

Е. Ф. Югай^a

ORCID: 0000-0001-8612-1361

✉ leta-u@yandex.ru

И. С. Богатырёва^b

ORCID: 0000-0003-1405-5830

✉ folk.bogatyрева@gmail.com

^a Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ
(Россия, Москва)

^b независимый исследователь (Россия, Москва)

«МУДРЕЦ В ПОЭЗИИ И ДУРЫНДА В ЖИЗНИ»: САМОПРЕЗЕНТАЦИЯ СОВРЕМЕННОГО ПОЭТА В ПОВСЕДНЕВНОСТИ

Аннотация. В статье рассматриваются модели поведения поэтов в современной литературной среде, механизмы передачи этих моделей между поколениями и зависимость от принадлежности к той или иной литературной группе. Проанализированы актуальные для 1990–2000-х годов представления участников литературного процесса о том, что значит «быть поэтом», как поэт должен себя вести среди коллег и публики, что он может, а чего не должен делать. Собранный материал позволил нам выделить две поведенческие модели, характерные для современных поэтических сообществ: холистическую и редукционистскую. Каждая модель определяется через отношение к нескольким ведущим темам — к читателям (публика — заказчик, тактика принятия; поэт — просветитель, тактика освоения; ориентация на избранного читателя; полная автономия и тактика избегания читателя), к общественным нормам (от необходимости маргинального жизненного опыта до нежелательности и его избегания, от вписывания в социальные иерархии до противопоставления себя им) и, наконец, к собственному тексту (совпадение/несовпадение описываемого в стихах и проживаемого; разная степень важности написанного). Материалом исследования стали наблюдения на литературных мероприятиях и глубинные интервью, записанные авторами в начале 2020 г.

Ключевые слова: современный литературный процесс, антропология литературы, поэзия, писательские практики, литературное сообщество, биография, искусство биографии, холистическая модель, литература и читатель, образ поэта

Благодарности. Мы выражаем искреннюю благодарность нашим собеседникам. Статья написана при поддержке гранта РФФИ, проект № 20-09-00318а «Стратегии порождения и тактики восприятия поэтического текста в традиционной и городской культурах».

Для цитирования: Югай Е. Ф., Богатырева И. С. «Мудрец в поэзии и дуринда в жизни»: самопрезентация современного поэта в повседневности // Шаги/Steps. Т. 7. № 1. 2021. С. 239–275. <https://doi.org/10.22394/2412-9410-2021-7-1-239-275>.

*Статья поступила в редакцию 29 мая 2020 г.
Принято к печати 27 ноября 2020 г.*

Shagi / Steps. Vol. 7. No. 1. 2021
Articles

E. F. Yugai^a

ORCID: 0000-0001-8612-1361
✉ *leta-u@yandex.ru*

I. S. Bogatyreva^b

ORCID: 0000-0003-1405-5830
✉ *folk.bogatyreva@gmail.com*

^a *The Russian Presidential Academy
of National Economy and Public Administration
(Russia, Moscow)*

^b *Independent Researcher (Russia, Moscow)*

“A SAGE IN POETRY, A FOOL IN LIFE”: SELF-REPRESENTATION OF THE CONTEMPORARY POET IN EVERYDAY LIFE

Abstract. In this article we present behavior models of poets in the contemporary Russian literary milieu, ways of transmission of such models from generation to generation, and their dependence on belonging to one or another literary group. On the basis of interviews with contemporary poets, we analyze the most frequent ideas about “how to be a poet” among participants of the literary process in the 1990s–2000s, how (s)he has to behave with colleagues and among the public, what (s)he may or may not do. The collected material allowed us to distinguish two behavioral models that are widespread among contemporary poetic communities: the holistic and the reductionist. Each model is determined through the attitude to several leading themes: to readers (the audience is the customer, the tactics of acceptance; the poet is the educator, the tactics of mastering; orientation on the chosen reader; complete autonomy and tactics of avoiding the reader), to social norms (from the necessity of at least a minimal life experience to its undesirability

and its avoidance, from fitting into social hierarchies to opposing oneself to them), and, finally, to one's own text (coincidence of / discrepancy between the image of the author and the person of writer; different degrees of importance of the written). The research is based on in-depth interviews and observations of literary events in the spring of 2020.

Keywords: anthropology of literature, contemporary literary process, poetry, writing practices, literary community, biography, the art of the biography, holistic model, literature and the reader, the image of the poet

Acknowledgements. We express our sincere gratitude to our respondents. This article was written under the support of a grant RFBR, project No. 20-09-00318a “The strategies of generation and tactics of reception of the poetic text in rural and urban cultures”.

To cite this article: Yugai, E. F., & Bogatyreva, I. S. (2021). “A sage in poetry, a fool in life”: Self-representation of the contemporary poet in everyday life. *Shagi / Steps*, 7(1), 239–275. (In Russian). <https://doi.org/10.22394/2412-9410-2021-7-1-239-275>.

Received May 29, 2020

Accepted November 27, 2020

Mногое из того, что кажется индивидуальным выбором, вписывается в традиционные — для общества или группы внутри него — модели, базирующиеся на понимании мира. Повседневные жесты и реплики, а также эмоции и поступки могут быть культурно обусловленными. При этом модели остаются живыми и продуктивными, только пока воспринимаются как личные и спонтанные.

В нашем исследовании мы рассматриваем с этой точки зрения современное литературное сообщество. Что значит в наши дни «быть поэтом»? Как должен себя вести поэт, что он может, а чего не должен делать? А главное, какие модели поведения порождают те или иные представления о поэзии и роли поэта в обществе? На эти и другие вопросы мы попытаемся ответить в статье, причем в фокусе нашего внимания представлены сами поэты и их внутренний взгляд на эти проблемы.

Антрапология литературного быта

Десять лет назад вышел номер журнала «Новое литературное обозрение» (2009, № 6), посвященный антропологическому изучению литературы. Несколько годами позже в том же журнале была опубликована дискуссия, начальной репликой которой стала статья Николая Поселягина «Антрапологический поворот в российских гуманитарных науках». В ней, в частности, говорилось: «Можно предварительно резюмировать, что конечный (идеальный) объект гуманитаристики в пределах антропологического поворота — человек

в его социально ориентированной знаковой деятельности» [Поселягин 2012: 28]. В рамках этой дискуссии поднимался вопрос, что может дать историку литературы в методологическом плане свойственная антропологии ориентация «на малые социальные группы, продолжительные полевые исследования, “насыщенное описание”, скрытые от внешнего наблюдателя формы общественного взаимодействия и коммуникации, “подразумеваемые значения”, “emic points of view” и т. д.» [Панченко 2012: 66]. Наше исследование представляет собой попытку такого антропологического анализа, выполненную на поле современной литературы.

Собственно, история и теория литературы подробно изучали то, как модели поведения формировались «литературным бытом» [Томашевский 1923; Эйхенбаум 1987], как работала семиотика бытового поведения [Барт 1989; Лотман 2002]. Однако чаще всего для литературоведения в центре внимания оставались художественно значимые тексты, в которых история их написания что-то объясняла. Если сместить фокус рассмотрения с литературы как ценности на поведенческие законы, то можно заметить обратное влияние. А. Л. Зорин [2016] показывает, как поведенческие выборы людей могут быть обусловлены созданными литературой эмоциональными матрицами.

И здесь возникает замкнутый круг. С одной стороны, среди поэтов возможны практики «жизнетворчества», более или менее сознательного воплощения шаблона в жизнь. С другой — тексты писателей и их жизни, точнее биографии, конструируемые в нарративе, могут выступать шаблонами, в соответствии с которыми действуют читатели или обучающиеся ремеслу младшие коллеги. Разобраться в этом помогают насыщенное описание на материалах включенного наблюдения и глубинные интервью с участниками литературного процесса.

