение поминального слова, «похоронной памятки» о былом существовании Автора, на смену которому приходят голоса, отрывки высказываний:

«Здесь должно быть написано: “Признание отдельных достоинств – это уже кое-что...”» (Рубинштейн, 2000, с. 244).

«Здесь должно быть написано: “Произнесенная спросонок фраза, более чем летучая значимость которой...”» (Рубинштейн, 2000, с. 245).

«Здесь должно быть написано: “Да разве ж позволено знать, чем все это закончится? Что это вы, ей-богу...”» (Рубинштейн, 2000, с. 247).

Вторжение разнородных дискурсов окончательно нивелирует категорию Автора, образуя ситуацию «влипания», «погружения в определенный стиль или дискурс до полной идентификации с ними (как раньше говорили: автор умирает в тексте)» (Словарь терминов..., 1999, с. 192), свойственную зрелым поэмам Рубинштейна.

«Событие без наименования» как реализация имитационных стратегий КД

В 1980 году Л. Рубинштейн создает «Событие без наименования», текст, полностью отвечающий интенции коллективных акций (КД) А. Монастырского (Поездки за город..., 2009-2016). Фабульность «События без наименования» – постепенное нарастание ожидания за счет уведомлений о близящемся действии – базируется на приеме *ожидания* без получения результата. Незванность события окружает его аура загадочности, то есть выделяет среди прочих бытовых инцидентов, однако одновременно в нем проступает и другая природа. Абстрактный характер предстоящего действия делает его универсальным, то есть позволяет примерять к любому явлению. Имевшее черты «персонализации» действие утрачивает свою идентичность. Декларация некоего события создает впечатление, что оно началось, тогда как текстовая информация опровергает предчувствия, отодвигая начало на неопределенный срок: «Абсолютно невозможно» – «Никак невозможно» – «Невозможно» – «Может быть, когда-нибудь» (Рубинштейн, 2000, с. 265, 266) и т. д.

Моделирование в тексте Рубинштейна «предельно сжатого, почти не различимого в окружающем потоке жизни действия» (Бобринская, 1998, с. 13) и провоцирование рефлексии над ним являются опорной точкой раннего творчества КД. Стремление зафиксировать все стадии процесса, а именно зарождение, развитие и разрешение события, проявилось в их деятельности еще на первой акции «Появление», организованной при участии Рубинштейна, и было воплощено поэтом в «Программе работ». Нетрудно заметить, что большинство *каталожных* текстов цикла Рубинштейна варьируют один из трех основных приемов *пространственных* «Коллективных действий»: трюк, подмена и провокация. Визуальное транспонируется в вербальное.

Действительно, сюжет «События без наименования» сводится к *имитации* события и нарастанию эмоционального напряжения. Само же событие заключено в эмпирическом поле посредством единственной фразы «Вот!», после которой следуют финальные аккорды: «Вот и все», «Все» (Рубинштейн, 2000, с. 262, 269). По словам А. Монастырского, «произошло не то, что мы ожидали, не какое-то конкретное событие, противопоставленное нам, а именно само ожидание совершилось и произошло» (Поездки за город..., 2009, с. 23).

Перформативная «Программа совместных переживаний»

Форма перформанса была использована Л. Рубинштейном в 1981 году непосредственно во время презентации текста «Программа совместных переживаний». В отличие от привычной манеры чтения стихов, когда автор

декламирует их вслух, обращаясь к публике, этот текст предполагает обратную схему. Л. Рубинштейн (2010): «Единственным зрителем этого спектакля является как раз сам автор. Потому что я наблюдаю, как эти листочки ходят, и в каждый данный момент каждый человек читает что-то другое».

Надпись на титульной карточке – «По прочтении передается из рук в руки» (Рубинштейн, 2000, с. 301) – объясняет «правила игры» и в то же время хаотизирует все организующие связи. Зрители становятся активными субъектами действия, теперь они не просто наблюдают за моноспектаклем с перелистыванием карточек, но оказываются участниками или, уместнее сказать, актерами спонтанного представления. Однако видимая спонтанность скрывает за собой жесткий каркас акционного жанра.

Среди паратеатральных форм современного искусства принято различать хэппенинг и перформанс. Их отличие состоит в степени продуманности сценария и роли художника, который в случае хэппенинга не имеет полного контроля над действием, доверяя его развитие зрителям. Импровизация – главная составляющая этой формы. Но она не представлена в перформансе, где организатор всегда просчитывает возможные действия участников и старается направить их в соответствии с заранее обдуманым планом. Согласно разграничению двух видов акционной деятельности, «Программа совместных переживаний» Рубинштейна должна быть признана литературным перформансом, направленным не на преодоление границ между художником и зрителем, на уравнение их ролей, а на смену полюсов в гантельной схеме.

Так, критик В. Н. Курицын отмечал, что чтение «Программы совместных переживаний» в большинстве случаев сопровождается репликами зрителей-участников, «которые, передавая друг другу карточки, вступают в некую языковую игру, заполняют пространство процесса» (2001, с. 119-120) своими голосами. В результате звучащая речь публики встраивается в *текст*, взаимодействует с внутритекстовыми письменными дискурсами и приводит к созданию многоуровневой полифонии, живого полилога, нивелирующего грань между искусством и жизнью.

