

«Воображаемая словесность» Ю. С. Степанова
и стратегия конвергенции научного и художественного
дискурса*

И. В. Силантьев

ИНСТИТУТ ФИЛОЛОГИИ СО РАН, НОВОСИБИРСК
ИНСТИТУТ ЯЗЫКОЗНАНИЯ РАН, МОСКВА

Аннотация. Предметом анализа выступает смысловая конструкция сюжета книги Ю. С. Степанова «Мыслящий тростник. Книга о “Воображаемой словесности”». Показано, что в тексте книги автор выходит за рамки строго научного дискурса и развивает стратегии художественного дискурса, такие как разделение инстанций автора и героя и конструирование собственно сюжета произведения как системы сопоставления и противопоставления его ключевых смыслов.

Ключевые слова: Ю. С. Степанов, дискурс, литература, наука.

УДК 80/81

Контактная информация: Силантьев Игорь Витальевич, доктор филологических наук, директор Института филологии СО РАН (ул. Николаева, 8, Новосибирск, 630090, Россия, silantev@philology.nsc.ru).

* Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект № 14-28-00130) в Институте языкознания РАН.

Силантьев И. В. «Воображаемая словесность» Ю. С. Степанова и стратегия конвергенции научного и художественного дискурса // Критика и семиотика. 2016. № 2. С. 309–319.

ISSN 2307-1737. Критика и семиотика. 2016. № 2
© И. В. Силантьев, 2016

Последняя книга Ю. С. Степанова «Мыслящий тростник. Книга о “Воображаемой словесности”» (Калуга, 2010) представляет собой отчаянную и в то же время удавшуюся и поэтому уникальную попытку выхода авторского голоса за рамки строгих размерностей научного дискурса. Сделаем предположение, что в рамках такого дискурса автору, подводившему итоги всей жизни, было уже не то чтобы тесно, но малосмысленно.

Дискурс любой гуманитарной научной дисциплины, сколько бы ни была последняя внешне свободной в силу своей «неточности» (в противоположность «точным» наукам), – будь то история, литературоведение, искусствоведение, отчасти лингвистика – так или иначе все равно ограничивает, замыкает волю автора, как ограничивает движения тела одежда. Научный дискурс может быть не строг, но он обязательно плотен и тяжел, как плотна и тяжела шинель, и в этом все дело. В научном тексте нельзя быть откровенно легкомысленным, нельзя смеяться или плакать, нельзя занозить себя воспоминаниями и обращаться к умершему или несуществующему. Много чего нельзя. Научный дискурс – это дисциплинарное пространство, как сказали бы последователи М. Фуко.

Последовательная реализация двух принципов, несвойственных конструкции научного дискурса, помогает Ю. С. Степанову преодолеть его рамки. Первый принцип можно назвать расподоблением, разведением инстанций *автора* и *героя*.

Преодоление дисциплинарного формата дискурса невозможно вне инициативного начала личности. Поэтому книга Ю. С. Степанова глубоко личностна. Она предельно откровенна, вычерпывает и предъявляет читателю глубины авторского «я». Но тут есть одна значимая и закономерная непростота, хотя и вполне очевидная с позиции теоретической поэтики. Всякий личностно ориентированный текст, будь то мемуары или письма, или, тем более, некое лирическое целое, отчуждает реальную и собственную личность биографического лица до статуса автора. «Воображаемая словесность, – утверждает Ю. С. Степанов, – ...это некоторый собственный опыт автора» (с. 3)¹. Об этом многие писали (и в первую очередь М. М. Бахтин), и это теперь, в принципе, является общим местом теории литературного творчества. Книга Ю. С. Степанова не исключает, а только подтверждает общее правило. Механизм отчуждения авторского «я» от биографической личности неизбежен, закономерен. Иначе просто не получится законченного, завершеного произведения. А перед нами именно произведение.

Но одновременно происходит противоположное: биографическое лицо отчуждается до статуса героя. Поэтому в книге Ю. С. Степанова инстанция «я» находится в процессе сложного и динамического взаимодействия

¹ Здесь и далее текст книги цитируется по изданию: [Степанов, 2010], в круглых скобках указаны страницы.

трех указанных выше начал – собственно биографического «я», авторского «я» и «я» героя, неизбежного, своего собственного героя, которого каждый из нас в какой-то мере, полной или неполной, вынашивает в себе.