Для описания собственно практик хорошо подходят инструменты социологии. В своей теории социальной драматургии Ирвинг Гофман разводит разные виды исполнения повседневных ролей (на примере ролей продавца и покупателя, хозяина и гостя и др.), в частности, по степени веры человека в исполняемую им роль и увлеченности ею. В некоторых случаях вовлеченное исполнение роли может привести к тому, что исполнители начинают верить в нее и превращаться в тех, кого играли, начиная испытывать те потребности, которые первоначально только демонстрировали для окружающих [Гофман 2000: 52]. В других возникает «циничное исполнение» (игра на публику). Гофман не рассматривает представления и их влияние на выбор ролей. Для нас будет важно, как представления о поэте, артикулируемые в интервью, воплощаются в действиях, речевом поведении и тактиках взаимодействия с читателем. В частности, «циничное исполнение» может быть следствием уверенности в том, что окружающие не разделяют как представления о поэте, которые в действительности существуют у автора, так и решения поэта соответствовать их ожиданиям (а не своим реальным представлениям). Но такое возможно, только если стоящие за этими ожиданиями концепты знакомы всем участникам взаимодействия.

То, что такие концепты во многом определяют жизнь творческого сообщества и нарративы внутри него, показывает Говард Беккер [2018] в книге «Аутсайдеры: исследования по социологии девиантности», написанной им о

сообществе джазовых музыкантов 1940–1950-х годов, к которому он и сам принадлежал. Многое, сказанное информантами Беккера в интервью и проанализированное методами социологии, имеет переклички с тем, что мы описываем ниже, хотя современное писательское сообщество и живет в другой социальной реальности.

В этом исследовании Беккер не касается эстетических моментов. Мы тоже выносим за скобки обсуждение поэтики наших собеседников: связаны ли практики поведения с техниками письма — вопрос, заслуживающий отдельного изучения. По Гофману, роль может быть противопоставлена собственно работе: «И потому перед людьми часто встает дилемма: либо внешнее выражение действия, либо содержание самого действия. Тому, у кого есть время и талант хорошо выполнить свою задачу, именно поэтому может не хватить времени или таланта на демонстрацию другим, насколько хорошо он это делает» [Гофман 2000: 66]. «Поэт» как социальная роль и как автор текстов — это разные вещи, не всегда совпадающие, но и не всегда противопоставленные, однако их соотношение, а также отражение ролей в поэтических текстах, за неимением места мы здесь рассматривать не будем.

Поведенческие модели

Особая роль литературы в быту российского человека становилась предметом этнографического интереса в рамках антропологии чтения: Михаил Алексеевский, исследуя построение домашних библиотек и практики избавления от ненужных книг, зафиксировал сложные ритуальные отношения с книгами в силу их высокой символической ценности, практически сакрального статуса [Алексеевский 2014; 2015]. О «зарифмованном сообществе» советского времени писал Илья Кукулин [2012]. Современность отделена от времени формирования представлений об особом статусе литературы периодом, когда позднесоветские каноны передавались новым поколениям, по выражению Евгении Вежлян, «без “инструкции по применению”», т. е. без передачи практик и режимов чтения (которые изменились) [Вежлян (Воробьева) 2017]. В результате «образованный читатель» долгое время оказывался неспособен пополнить современной поэзией набор читаемого [Бабицкая 2012]. В то же время писатели, лишенные внимания институций, вынуждены были самостоятельно определять и держать границы «цеха», что в условиях доступности формальных показателей успеха, таких как публикация (сама по себе), вызывало обостренное внимание к критериям приобретения и поддержания литературного статуса. В 2020-е годы ситуация уже несколько иная.

Поведенческие модели культурно обусловлены. Строительный материал для них поставляли исторически и эстетически обусловленные идеи: классический поэт-просветитель; сентиментальный поэт, умеющий тонко чувствовать и говорить о своих чувствах; романтический поэт-медиатор, часто враждебный социуму; демократический поэт, готовый меняться в угоду своим читателям, и др. Частичное заимствование моделей или их элементов из другого времени подчас создает новые системы жестов и поступков, а также их интерпретаций. В использовании отдельных элементов можно проследить преемственность и даже цикличность. Не претендуя на то, чтобы проследить

генетику каждого представления, попытаемся очертить примерный круг существующих на слуху поведенческих моделей и каналы распространения связанных с ними представлений.

В ХХ в. мифология, существующая в отношении письма, транслируется через СМИ, где образ писателя превращается в отдельный тип художественного производства, аудитория у которого едва ли не шире, чем собственно у текстов и идей. М. П. Сухотина указывает на формульность биографических нарративов в «Нью-Йорк ревью» [Сухотина 2011: 309]. В них важным становится «второе рождение», т. е. рождение как гения — через какое-то событие-инициацию или через долгое самосовершенствование [Там же: 310]. Биография формируется фактами преодоления жизненных трудностей, «неприятными, болезненными, даже травматическими переживаниями», которым «придается двойственный статус: кажущиеся неудачи, поражения в “житейском” плане признаются победами в плане творческом» [Там же: 313]. Писатель (тут речь идет и о прозаиках) показан как делающий себя в борьбе с внешними обстоятельствами. «Нью-Йорк ревью» предлагает несколько моделей обобщения писательской биографии, среди которых «писатель-самоучка» и «художник и власть» [Там же: 315, 317]. Обе модели были актуальны для советского пространства: образ писателя «из народа», преодолевшего на пути к славе жизненные сложности и недостаток образования, транслировался официально, а антагонизм с властью был важен для неподцензурной поэзии.

Поэты военного поколения и русского зарубежья (любимые авторы, учителя учителей наших респондентов) создали общечеловеческую и поэтическую модели становления через травму. По наблюдению Ильи Кукулина, Вторая мировая война «привела к новому, парадоксальному состоянию человека (с точки зрения прежней культуры: сегодня-то это состояние выглядит “очевидным”): травматический опыт стал восприниматься как экзистенциально ценный, как свидетельство реальности человеческой биографии» [Кукулин 2019: 12]. Мировоззрению русского зарубежья посвящена монография Ирины Каспэ «Искусство отсутствовать», где показано, как среди поэтов поколения Бориса Поплавского ориентация на неудачу в настоящем, жизненную и коммуникативную, тесно переплетена с ожиданием сверхуспеха (которым становится вхождение в «великую русскую литературу») в будущем [Каспэ 2005]. Для такой модели важен был только идеальный читатель, реальный же служил объектом игнорирования или эпатирования. Перестройка открыла доступ к творчеству поэтов-эмигрантов, а также к их письмам, дневникам и критике, где артикулировалась описанная выше идея. Возвращенная литература пользовалась популярностью, и российский читатель конца ХХ в. ощущал себя таким читателем «будущего», т. е. прямым доказательством результативности указанной стратегии.

При дальнейшем проживании этой модели вне исторических катастроф делание себя как писателя может оборачиваться разрушением себя как человека, поиском не побед, а поражений. В то же время исторически более ранние образцы такого поиска — «проклятые» поэты. Так, мифологизируя образ Эдгара По, Бодлер развивает тему поэта-изгоя: «Из невинной жертвы По превращается в самоубийцу, растрachaивающего и методически убивающего самого себя; сама эта трагедия приносит нам наслаждение от чтения его текстов. <...>

Теперь По — это автор, делающий самого себя; самоубийство является для него основой существования и созидания» [Уракова 2011: 273–274].