Развитием игры Рубинштейна с перераспределением ролей стала «Программа совместных переживаний № 2», рассчитанная «на различную, случайно выбираемую читателями последовательность чтения» (Уланов, 1996, с. 13). Несмотря на то, что этот эксперимент не получил продолжения и подавляющее большинство текстов каталога остаются пронумерованы и структурно упорядочены, «Программа совместных переживаний» в двух ее вариантах должна быть признана квинтэссенцией раннего творчества Рубинштейна. Именно здесь автор достиг максимального слияния между «данным моментом» как фабульной единицей текста и сюжетным «данным моментом» процесса чтения, осуществляя грандиозную задумку концептуализма – представить «жизнь как чтение, как существование в невозможном пространстве литературного языка» (Гройс, 1993, с. 265).

Заключение

Таким образом, подводя итог, необходимо отметить, что репрезентация процесса, будь то акт создания произведения, ожидание события или фиксация процесса восприятия данного момента, является общим слагаемым и сквозной темой произведений условного цикла Л. Рубинштейна. Внимание к перформативным формам искусства, присущее поэту в «допрограммный» период, отразилось в создании «совершенно особой поэтики», в основе которой лежит мысль о том, «что описание книги ... в каком-то смысле эту книгу может заменять» (Рубинштейн, 1999, с. 77). Результатом подобного «художественного экологизма» явились тексты на карточках, интержанровый и надлитературный феномен, вбирающий в себя все компоненты коммуникативной триады «автор – текст – читатель». При этом эволюционно важно, что картотека – фирменный стиль рубинштейновского творчества в целом – на раннем этапе своего развития тяготела к форме и структуре перформанса, акционного действия. Не только специфика способа презентации текстов, но и мотивный комплекс, система художественных образов, авторские установки сближали работы Льва Рубинштейна с постановками «Коллективных действий» А. Монастырского, отражали общие принципы структурирования – в пространственном тексте и тексте литературном.

Перспективы дальнейшего исследования мы видим в более детальном изучении как самих ранних текстов Льва Рубинштейна 1970-1980-х годов, так и в акцентуации важных слагаемых их структуры, принципов встраивания текста, соотношения Автора и реципиента, типа наррации и театрализации и др. Обращение к разнообразным ракурсам концептуалистских построений Л. Рубинштейна позволит расширить представление о раннем творчестве поэта и обнаружить генетическую связь рубинштейновских текстов с вызреванием теории «московского концептуализма», декларированной художниками этого течения несколькими годами позднее.

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/>; Russian Christian Humanitarian Academy named after F. M. Dostoevsky.

Источники | References

1. Айзенберг М. Взгляд на свободного художника. М.: Гендальф, 1997.
2. Бобринская Е. О книгах «Поездки за город» // Монастырский А. Поездки за город. М.: Ad Marginem, 1998.
3. Богданова О. В. Постмодернизм в контексте современной русской литературы. СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2004.
4. Гройс Б. Утопия и обмен. М.: Знак, 1995.
5. Деготь Е. Русское искусство XX века. М.: Трилистник, 2000.
6. Курицын В. Н. Русский литературный постмодернизм. М.: ОГИ, 2001.
7. Липовецкий М. Н. Русский постмодернизм. Очерки исторической поэтики. Екатеринбург: Изд-во Уральского государственного педагогического университета, 1997.
8. Обухова А., Орлова М. Живопись без границ. От поп-арта к концептуализму. М.: Галарт; Олма-Пресс, 2001.
9. Павловец М. «Листки» Всеволода Некрасова и «карточки» Льва Рубинштейна // Полилог. 2010. № 3.
10. Уланов А. Л. С. Рубинштейн: голос слуха // Цирк «Олимп». 1996. № 15.
11. Французская семиотика. От структурализма к постструктурализму / пер. с франц. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М.: Прогресс, 2000.
12. Эпштейн М. Постмодерн в России: литература и теория. Изд-е 3-е. СПб.: Азбука, 2019.

Информация об авторах | Author information**RU****Богданова Ольга Владимировна**¹, д. филол. н., проф.**Жилене Екатерина Сергеевна**², к. филол. н.**Рябчикова Анна Владимировна**³¹ Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена;

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

² Санкт-Петербургский государственный институт культуры;

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

³ Журнал «ПРОНевский», г. Санкт-Петербург**EN****Bogdanova Olga Vladimirovna**¹, Dr**Zhilene Ekaterina Sergeevna**², PhD**Ryabchikova Anna Vladimirovna**³¹ A. I. Herzen Russian State Pedagogical University;

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

² St. Petersburg State Institute of Culture;

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

³ "PRONevsky" Magazine, St. Petersburg¹ olgabogdanova03@mail.ru, ² ebibergan@yandex.ru, ³ litredaktor@list.ru**Информация о статье | About this article**

Дата поступления рукописи (received): 11.05.2023; опубликовано (published): 10.07.2023.

Ключевые слова (keywords): Л. Рубинштейн; раннее творчество; цикл «Программа работ»; концептуализм; стратегии и тактики; L. Rubinstein; early creative work; cycle "Program of Works"; conceptualism; strategies and tactics.