Вот один очень показательный пример. В главе «Под знаком “Экзистенциала”» есть небольшой раздел 11, озаглавленный так: «Под влиянием Л. Толстого “Записки человека, знающего, что умирает”». Ю. Степанов (личный опыт)». Ввиду краткости этого текста приведем его полностью:

Примером для текста в «Воображаемой словесности» для меня служит Лев Толстой, – то, что опубликовано в нашем разделе выше (из «Записок сумасшедшего» Л. Н. Толстого. – *И. С.*).

В моем случае реально это было так: у меня закружилась голова, и я стал плохо ориентироваться, говорят даже, что я упал со страшным грохотом, будто бы даже это было похоже на падение металлических музейных доспехов. К счастью или к несчастью, наше место находится в Москве, около Исторического музея, и врачи воспользовались для описания моего состояния известным им термином – падение доспехов. Короче, меня доставили в одну знаменитую (и очень хорошую) больницу, и вот я здесь как «доставленный по скорой помощи» с «грохотом упавший». Я понял, что «это я умираю».

Но для существа книги «О воображаемой Словесности» важно не это, а то, что я понял, что значит умирать. А теперь посмотрите, как в «Словесности» понял это Марсель Пруст (с. 57).

Данный текст удивительно точно демонстрирует отслоение феномена «я» от его прямой биографической субстанции и, с одной стороны, превращение его в героя, пусть и автобиографического, а с другой стороны, облечение его высшим и отстраняющим статусом автора.

Вот позиция героя характерно ставится в кавычки, которые отчетливо оттеняют ее, выделяют в общем дискурсе книги: «Короче, меня доставили в одну знаменитую (и очень хорошую) больницу, и вот я здесь как “доставленный по скорой помощи” с “грохотом упавший”. Я понял, что “это я умираю”». А вот проявленная в тексте позиция автора: «Примером для текста в “Воображаемой словесности” для меня служит Лев Толстой, – то, что опубликовано в нашем разделе выше»; «А теперь посмотрите, как в “Словесности” понял это Марсель Пруст».

Стремление выскользнуть, выбраться из кожи, из чешуи биографического (автобиографического) бытия свойственно авторскому дискурсу на протяжении всей книги. Она и начинается своего рода «декларацией независимости» авторского «я» от несвободы биографизма:

...мне сказали:

– Вы написали, что не родились от родителей. Но это документ, «Автобиография»!

– Не написал, а сказал в докладе, это была цитата. Из великого автора.

- Но Вы не великий автор.
- Нет.
- Значит, все-таки озвучили!
- Да, виноват, озвучил. И не говорите, пожалуйста, так громко, я не глухой.
- Но все-таки напишите объяснение. Можно своими словами. Кто Ваши родители? От кого Вы родились?
- От кого-то в ментальном мире (с. 5).

Герой Ю. С. Степанова родился «от кого-то в ментальном мире» – и этот мир значил для него, а равно и для самого автора, несравненно больше мира реально-биографического.

Обратим внимание на то, что инстанция автора также эксплицируется в тексте, и тем самым оказывается неизбежно соотносительной с инстанцией героя. Сопутствует этому своего рода эффект самоотражения, что-то вроде двух зеркал, поставленных друг против друга:

В этой книге кроме «Категорий», может быть, существует что-то, что принадлежит тексту (и сознанию Автора), внутри чего и действует сам Автор со своим текстом (с. 9).

И следом – пересечение и смыкание автора с героем:

...умножения сущностей удалось избежать. Три наших категории – это не так много. У Аристотеля было десять! (с. 10)

(это еще говорит автор. – И. С.).

Отличие моего подхода только в том, чем я окружен и пропитан. А пропитан я Москвой и ее окрестностями (в меньшей степени Парижем) <...> Мне и моим друзьям приходится иной раз (не часто) ночевать под мостом (кажется, в поэзии это уже традиция, Блок бродил под мостами, особенно в дождь и слякоть» (с. 10)

(это уже слова не автора, а его героя).

Второй принцип, выводящий произведение Ю. С. Степанова за пределы научного дискурса, – это принцип *сюжетной организации* текста. Конечно же, этот принцип сопряжен с первым и, более того, является необходимым условием его осуществления.