Попутно заметим, что модель может воплощаться не только в концептуализации собственной жизни, но и в интерпретации биографии другого. О. Ю. Панова [2011] рассматривает три разные модели, заданные только биографиями французских поэтов-символистов. Интересный аспект этого рассмотрения — отношения поэта и его текстов. В случае Верлена речь идет сначала о соответствии романтическим шаблонам поэта (постоянное состояние влюбленности, элементы бунтарства, безрезультатные порывы к нормальной жизни), а потом — модели проклятого поэта-изгоя, во многом созданной и отрефлексированной именно Верленом. При этом биография и тексты выступают как единство. В противоположность этому «культ Малларме — это отказ от романтического культа гения, от биографической легенды. Взамен предлагается культовый сакрализованный текст» [Там же: 49]. Рембо следует роли «поэта-ясновидца» и «поэта-профессионала»: «Самое главное для поэта — его духовный опыт, его откровения и его профессионализм — т. е. то, насколько умело он может поведать об этих откровениях» [Там же: 52]. В следовании этому пути писание стихов перестает быть целью, и когда Рембо совершает «бескомпромиссный выбор между литературой и реальной жизнью — в пользу жизни» [Там же: 54], он продолжает оставаться «примером идеальной жизни». И отсутствие усилий по производству «биографической легенды» [Там же: 57] тоже имеет отношение к этой идеальности (подлинности).

По-разному могут конструироваться отношения с читателем. Т. Д. Венедиктова описывает стратегию Уолта Уитмена, ориентированную на «перформативное действие, содействие с читателем», сознательную зависимость от публики [Венедиктова 2011: 29], и упоминает противопоставленную ей стратегию Эмили Дикинсон, согласно которой «лучше прозябать в нищете и безвестности, чем подвергать себя унижению столь злостному» (речь идет о неизбежной зависимости от публики при попытке печататься) [Венедиктова 2011: 33]. К одному из этих полюсов склоняются и более поздние модели поведения.

Можно сказать, что каждая конкретная модель определяется через отношение к нескольким ведущим темам: к читателям (публика — заказчик; поэт — просветитель; ориентация на избранного читателя; полная автономия от читателя), к общественным нормам (от необходимости маргинального опыта до нежелательности и его избегания, от вписывания в социальные иерархии до противопоставления себя им) и, наконец, к собственному тексту (совпадение/несовпадение образа автора и человека-писателя; разная степень важности написанного для статуса истинного поэта).

Мы попытаемся выделить антропологические модели поведения, актуальные для 1990–2000-х годов, и проследить их динамику. Для нас важны не история и причины возникновения тех или иных представлений, но их существование в практиках и предписаниях в современном литературном сообществе. Бытование тех или иных моделей, их вариативность или устойчивость мы покажем на примере интервью с членами этого сообщества, современными российскими поэтами.

Наши собеседники — и почему именно они

Для ответа на поставленный вопрос мы использовали антропологические методы: включенное наблюдение и глубинные интервью. В рамках проекта «Стратегии порождения и тактики восприятия литературного текста» в первую половину 2020 г. было записано 12 полуструктурированных интервью с поэтами¹. Кроме того, мы пользовались материалами неструктурированных интервью с выпускниками и студентами Литинститута, записанными нами в 2014–2019 гг. для других проектов.

Границы «цеха»: принадлежность

Что такое *профессиональное сообщество* в современной литературе? Фактор заработка литературным трудом исключается — профессионалами по этому признаку будут люди, пишущие на заказ и чаще всего находящиеся за гранью «высокой литературы». А вот связь с институциями, особенно с «толстыми» литературными журналами и «цеховыми» премиями, вполне может служить критерием. Одно из распространенных полуслучливых определений фольклора, которое любит использовать на лекциях С. Ю. Неклюдов, — «Фольклор — это то, чем занимаются фольклористы». По аналогии для нас «поэтами» будут те, кто признан таковыми экспертным сообществом и друг другом. Представления о роли поэта (в социальном смысле, как наборе шаблонов поведения, в том числе речевого) могут зависеть от авторитетных лиц: учителей («мастеров» поэтических мастерских), значимых редакторов и критиков, кураторов площадок. Поэтому мы решили выделить две категории информантов для глубинных интервью: «эксперты» (которые при этом тоже часто являются действующими авторами) и «авторы».

Поля внутри «цеха»: вовлеченность

Включенность в современную литературу в целом будет определяться количеством и заметностью публикаций, участием в литературных вечерах (в качестве читателей и слушателей), попаданием в длинные и короткие списки премий. Для интервью мы решили выбрать авторов, которые находятся в разной удаленности от цехового «ядра», т. е. условных мэтров, рядовых участников сообщества и тех, кто находится на периферии (редко печатается и выступает, но читает, слушает и эмоционально вовлекается в литературный процесс).

Соответственно, эксперты различаются по стадиям (потенциального) влияния на модели (представления и практики), а также на поэтику авторов: учитель (мастер семинара) — редактор значимого журнала или сайта — издатель — критик — куратор площадки. Мы старались брать равное количество интервью у экспертов и практиков разной степени публичности.

¹ К декабрю 2020 г. число интервью приближается к 70. Чтобы не разрушить структуру статьи, мы не добавляем новые примеры, но хочется отметить, что основные выводы находили подтверждение и на новом материале.

Поля внутри «цеха»: группы

Помимо степени включенности в литературный процесс, сообщество можно поделить на группы, определяемые общей поэтикой, представлениями и дружескими связями. Это деление интуитивно, поэтому на первом этапе мы решили попросить нескольких участников литературного процесса помочь заполнить таблицу, где по вертикали были обозначены роли (мастер литературного семинара, поэт-мэтр, издатель, поэты разной степени включенности), а по горизонтали предлагалось вписать группы внутри сообщества (неформальные объединения, в которые входят, например, мастер и его семинаристы, а также наиболее уважаемый ими современный поэт). Наши консультанты связаны приятельскими отношениями и часто встречаются на общих мероприятиях, но имеют и свои, слабо пересекающиеся с другими круги общения. Результат оказался неожиданным: группы, которые были названы, оказались очень разными. Отчасти это связано с тем, что наиболее близкие тому или иному консультанту группы воспринимаются как более дробные и отдельные, а далекие объединяются во что-то общее.

Персоналии

Далее, ограниченные в количестве потенциальных информантов, мы встали перед выбором: сосредоточить внимание на одном из микросообществ или, объединив их в крупные группы, попытаться охватить разные. Во втором варианте выборка была бы более равномерной, но терялась бы возможность проследить, как соотносятся представления учеников и их учителей, насколько то, что интуитивно воспринимается как общее поле внутри сообщества, объединено общими практиками и представлениями. В первом варианте, на котором мы в результате остановились, другие неформальные объединения поэтов неизбежно оказались пока неохваченными.

Мы решили начать с одной группы², которая осознается как целое и самими участниками, и наблюдателями. Ответы в каждом из четырех интервью различались по многим пунктам. Вторая группа, организованная по тому же принципу (институциональные и дружеские связи), показала похожие результаты. Третья группа не обладает таким внутренним единством, но все персоналии остаются внутри большого кластера «толстожурнальная поэзия» (самоназвание). Период вхождения в литературную жизнь Москвы и формирования ценностных установок для основной части опрошенных поэтов — 1990–2010-е годы. Кроме того, мы взяли интервью у тех представителей старшего поколения, которые значимы для них, и у поэтов 1990-х годов рождения, которые призывают к рассмотренным группам в качестве слушателей на выступлениях, участников семинаров и авторов, названных более старшими как наиболее интересные из молодых.

² См. номер условной группы в списке информантов (I, II, III).