Ранее мы определяли основной принцип сюжетного построения как принцип смыслового со- и противоположения различных аспектов произведения [Силантьев, 2014]. В системе эпического произведения это, в первую очередь, будут нарративные презентации событий, составляющих повествование. В системе лирического произведения это, как правило, стихотворные синтагмы и вложенные в них парадигмальные метафоры.

В книге Ю. С. Степанова это, как правило, отдельные тексты малой формы, вполне самостоятельные, самодостаточные, связанные чаще не логическим движением мысли, а непрямым ассоциативным ходом воспоминаний и переживаний. Как замечает сам автор, «...наша книга не поддается нормальному разделению на главы» (с. 38). Это зарисовки, словно бы записи из несуществующего дневника, напоминания самому себе, и только потом уже – всем другим. Это сюжетный, а не логико-тематический текст. Это текст, по определению автора, «воображаемой словесности», главная черта которой – «не игра воображения, а полная свобода: “Что хочу и как хочу, – так и пишу. “Общепринято” – ”не общепринято”, – не важно» (с. 3). Важно другое – свобода сочленения смыслов, свобода сюжето-построения.

Так, в разделе «Под знаком “Экзистенциала”» сюжетная парадигма начинается с текста о летчике Викторе Талалихине. Текст носит название «“Экзистенциал с человеческим лицом”. Виктор Талалихин. 1941 год. Геройство и знак беды». Последнее словосочетание особенно важно. Нам открывается сюжет существования, и открывают его именно эти смыслы – геройства и беды. Герой Ю. С. Степанова сталкивается с этими смыслами в своем московском военном детстве:

Мы, москвичи, даже все московские мальчишки тех лет знали его (Талалихина. – *И. С.*) как «своего героя» – он жил в коренной Москве, прямо недалеко от наших дворов (с. 19).

Эстетика «беды», «бедового» военного летчика-героя захватывала московского мальчишку, а умудренный жизнью автор связывал этот смысл с топикой русских «бедовых» мест:

Город... (откуда приехал Талалихин. – *И. С.*) был «бедовый» по своему прошлому: прежде на месте Вольска была слобода Малыковка, основанная «пришлыми людьми» (попцовой вольницей). Во время пугачевщины вся встала на сторону самозванца (с. 19).

Смысловый вектор «бедовости» сопровождал героя Ю. С. Степанова с юных лет, поэтому и Талалихин с его «бедовым» подвигом запал в душу мальчишке. Сама «Воображаемая словесность» – если хотите, книга также совершенно бедовая.

В конструировании сюжета очень важны синтагматические связи и отношения, несмотря на то, что сюжет, как парадигма смыслов, в конечном счете преодолевает синтагматику. Но оттолкнуться ведь нужно от чего-то! От сопоставления – к противопоставлению. От соседства – к родству или неравенству. Сам Ю. С. Степанов смыслопорождающую роль синтагматики текста определяет в формуле «сплошности текста»:

Сплошность не означает тождественности всех частей текста. Что после чего, – последовательность разделяет и играет роль (с. 83).

В книге Ю. С. Степанова смыслы «беда» и «бедовое» граничат со смыслами «смерти» («Скончалась Софья Владимировна Герье...») и застарелости («Это был деревянный старинный дом... Все было пропитано запахом сухого дерева и лета. Возможно, они где-то тут держали еще с прошлого года бессмертник или пижму», а в пустой комнате «бесшумно передвигались какие-то старухи в черных платьях до пят»). И венчает эту конструкцию «огромный купеческого образца деревянный сундук», такой, на которых «из-за нехватки “жилплощади” в Москве... поселяли женщин (“прислугу”) на кухне»).

Сундук был вдвойне непростой. Во-первых, на дне его «лежал слой явно старинных книг». Снова юного героя – с его «румяной физиономией» и розовыми щечками» – совершенно необоснованно и абсурдно тащит, влечет к себе старость! Во-вторых, на дне сундука прячется смерть и невозвратность:

...Но если у вас тут будут девушки, – будьте осторожны, не давайте им перегибаться внутрь сундука. Две уже так перекинулись и вниз головой! (с. 22–23).

Однако это смешной итог, в своем сюжете похожий на смерть хармсовских старух, вываливавшихся из окон, – поэтому итог ненастоящий.

Удивительно, но смыслы несопрягаемых «юности» и «старости» автор соединяет в образе своего учителя Д. Е. Михальчи: «...Так он и остался в моей памяти как символ “вечной молодости-старости”, стоящим возле калитки филологического факультета» (с. 24).

Следующий фрагмент, наполненный воспоминаниями о Н. Н. Мельниковой и ее библиотечном мире, вновь актуализирует предельно значимое для автора, как мы уже начинаем понимать, со- и противоположение смыслов «старого», «прежнего» и «нового», «юного», которое представляет герой. Теперь все, в том числе и многие филологи говорят «пергамент» – а раньше говорили «пергамен». И герою книги, уже пожилому профессору и академику, в лицо «хрипло хохочет» редакторша, упрекая его в плохом зрении – ведь он «без конца пропускает в слове “пергамент” и производном букву “т”» (с. 28). Мир «пергаменов» и других рукописей и редких книг (тоже, разумеется, «древних и старинных») сопровождает Наталья Николаевна Мельникова, «более чем пожилая, уже старая женщина» (с. 27), которая угощает юных студентов «смоквой», «особым угощением для разных приятных домашних дел». И снова – для пожилых, старых:

Когда взрослые или пожилые люди (бабушки особенно) приходили в гости к детям, то ни конфет, ни жидкого варенья (на блюдечках) давать им не полагалось. Смокву – пожалуйста (с. 29).

Мы начинаем понимать, что автор пытается выразить свой собственный глубокий, экзистенциальный (не даром же под знаком «экзистенциала») конфликт. Это конфликт воспоминаний и живущего в них юного героя, только вступающего в мир взрослой жизни, науки, знания, людей, – и сопряженного с окончательной авторской позицией героя, подошедшего к итогу своей жизни. Этим конфликтом, как лучом, отраженным кристаллом, пронизаны страницы книги и ее смыслы. Это – ее первый сюжет.

Второй сюжет зарождается там же, и автор декларирует его смысл прямо, со ссылкой на книгу Пророка Исаяи: это жизнь как «столкновение... материальных и духовных явлений» (с. 31). В следующей краткой главке о Ю. Б. Виппере этот смысл, эта идея получает свое развитие как столкновение духа и материи – на грани опасности для героя потерять свободу, быть арестованным со студенческой скамьи за критические выкрики в адрес поездки на «овощную базу» вместо лекции профессора Виппера.

Девятый очерк в разделе «Под знаком “Экзистенциала”», пожалуй, является центральным для этого раздела, потому что идея экзистенции снимает противоположение духовного и материального, и это глубоко выяснено в буддизме, который Ю. С. Степанов тоже вспоминает в связи с именами Толстого и Бунина.

Ключевым смыслом третьего сюжета книги Ю. С. Степанова, как нам представляется, выступает именно экзистенциальная идея «подлинного существования», или «истории внутреннего развития личности как постоянного “выбора самого себя”» (с. 44). В этой идее сходятся вместе все уже проявившиеся в книге смыслы двух первых сюжетов: «бедового существования на грани смерти», воспринятого незамутненным сознанием юного героя, и «противоположения, конфликта духовного и материального», пережитого все тем же юным существованием, пережитого экзистенциально. Но теперь получается, что ради «подлинного существования» нужно принять и претерпеть материальное, даже и в его отвратительных «скорлупчатых» формах, и в виде какого-то «человека в гимнастерке», который тащил, схватив за ремень, героя Ю. С. Степанова для разбирательства, чтобы показать ему и «Хвэдру, и лахудру» (с. 33).

То, что роднит этот третий сюжет с двумя предыдущими, – это идея существования на грани смерти. Экзистенцию как пограничное существование, как существования в окончательном смысле, нельзя ощутить вне предела смерти как потери этого смысла и окончания существования вообще. И автор нашей книги предельно точно и полно сталкивает в этой пограничной позиции художественные взгляды «двух Великих» – Толсто-

го и Достоевского, декларируя, что в их пересечении и есть «общее европейского экзистенциализма той поры» (с. 36).