Поэт и читатель

В статье «Искренность, аффект, эмпатия: поэтические сообщества и новые контексты публичности» Евгения Вежлян предполагает, что «говорить о “поэтической публике” в старом смысле мы уже не можем, поскольку наблюдается эффект автономизации, то есть такое состояние современных поэтических сообществ, при котором поэты составляют основную публику поэтических вечеров, а также сами пишут критические тексты о современной поэзии, исследуют ее и преподают соответствующие курсы в университетах» [Воробьева (Вежлян) 2020]. Такая автономизация видна и в проведенном нами исследовании: наши респонденты 1950–1980-х годов рождения склоняются к тому, что их тексты «заточены» в первую очередь на понимание (и восприятие) коллегами-профессионалами, и именно их отклика и оценки они ждут, их присутствие на литературном мероприятии считают критерием его успешности:

Соб.: Для тебя важны поэтические выступления?

Инф. 5: Для меня важны те выступления, на которые могли бы прийти люди, которых я очень ценю как поэтов. (...) И даже присутствие нескольких, двух-трех человек из такого пантеона сверхценных мной людей — это самое важное для меня от вечера.

Соб.: То есть для тебя успешный вечер — это ценимые тобой читатели?

Инф. 5: Да, ценимые мной, да, поэты прежде всего. И чтобы я почувствовал, что им это пришлось по душе.

На одном поэтическом вечере, крайне малолюдном, но атмосферном, произвучала фраза, сказанная читающим автором поэту, который выступал со вступительным словом: «Помнишь, ты говорил, что пусть придут три человека, но важные [для тебя]? Они уже пришли». При этом в неформальной части все участники делились воспоминаниями о вечерах, на которых был не узкий круг аудитории, и было «гораздо приятнее, чем обычно»³.

При анализе поэтических вечеров с опорой на И. Гофмана и В. Тэрнера можно выделить те, где есть заданное деление на публику и выступающих (вечера с жесткой структурой); те, где такое деление существует, но оно легко меняется внутри одного события или серии событий, т. е. слушатель может внезапно быть инициирован почитать или вчерашние исполнители на следующий день выступают в роли слушателей (вечера с подвижной структурой); и те, где и выступающие, и слушатели образуют одну «команду» (по Гофману), а «двухкомандное» взаимодействие отсутствует, т. е. событие больше напоминает закулисное сообщничество актерской труппы, чем спектакль (вечера с элементами антиструктуры, или коммунитас). Последние, «чтения для своих», представляют собой иной тип события, чем «чтения для публики»⁴.

³ Полевой дневник Е. Ф. Югай. 7 февраля 2020 г.

⁴ Этой типологии был посвящен доклад Е. Ф. Югай «Поэтические вечера через призму социальной драматургии: наброски к исследованию» на конференции «Не-/ино- поэтическое: поэтические практики вне литературы» (РГГУ), которая проходила онлайн (24 апреля 2020 г.).

Такая ситуация вовсе не означает, что авторы пишут тексты прицельно для внутрицехового использования. Но в дальнейшем, говоря о воспроизведении текстов на литературных мероприятиях, можно выделить разные модели, по которым поэты выстраивают свои ожидания реакции аудитории в зависимости от того, принадлежат ли читатели (слушатели) цеху или нет.

От читателя-профессионала — читай, коллеги по литературе — все наши респонденты одинаково ждут понимания и желательно отклика, причем любого — просто дружеского одобрения, рецензии, критического замечания, повторного посещения литературного мероприятия и т. д. [Инф. 4; 11]. Такой читатель воспринимается как идеальный.

В свою очередь, модель взаимоотношения с читателем-профаном варьируется у разных респондентов от отрицания самой необходимости таких отношений до примирения с ней. Так, поэты часто высказывают сомнение в нужности «чистого» читателя:

Соб.: Ты бы хотел, чтобы тебя читали люди, которые находятся за пределами цеха?

Инф. 3: Я не уверен, что им будет интересно. А изменить себя ради них я не готов. Ну, то есть нет, я хотел бы, чтобы меня читали люди за пределами цеха, но, наверно, это касается не стихов [а других текстов]. (...) А со стихами, мне кажется, некуда бежать. Примерно понятен читатель. И другого вряд ли найдешь.

Само по себе желание стать более понятным непрофессиональным читателям воспринимается нашими респондентами как предосудительное. Так, Инф. 5, рассказывал о знакомом авторе, который «несмотря на то что тоже какие-то актуальные стихи» пишет, все же мечтает «в народ выйти», т. е. получить известность или хотя бы понимание у непрофессиональных читателей. В противоположность этому сам Инф. 5 за такой широкой славой не гонится и понимание собственных текстов профанами от литературы воспринимает с изумлением:

У меня каким-то удивительным образом за жизнь было несколько каких-то таких ощущений, мимолетных контактов с людьми, что называется, — ну, какой-то простой читатель, и вдруг он как-то отзывался, что он читает и очень как-то тонко что-то понимает. И это было для меня удивительно [Инф. 5].

Схожим образом отзыается другой поэт о реакции непрофессионального читателя на свои стихи:

Даже иногда удивляешься, ну... почему [эти тексты читают] и пожилые люди. Вот такие стихи [как у Инф. 10] — они же обычно не любят. Но иногда наоборот [Инф. 10].

Непонимание поэтических текстов современных авторов «простым читателем» — и удивление в случае понимания — наши респонденты объясняют разницей эстетических взглядов на поэзию между профессионалами и про-

фанами, так сказать, эстетической пропастью (по аналогии с generation gap), которая возникла за годы, когда литература перестала быть достоянием широкого круга читателей:

Потому что у нас читатель, понятно, что он... Ну, не выродился, он просто остался там, в 80-х или 70-х годах. Понятно, что человек, который пишет более-менее что-то новое, [вызовет] в лучшем случае — доброжелательное недоумение, а в худшем: «Что вообще за херня, выродилась поэзия...» И именно поэтому востребованы поэты очень средней руки, но зато которые пишут такие кондовые, слаженные стихи, чем-то формально напоминающие официальную поэзию 70-х годов. Они могут очень легко быть востребованы у такого читателя средней тоже руки [Инф. 5].

Далее, продолжая рассуждать о природе поэтической известности, тот же информант сравнивает современных популярных авторов с поэтами-шестидесятниками по стилистике и эстетическим задачам:

У него стихи — они такие очень отвечающие нерву времени, да, какой-то событийности. И он способен действительно из самого широкого круга собрать читателей. Я так просто не умею, ну, у меня какие-то другие внутренние задачи... Ну, это будет ошибкой с моей стороны — нацеливаться на какую-то [популярность] [Инф. 5] —

популярность сейчас связывается с изменой своей творческой самости.

В прошлом (в 1960-е) остается идеализированная картина, при которой читатель был готов воспринимать поэзию в ее на тот момент актуальных формах. Стоит отметить, что наши респонденты, рассуждающие об этом времени, — в основном люди в возрасте до 45 лет, и они не застали литературной ситуации ни 1970-х, ни 1980-х годов. То есть для них подобного рода объяснительные схемы — это вариант обращения к так называемой и сторицкой памяти коллектива, характерной для устной традиции (см.: [Неклюдов 2000]). С помощью этого типа памяти в обществе сохраняется и передается информация об относительно недавнем, «героическом» прошлом. В то же время свидетельства современников показывают, что феномен популярности поэтов-шестидесятников, равно как и существование официальной поэзии в советский период, связаны с совершенно отличными от современных социальными условиями, в которых эта поэзия возникала.