Обратимся от сюжета к его герою. Каким-то тонким, неосязаемым для ума образом герой степановской книги неожиданно, одновременно приходит к заключительной стадии своего земного существования. Это уже он, а не юный студент филологического факультета, приводит переведенные им же слова М. Пруста: «Но вот теперь, когда... смерть стала мне безразлична, – я снова стал бояться ее, правда в другой форме, – не из-за себя, а <из-за> своей книги, для которой – по крайней мере некоторое время – необходимо было пожить» (с. 58). И он, уже умудренный жизнью, а не юный студент, вдруг оказывается в центре исторического существования, в центре экзистенции, и это ему, окончательному герою, сумасшедшая старуха-нищенка говорит на Бородинском поле:

- Ты что это, парень, бродишь ни свет ни заря! Сам что ли раненый? Или ищешь, что не терял?
- Ищу.
- Да не там ищешь. Это тебе в Военкомате скажут, где. А тут у нас одна тысяча восемьсот двенадцатый год! (с. 59).

Во втором разделе, озаглавленном «Под знаком “Логоса”» автор, как сначала кажется, на время оставляет стратегию сюжетопостроения, сосредоточившись на чистых рассуждениях о категории Логоса и традициях ее осмысления в русской философии. Вместе с тем в его рассуждениях мелькает очень важное замечание об иктусе (икте) как стиховедческом термине, под которым понимается сопряжение ритмического (ударного) и одновременно смыслового акцента. Это «направление акцента, острие размышления; как говорят, желая отобразить ритмику стиха – его иктус» (с. 69).

Три основных «иктуса» книги Ю. С. Степанова – это существование, мысль и образ. Экзистенция, логос, изос. Если хотите, это и архитектоника метасюжета книги, метасюжета, включающего пронзительную, отчаянную, «бедовую» сюжеттику первой части книги.

Впрочем, завершающая раздел история Симы Маркиша возвращает сюжетное начало в дискурс книги – и даже не столько своим грустнейшим нарративом, сколько застывшим описательным образом домашних теплых деревянных полов в противопоставлении тюремным ледяным железным полам, которые даже не моют, а только «обливают напором холодной воды из брандспойта» (с. 89).

- У меня пол теплый, – говорил Сима Маркиш, – Могу лежать на полу и читать или думать. На железном полу не полежишь! (с. 90).

Дискурс Симы Маркиша обращается в логос, и этому свидетельствуют боги, позволившие Симе так читать Гомера. А домашнее дерево дает силы логосу Маркиша (Ю. С. Степанов уточняет: «Логос и свобода воли – это две стороны одного и того же»). Железо отрицает свободу. На железном – удел только быть казненным, а после твою кровь смоят водой из брандспойта.

Раздел «Под знаком “Изоса”» открывается знаменательным авторским определением этой категории:

<Изос> значит просто «равный», «подобный», «такой же как». «Изос» – та сфера духа, которая говорит о необходимости общения, о возможности общения вне уподобления общающихся друг другу» (с. 100).

Ю. С. Степанов открывает раздел фундаментальным теоретическим утверждением о том, что искусство формирует вторую, или другую, реальность и устанавливает отношения подобия между первой реальностью и второй, поэтому искусство и является «изосом». Но это диалогическое уподобление, а значит, одновременно в необходимой мере и расподобление. Однако уподобление, которое в то же время расподобление, – это те же наши со- и противопоставление как конструктивная основа сюжетосложения. Получается, что в ключевом степановском концепте искусства – изосе – имманентно заложена и категория сюжетности как поэтики смыслообразования, как художественного, так и нехудожественного, но обнаруживающего смысловой потенциал художественного.

Вот еще одно рассуждение автора, совсем иное, но равно подводящее читателя к идее сюжетности:

Словесность – это некоторый процесс, хотя бы и на сравнительно небольшом отрезке, поскольку этот процесс ветвится, пересекается внутри себя (с. 100).

Точки ветвления и пересечения текста – это и есть точки сюжетного смылопорождения.

Автор видит в этом дискурсивную трудность, сложность.

Мы изымаем, «вырезаем» какой-либо кусок соответствующего текста, превращаем его на данный момент в новую небольшую статью, меньшего объема, чем объем основного раздела и рассматриваем его насколько требуется вплоть до деталей, после чего возвращаемся к «стволовой» линии (с. 100).

На самом деле автор только усиливает, развивает плотность и мощь сюжета, поскольку уже своей, авторской волей распределяет пропорции текста и саму меру распределения смысла в дискурсе произведения. Следующая цитата, на наш взгляд, также отвечает осознанию автором прин-

ципа сюжетопостроения как принципа интуитивно-смыслового («естественного», для автора) со- и противоположения изотем:

Мы подчеркиваем: в логической мотивировке нет необходимости. Необходима естественная последовательность текста. Одна тема – все-таки в каком-то смысле доминирующая, притягивает, вбирает другие, меньшие темы (с. 106).