Конфликт в понимании поэзии между читателями и поэтическим сообществом может возникать в силу разницы не только эстетических взглядов, но и представлений о сути поэзии как таковой. И в этом случае для поэта соглашаться с внецеховыми представлениями — значит, отклоняться от профессиональной этики. Так, на одном из поэтических вечеров, сопровождаемых дискуссией, произошел следующий диалог, ярко характеризующий эту ситуацию:

[Из зала:] Я наивно думала, что поэзия — это все-таки не писание текстов. Поэзия — это когда человек один огромному количеству людей открывает некие истины, новые, о которых тот подозревает...

[Со сцены:] Это не поэзия.

[Из зала:] ...но до конца чего-то он не может оформить в себе.

И потом приходит поэт, сказал, и у этого — и не только у этого, а у многих, если это настоящая поэзия, вдруг как бы глаза открылись. Они вдруг все оформили, все поняли, и как-то иначе на все взглянули. Я считаю, что поэзия [только] для этого нужна. Поэзия должна быть настоящей, а не просто написание текстов.

[Со сцены:] Поэзия вообще ни для чего не нужна⁵.

Такое отношение к публике имеет свою традицию и свои причины. По наблюдениям Г. Беккера, среди послевоенных джазистов вынужденная зависимость от публики, которая платит за исполнение, приводит к следующему: «Музыканты враждебны по отношению к своей публике и боятся, что им придется принести в жертву жлобам свои художественные идеалы. Они демонстрируют убеждения и шаблоны поведения, которые можно рассматривать в качестве способов приспособления к данной ситуации» [Беккер 2018: 114–115]. Можно вспомнить уничижительную кличку *фармацевт* для посещавших в начале XX в. питерское арт-кафе «Бродячая собака» не-поэтов, «дававших доход» и оплачивающих счета собирающейся там богемы [Шульц, Склярский 2003: 76–77]. По большому счету, это реакция, обусловленная общественным запросом на соответствие некоей роли, своеобразный «соцзаказ».

В этой связи интересен вопрос, как проявляются подобные представления среди современных поэтов «цеха», которые, в отличие от послевоенных джазовых музыкантов, не зависят от публики материально.

Как показали интервью и наблюдения, поэт может стараться полностью избегать контакта с потенциальными читателями, полагая, что эстетическая пропасть непреодолима в принципе. Так, наиболее последователен в этом Инф. 5: не скрывая своего занятия литературой перед людьми, никак с ней не связанными, он тем не менее старательно избегает их проникновения дальше поверхностного знакомства, не приглашает на свои вечера и старается сделать так, чтобы они не читали его текстов:

И я [от этого] всеми силами хочу уберечься... Я понимаю, что человек просто будет разочарован очень. То есть если это не будет действительно какая-то классная туса, если это не будет спектакль во МХАТе, чтобы зал был забит. Я представляю: позвону ей [читательнице] во МХАТ, она придет, увидит зал 300 человек, и там сидит десять человек и... Ну, я не знаю. Она, наверно, что-то в целом поймет о поэзии и о поэте. [Усмеяется.] Наверное, больше о поэзии даже она поймет [Инф. 5].

Предельный случай тактики избегания — намеренное затруднение контакта не только физического, но и через текст. Автор делает его настолько сложным, чтобы он априори был недоступен для понимания читателя, неспособного считывать переклички с другими текстами и стилистиками:

⁵ Полевой дневник Е. Ф. Югай. 22 января 2020 г.

Инф. 14: Вот у меня была одна такая ошибка интересная. До сих пор я ее не изжил. Мне казалось, что стихи, что там должен быть, так сказать, какой-то... Ну, то есть они должны быть непонятны тем, кто не любит поэзию. <...>

Соб.: Ну, они и так непонятны.

Инф. 14: Не-ет. Вот, понимаешь, встроить внутрь текста блок от профана (ср. «защита от дурака» в технике. — И. Б., Е. Ю). У меня была такая идея. В духе мандельштамовских стихов. Ну, то есть я понимал, что это у него органично. А я хотел, может быть, не совсем органично. То есть у меня было чуть более рационально, чем нужно. А наверно, это не нужно делать было⁶.

Однако в отличие от модели, о которой шла речь выше, — назовем ее тактикой избегания — существует и другая модель взаимодействия профессиональной поэзии с профанным читательским полем — тактика освоения. Она предполагает, что даже если люди не понимают современной поэзии, это не значит, что они в принципе не смогут к ней приобщиться — например, на каком-то ином, пусть даже невербальном уровне:

Соб.: А как ты относишься к чтению перед людьми, которые с большой вероятностью ничего не понимают?

Инф. 4: Толерантно. Ну как — смотри, во-первых, всегда есть надежда на то, что форель пробьет лед. Однажды. <...> Вдруг. В какой-то момент у человека сатори к концу вечера, к концу твоего чтения вдруг: оп! Он не столько понял, сколько почувствовал, что во всем этом что-то такое есть.

И даже в случае полного непонимания сама по себе реакция «наивного» читателя может быть ценна для поэта — именно как «непосредственный» отклик, не отягощенный профессионализмом или сложными взаимоотношениями внутри цеха:

Но постепенно как-то, значит, мне стало все более и более интересно читать людям, которые меня, может быть, меньше знают <...> Которые, может быть, даже вообще не очень сведущие в литературе. Обратиться к таким людям мне стало интересней, чем опять читать и коллегам, и тем более каким-то знатокам. [В кругу поэтов] отношения уже как будто бы сложились со многими людьми. И их реакция уже <...> во многом предсказуема. [Но] <...> каждый раз, когда я прихожу в какие-то университеты и школы, это всегда приятно мне, потому что сидят люди, которые... Во-первых, там молодые люди, конечно, не очень понимающие вообще, что это такое происходит. Да. Что такое стихи — не очень хорошо понимающие. С одной стороны. С другой стороны, они еще не знают, как относиться ко многим вещам. Поэтому они открыты. Да? И их реакция может быть непосредственнее [Инф. 2].

⁶ Интервью, взятое Е. Ф. Югай в 2014 г. для доклада на конференции «Perspectives on Contemporary Legend».

В этой тактике заметно смещение отношения к читателю от представления о нем как о потенциальном захватчике, который может разрушить самость автора своими запросами, до «благородного дикаря», открытого просвещению. Хотя даже при взаимном доброжелательном расположении друг к другу, поэт чувствует некоторую объективацию со стороны читателя:

Единственное, они, конечно, это всё — писателей немножко воспринимают как существо несколько возвышенное. И его даже не запоминают, как его зовут. А мыслям его внимают, с этим я сталкивался. Тебе же повторяют твои же мысли, но тебя не запоминают [Инф. 11].

Для поэта-эксперта, который занимается издательскими практиками и организацией литературных вечеров, возникает потребность уравновесить эти две тактики, чтобы обосновать выход других поэтов к аудитории:

Соб.: А это важно, чтобы поэта читал вот такой «чистый» читатель?

Инф. 7: Для поэзии важно, для поэта вообще неважно. Если поэт будет ориентироваться на читателя, поэзия превратится вот в какую-нибудь эстраду, да? В какой-нибудь песенный жанр. Это... да, ближе к песне. Для поэта это... не то что неважно: это не должно его волновать. Конечно, это важно. Он должен написать и уже думать, как эти стихи приблизить к читателю. Но не должен писать их, думая о том, как бы они стали ближе.

В этом высказывании, как и при тактике избегания, присутствует страх, что чрезмерный контакт с публикой разрушит самость поэта, его принадлежность к «высокой культуре», но читатель все же допускается к результатам работы автора-профессионала; более того, на писателе лежит ответственность за то, как приблизить стихи к читателю. Возможно, что переход от тактики избегания к тактике освоения происходит по мере взросления и изменения роли в группе, приобретения функции представлять современную литературу в разных институциях.

Как видно, тактика освоения тоже не предполагает от читателя понимания, какого поэт мог бы ждать от коллеги. Но она базируется на предпосылке, что для поэзии понимание слов необязательно, что контакт с читателем возможен на эмоции и проникновение в текст происходит посредством иных чувств, — Инф. 4, например, называет это «обменом энергии». Таким образом, если при тактике избегания поэт оказывается, по сути, в эстетической изоляции, замкнутый на других поэтах-профессионалах, способных понять и оценить его тексты, то при тактике освоения выход из этой изоляции возможен если не через общую с читателем эстетику, не через вербальное понимание, то хотя бы на уровне чувств и эмоций.

Вообще вопрос понимания или непонимания поэзии — один из ключевых в сообществе. Кто действительно понимает стихи — читатель-профессионал или читатель-профан? Что именно он понимает, форму или содержание? На сколько совершенная форма может помогать или мешать пониманию содержания? Все эти вопросы так или иначе существуют в поэтическом сообществе, но обычно остаются без ответа:

Они [стихи] вообще будут непонятны. Чем лучше ты напишешь... То есть все будут хлопать, всем будет нравиться. Но они будут непонятны. То есть все равно поэзия остается непонятной. По определению. Я так думаю. Да? Она же непонятна. Уж если мы не понимаем, что это такое, — те, у кого более-менее получается, то что уж говорить о тех, кто ее читает? Хотя, может, они больше понимают. Тоже вопрос [Инф. 14]⁷.

Важно также заметить, что оба эти подхода — и тактика избегания, и тактика освоения — не предполагают коммуникации с читателем. В своих оценках ожидания реакции непрофессионалов наши респонденты обычно говорили, что ничего не ждут:

Соб.: На ваш взгляд, что является проявлением читательской любви?

Инф. 10: Просто читать. Чтобы они читали. [Улыбается.]

Соб.: Даже если вы не в курсе, что он вас читает?

Инф. 10: Конечно. У меня нет необходимости в фидбэке (в обратной связи). — *Е. Ю., И. Б.*

Таким образом, в любом случае контакт с профаном в представлении поэтов — это молчаливое и одностороннее взаимодействие, не ведущее к взаимному эстетическому или эмоциональному обогащению, тогда как от читателя-профессионала в качестве реакции на прочитанные (услышанные) тексты ждут именно коммуникации.

Но для наших молодых информантов (1990-х годов рождения), похоже, такая полярность мира, в котором реальный читатель не совпадает с идеальным, размывается. В их случае мы сталкиваемся с новым вариантом взаимодействия с читателем — это тактика принятия. Так, Инф. 8 рассказывает:

Инф. 8: Есть тема, когда если есть какой-то отклик, то это мотивирует. Но и обратных штук тоже хватало. [...] Или вот пару дней назад я каким-то образом набрел на сообщество «ВКонтакте», где было три ветки, где обсуждали, очень хорошо пропесочивали мое творчество. [...] Но тут я перечитал [это обсуждение] и даже получил какое-то удовольствие. Это такой опыт. Ну вот, тоже такой отклик. Причем чисто там люди на эмоциях.

Соб.: Нет желания избегать «не своего» читателя?

Инф. 8: Нет. Я бы на самом деле вживую даже с ними со всеми поговорил, просто я вообще редко где-то оставляю комментарии...

Автору интересен читатель, даже если он высказывается в духе «ох уж эта современная поэзия, вот у меня есть друг, вот он — поэт». В случае неожиданного принятия читателем-профаном, несмотря на удивление, основной эмоцией будет радость, готовность принять такой читательский отклик:

⁷ Интервью, взятое Е. Ф. Югай в 2014 г. для доклада на конференции «Perspectives on Contemporary Legend».

Инф. 8: Давным-давно мне какой-то человек написал: спасибо, что очень понравилось творчество. Я зашел к этому человеку на страницу, у него там одни автоматы. Он сам там на аватарке с автоматом, собака какая-то. Очень любопытно. <...>

Соб.: Что ты почувствовал?

Инф. 8: Мне было прям очень здорово. Во-первых, непонятно, как он на меня попал. Если бы в его увлечениях было написано «поэзия», я бы не так удивился и, наверное, не так бы обрадовался.

Это не значит, что сейчас авторы не чувствуют зазора непонимания между современным поэтом и широким читателем. Так, Инф. 9, говорит о комментариях вроде «О, круто! Ты это сама написала?»:

Когда с людьми не этого [своего] круга общаяешься, немножко возникает такая неловкость... Кринж, как сейчас говорят. Стыд, смешанный с неловкостью.

Но сейчас это непонимание принимается как данность и не вызывает защитной реакции. Более того, остается вера, что преодолевать этот зазор — дело взаимное.

От читателя ожидается активное участие и, как следствие, за ним остается право выстраивать собственные иерархии:

Нет, чтобы не было совсем [контактов с читателями-профанами], не хочется — я за то, чтобы люди читали стихи. <...> Просто все очень классно [в современной поэзии], и хочется, чтобы люди знали, что есть такое классное. Есть какие-то люди, которым могло бы понравиться, но они боятся туда идти, это ж нужно кучу всего перелопатить. Может быть, тебе все время подсовывают Чухонцева, а тебе понравится Галина Рымбу... Круто, если будет больше людей, которым интересно и которые готовы исследовать это поле, будет здорово [Инф. 9].

Подобное равенство с читателем отчасти сигнализирует о нечетком осознании границ сообщества, по крайней мере на отсутствие сакрализации этих границ, несмотря на однозначную (институциональную — и через семинары, и через публикации) принадлежность наших собеседников к сообществу.

Стихи и жизнь

Наши материалы показывают, что сейчас в поэтическом сообществе столкнулись две поведенческие модели: холистическая и редукционистская. Первая, восходящая к представлениям романтизма и практикам поэтов Серебряного века, характеризуется целостным подходом к определению поэта, когда жизнь и тексты неразделимы, и свойственна поэтам 1970-х годов рождения и старше. Вторая, определяющая поэта только через его творчество, чаще встречается у информантов 1990-х годов рождения и младше.

Таким образом, разлом проходит по «детям перестройки», не заставшим советской реальности, в которой поэты (с одной стороны, признанные, с другой, неподцензурные) занимали особое место.

Холистическая модель включает в себя три взаимосвязанных компонента: а) поэзия полностью пронизывает жизнь, б) поэт обостренно воспринимает страдание, в) поэт находится на периферии социума или исключен из него. С одной стороны, все, с чем поэт сталкивается, может стать материалом для поэзии, а с другой — сама жизнь поэта работает на создание его образа, неразрывно связанного с его текстами. Поэзия воспринимается как «образ жизни» [Инф. 10], а поэт — тот, кто «обостренно чувствует» боль [Инф. 12].

К такой модели восходит представление, что поэт отличается от других людей. Инаковость может проявляться не только в поведении, но и на уровне физиологии. Авторы этой статьи и их друзья сталкивались с объяснением разных особенностей — от тахикардии и дисплазии до леворукости — фразами: «Понятно, ты же поэт», «Это признак творческого человека» (в том числе со стороны врачей). Но наиболее ярко отличия проявляются в бытовой сфере жизни — поэт плохо к ней приспособлен, может быть несобран, рассеян, неряшлив, оторван от реальности, вплоть до того, что при разговоре теряет внимание к собеседнику:

Соб.: Есть какие-то черты, которые отличают поэта?