В десятом параграфе третьего раздела автор окончательно и полно раскрывает принцип сюжетной поэтики (не побоимся этого слова) своей книги. Вот он цитирует Н. М. Махова, который в работе «Скульптура Ф. С. Голубковой. Онтология и мистика художественного метода. Новые аспекты изучения времени и творчества» (Новое время. М., 2000) пишет о Филонове, который «первым ввел в русскую традицию модернизма монтажно-симультанную схему построения», – и добавляет самую существенную деталь: «Так строится и наш этот текст о “Воображаемой словесности”» (с. 111). Ниже Ю. С. Степанов проясняет свой подход, снова обращаясь к творчеству Филонова:

Филонов дробит зрительное поле на части, каждая часть отграничена (и даже обведена) кусочком, эллипсом, контуром неправильной формы – как попало – лишь бы отдельно от других соседних. Но они именно соседние, контактирующие, соприкасающиеся, не растворенные, но зато хорошо видны выделенные – отдельные! – части... (с. 111).

В идее «монтажно-симультанного принципа» построения текста заключено конструктивное противоречие, т. е. такое, которое движет, развивает текст. Монтаж всегда осознан автором, и вместе с тем он симультанен, интуитивно осязаем авторским – уже не сознанием, а творческим гением, творческим сердцебиением и порывом – в мандельштамовском смысле этого слова (заметим, что концепту «порывообразование» О. Мандельштама Ю. С. Степанов посвящает отдельный параграф, с. 108). И далее:

Прошли те времена, когда пишущий автор «знал все» о своем герое и о своем «тексте». Здесь он «не знает об этом ничего» (с. 112).

В этом высказывании вновь заключена мысль о сюжете книги, – сюжете, который строится, в известной мере, спонтанно, по принципу «монтажно-симультанного построения».

Начав в практике текста своей книги с дифференциации научного и художественного, в итоге Ю. С. Степанов приходит к идее нового синтеза дискурсов: воображаемая словесность, или «новая текстуальность», по мысли автора, это не только «сделанное словами», языком, речью, но вообще сделанное как текст, – не только словесный, но и изобразитель-

ный, скульптурный, музыкальный, доложенный в виде научного доклада, даже публичное столкновение на какой-нибудь конференции, на митинге, пусть как порыв к этому (вспомним О. Мандельштама: “нужно не формобразование, а порывообразование”)» (с. 117). Очень важна здесь вновь повторенная отсылка к мысли Мандельштама – только в «порыве», т. е. в творческой энергии сюжета, возможна дивергенция различных и несводимых друг к другу дискурсных начал и смыслов.

Список литературы

Силантьев И. В. Нарратология и сюжетология: к разграничению предмета исследования // Сюжетология и сюжетология. 2014. № 1. С. 3–8.

Степанов Ю. С. Мыслящий тростник. Книга о «Воображаемой словесности». Калуга, 2010.

Article metadata

Title: «The imaginary literature» by Yu. S. Stepanov and a strategy of convergence of scientific and artistic discourse

Author: I. V. Silantev

Author's e-mail: silantev@philology.nsc.ru

Author affiliation: Institute of Philology, SB RAS

Abstract. The subject of analysis is a structure of Yuri Stepanov's book «Thinking reed. The book about “Imaginary literature”». It is shown that in the text of the book the author goes beyond the strictly scientific discourse and develops strategies of artistic discourse, such as separation of the author and the hero and construction of plot as a system of comparisons and oppositions of its key meanings.

Key terms: Yu. S. Stepanov, discourse, literature, science.

Reference literature (in translation):

Silantev I. V. Narratologija i sjuzhetologija: k razgranicheniju predmeta isledovanija [Narratology and plot theory: to the delineation of the research subject] // Sjuzhetologija i sjuzhetografija [Narratology and plot theory]. 2014. № 1. S. 3–8.

Stepanov Yu. S. Mysljashhij trostnik. Kniga o «Voobrazhaemoj slovesnosti» [Thinking reed. The book is about «Imaginary literature»]. Kaluga, 2010.