Инф. 10: Ну, такой... немножко несобранный человек. Иногда такой, как оборванец выглядит. [Смеется.] В хорошем смысле слова... Необязательный, наверно, может быть, человек. Ну, еще он закиклен на себе. Иногда, когда с ним разговариваешь, он как будто бы не здесь, а в своих каких-то мыслях.

Я другое скажу: человек пишущий отличается от человека живущего. И мудрец в поэзии может быть таким дурындой в жизни! Вот такая история. Это просто попадание [Инф 5].

На сообщение о невероятной рассеянности (например, частой потере документов) можно получить ответ: «Настоящий поэт!»⁸ Важно заметить, что это представление разделяется как внутри, так и вне поэтического сообщества. Так, некоторые наши респонденты рассказывали, что близкие, зная за ними эти не самые приятные в быту черты, прощают их, объясняя тем, что «это же поэт!» В то же время кто-то из собеседников намеренно сообщал окружающим, что занимается поэзией, предполагая, что они закроют глаза на подобные реальные или возможные их слабости:

Соб.: А бывает, что люди объясняют что бы то ни было в вас или в вашем поведении тем, что они знают, что вы поэт?

Инф. 10: Часто, да. Бардак. Неаккуратный вид. Ну, как я одеваюсь, как я хожу. Я не заправляю кровать. Вот это вот все. Ну, и еще в грязной обуви часто хожу... И вообще несобранность... Или, например, освобождают меня от чего-то, чтобы у меня было больше

⁸ Полевой дневник Е. Ф. Югай. 18 марта 2020 г.

времени заняться текстами. Кто-то за меня что-то сделает, например. Или там, допустим... выяснение отношений: «Да что с нее взять, она же поэт!» Типа, не связывайся с ней. [Смеется.]

Холистическая модель поведения строилась на романтическом представлении о раздвоенности мира, в которой поэт выступает как проводник некоего сакрального начала. Профанное ему недоступно, ярким проявлением чего становится «неумение жить»: «Ибо раз голос тебе, поэт, / Дан, остальное — взято» (Цветаева).

Нельзя сказать, что такая модель незнакома молодым участникам литературной жизни. Так, Инф. 6 говорит о том, что в ее восприятии нет образа типичного поэта, но после некоторых колебаний все же приводит в пример одного из тех, кого прежде называла среди любимых авторов:

Инф. 9: Он поэт-поэт такой.

Соб.: А чем?

Инф. 9: Он как будто бы сразу здесь и не здесь. Как будто он существует в двух планах реальности. Когда он читает, это его чтение быстрое, тараторящее <...>. Но это же правда, у тебя есть ощущение, как будто рядом с тобой космическое существо сидит. <...> [И дальше — о другом человеке:] у меня нет от него ощущения инопланетянина, зато он такой рассеянный, что есть от него ощущение, что человек — он в стихах очень сильно. Не только в реальной жизни, но в текстах, буквах.

При этом в себе и ближайшем окружении рассказчица подобных свойств не выделяет. То есть эта модель опознается, но больше не является ни единственной, ни самоценной, а тактики вхождения в сообщество и научения правильному поведению, существующие в любом поле деятельности и в любом кругу, больше не предполагают ее массового освоения.

Как представляется, именно стереотипизация асоциального поведения поэта привела к выхолащиванию и отмиранию поведенческого шаблона. Но само по себе это представление об асоциальности и исключенности из мира связано с возможностью (и долженствованием) романтического поэта следовать каким-то иным нормам.

Признанный в сообществе и значимый для молодых поэт старшего поколения говорит:

В отличие от, ну, я не знаю, спортсмена, который там, понятно, — не надо пить, надо ложиться рано, надо еще что-то делать, — есть набор понятных действий, чтобы ты там хорошо пробежал или прыгнул. А с поэтом — здесь каждый остается сам с собой. Потому что непонятно — ты должен пить или не должен пить? ты должен завести этот роман или ни в коем случае не должен? Но все твои действия влияют на твои стихи. Это любой хоть чуть-чуть внимательный человек скажет. И вот на свой страх и риск, мне кажется, ну, именно, что ты должен понимать как-то чувствовать, что вот это можно, а вот это нельзя. Это иногда расходится с такой моралью общепринятой, что делает поэта действительно таким странноватым иногда существом [Инф. 2].

Причем речь идет не только о конструировании образа, но и об экзистенциальных вещах:

Короче говоря, может быть, я романтизирую эту ситуацию, но я по-прежнему думаю — это восходит к тому, о чем я уже сказал, — что поэтом рождаются. (...) Сейчас, знаете, есть такие представления о том, что поэт — он может быть кто угодно, такая работа. (...) Ну вот он пишет стихи, ну и что? Кто-то там еще что-то делает. Но мне так не кажется [Инф. 2].

Далее информант поясняет, что имеет в виду не превосходство поэта, а о его невозможность выйти из роли, «вернуться с работы»:

Очень важна здесь эта какая-то йога, так сказать, да, определенная, ну, какая-то действительно... психофизические свойства твои, [которые] позволяют тебе либо стать проводником чего-то. Я все-таки продолжаю думать, что все-таки поэт — это, ну как, так сказать, что-то есть помимо тебя, да? Что позволяет тебе написать стихотворение. Какие-то энергии, какие-то, ну, в общем, силы еще. Ты входишь во взаимодействие с какими-то ритмами, не только своими. И вот чтобы эта связь произошла, нужно быть в какой-то форме [Инф. 2].

В предельном случае само понятие *поэт* начинает относиться в первую очередь к особенному способу взаимодействия с миром, а не к написанию стихов. Человек того же поколения, что и Инф. 2, но из другой компании, замечает:

Инф. 6: Об этом я тоже очень хочу сказать. Я точно знаю, что поэт — это не только тот, кто пишет. А поэт больше тот, кто слышит. А уже выдаешь ты продукт или не выдаешь ты продукт — это вопрос тридцать третий.

Соб.: А как определить человека? Как его увидеть? Чем он отличается?

Инф. 6: Тот, который есть у меня пример, — это острота проживания. Может быть, даже трагичность проживания, драматичность, активность. (...) Это могут быть такие фигуры речи, что ты точно знаешь, что это стихи. Но они не стихи. Да, это наверное, поэтический склад поведения. (...) Я имею в виду конкретного человека. Вот она точно поэт. Но она не пишет.

Социальным проявлением таких представлений становится распределение статусов, при котором соответствие модели поведения значит больше, чем наличие и качество текстов:

Инф. 11: [Поэт без стихов] Бывает. Бывает-бывает. Причем бывает, что человек и поэт, но десятилетиями не пишет. И так бывает. А бывает, что он вообще этого не пишет, но (...) во многих опять городах есть тусовка, и — таких неплохих очень литераторов, которые кучкуются у того человека, который сам ничего не пишет. Ни на

музыкальных инструментах не играет, ничего. Вот выдвигает какие-то идеи. <...>

Соб.: А зачем он им нужен?

Инф. 11: А черт его знает — как батарейка какая-то энергетическая. Ну не раз и не два такое видел. <...> Ну там еще бывают, что <...> у себя в городе почитается откровенно плохой поэт. При том что он — и организатор, и, действительно, мыслитель.

Однако представление об особенных человеческих качествах поэта вызывает настороженность у младшего окружения Инф. 2. Они либо эксплуатируют подобный стереотип на публике, относясь к этому как к игре, либо вовсе отказываются от такового:

Мне кажется, поэт должен просто жить, и все. Как обычный человек. Ну если появляется такое, что поэт чего-то должен, то, наверно, в этом есть какое-то высокомерие, что ли. Начинаешь ставить себя над другими. Вот я должен. На мне там непосильная ноша. Я не очень уверен, что из этого может получиться что-то хорошее [Инф. 3].

Соответственно, и пересказы примеров эпатажного поведения в последние годы, прежде составлявшие важную часть бесед (и доказательств того, что некто — настоящий поэт), уступают место замечанию: «Ну это же идеальная модель. Я не думаю. Просто я вижу других поэтов, которые самые такие обычные» [Инф. 1].

В рамках холистической модели тексты зависят от жизни, и, в общем-то, именно жизнь становится главным текстом автора. Обратная зависимость, о которой тоже стоит сказать пару слов, — это зависимость жизни от текстов. Сюда относятся запреты писать о смерти, потому что ее можно призвать, нарративы о поэтах, чьи пророчества сбылись (Рубцов) или не сбылись (Бродский), в связи с рассуждениями об их «настоящести» и др. В одном из интервью показано, как такие представления частично передаются при обучении от одного поколения другому:

...я тогда только начинала ходить на семинар. [Написала стихотворение, которое тогда показалось очень удачным.] Написала и записала его, и я очень сильно заболела <...> Валялась неделю с температурой под сорок, думала, что сейчас помру. И когда я пришла на семинар, рассказала, [руководитель] сказал: «Ну вот, это тебя так стишок перепахал». Как бы ему тоже понравилось. Я очень долго считала, что да. Сейчас я думаю, что это совпадение [Инф. 8].

Для представителей редукционистской модели тоже существуют запретные темы, к которым может относиться та же смерть, но речь больше идет о социальном табуировании при чтении. Даже если говорится о страхе читать «из каких-то суеверных убеждений» (сама формулировка уже показывает некоторую дистанцию), в дальнейших рассуждениях появляются образы родных, которые могут услышать этот текст при просмотре видеотрансляции [Инф. 9], или зрителей, которые будут смущены [Инф. 8].

Участники сообщества чувствуют, что их деятельность нагружена смыслами и представлениями, и сопротивляются навязыванию моделей. Показателем этого сопротивления выступает двойственное отношение к слову *поэт*:

Оно меня не раздражает, и оно меня не фраппирует, как сейчас такое поветрие, даже уже не сейчас, а уже лет 15 — что стыдно говорить о себе «поэт», вот, но я и не говорю о себе «поэт», может быть, как раз потому что, чтобы люди не подумали, что я отношусь к этому так вот [серьезно] [Инф. 4].

В целом есть ощущение, что поэт — это то, что можно сказать только о другом. Хотя в бытовой коммуникации внутри цеха отношение к самоопределению спокойное:

Мне кажется, что я к нему [к слову *поэт*] уже слишком сильно привык, и поэтому для меня такое естественное слово. Как, не знаю, обед или завтрак. Слишком много вокруг было поэтов. И по-прежнему вот... здесь вот ты поэт. Ну, вчера, позавчера я общался с поэтами. Так что... Наверно, я ничего особенного в это слово не вкладываю, просто для меня это такое неотъемлемое слово каждого дня [Инф. 3].

Ну, вот я встречал [кого-то] на фестивале: «Ты кто, я просто не помню, прозаик, поэт?» — «Я — поэт, да». Ну, это понятно, нормально, да — «мальчик», «девочка». А вот такое, что «я — поэт!» — с таким произношением [эпатажно]... [это ненормально] [Инф. 5].

Но при столкновении со зрителем, когда это определение возникает как внешнее, возможны сложные реакции. На поэтических чтениях участница, сказав «я как поэт», сразу же оговорилась: «То есть, конечно, я не поэт». «Я поэт!» — донеслось из зала от человека, который в этом сообществе позиционирует себя в первую очередь как зритель и поклонник таланта⁹. В другом случае после одного из поэтических вечеров группа авторов пошла в кафе, которое считается уютным, семейным. Сотрудники кафе вступают с посетителями в неформальный разговор, который поэты охотно поддерживают. Хозяйка кафе упомянула, что в этом заведении бывают поэты, в частности, назвала имя одной из посетительниц. «А кто?» — «А, мы знаем ее», — отзовались гости, но не ответили никаким ответным признанием. Более того, когда в конце вечера работники закрывающегося кафе стали спрашивать: «Что вас объединяет?» — кто-то сказал: «Содомия», и другие поддержали этот ответ. В этом «самоопределении» веселящиеся поэты упорствовали, даже когда один из работников предложил спеть песню на свои стихи. «Вы же все поэты, пишете сами», — призвал ко вниманию один из участников группы, на что другие разочарованно заметили ему: «Ну зачем ты нас выдал!»¹⁰

⁹ Полевой дневник Е. Ф. Югай. 22 января 2020 г.

¹⁰ Полевой дневник Е. Ф. Югай. 24 января 2020 г.

В основе этого игрового поведения лежит вполне распространенная модель, когда поэт стремится скрывать от своего окружения вне цеха свою поэтическую идентичность во избежание соотнесения с романтическим шаблоном:

Соб.: А в вашей жизни было такое, чтобы кто-то объяснял ваше поведение тем, что вы — поэт?

Инф. 12: В моей нет, наверно. Трудно сказать. Ну, я такой человек довольно... Ну, все-таки поэтическое поведение — оно, наверно, больше с истериками связано, чем с таким, мне кажется. Нет, таким бы я, наверно, никогда не оправдывалась, потому что, на мой взгляд, частная жизнь и творчество — они все-таки немного по-разному существуют. А исключительно такое романтическое понимание фигуры поэта — оно несколько уже далековато от нас, мне кажется. Поэтому что стихи стихами, а жизнь-то жизнью.

Обратная ситуация — демонстрация этой идентичности именно перед профанами, то, что И. Гофман называет «циничным исполнением», когда участник взаимодействия ориентируется не на то, как в реальности проходит его работа, а на то, какие ожидания от его работы существуют вне сообщества:

Инф. 5: Ну, иногда я так спекулятивно могу этим воспользоваться в кругу людей, которые от литературы далеки (...). Причем с двумя целями разными. Либо чтобы показаться таким юродивым, типа с меня взятки гладки: (...) что я вот «поэт», то что, я там не знаю, «отец детей», да, то, что у меня есть вот какая-то такая основная миссия, а работа — она по остаточному принципу (...). Ну, в общем, чтобы снизить требование ко мне так или иначе, да?

Соб.: Что ты в таком случае говоришь?

Инф. 5: «Я — поэт». Либо — ну, так привлечь какое-то внимание... Ну, то есть, вот условно говоря, я не знаю, если бы была какая-то ситуация, сейчас уже трудно представимая: какая-нибудь вечеринка, девушки, что-нибудь такое вот, и [я] такой: «Я поэт, вот я там...» [Вздыхает.] «Он поэт! Поэт...» Ну, в принципе, можно так сказать по приколу. Ну, или не по приколу, а чтобы действительно какой-то кредит доверия, внимания получить.

Важно, что такое использование слова *поэт* предполагает уверенность в том, что в обществе существует шаблон, согласно которому поэт меньше, чем другие люди, вовлечен в социальные роли (в частности, в необходимость занимать какую-то должность) и обладает ресурсом внимания. Для сравнения, современные Гофману американки из среднего класса в разговоре с мужчиной старались «играть в глупенькую», чтобы соответствовать его представлению о роли, испытывая при этом разные чувства — от азарта и «материнского снисхождения» к тому, кто верит их спектаклю, до стыда и страха быть разоблаченной [Гофман 2000: 110, 282]. И это, конечно, не частные практики, а реакция на существующие в обществе шаблоны поведения и восприятия.

Отказ от слов *поэт* и *поэзия* (или, наоборот, их принятие) в общении с профанами отчасти связан с отказом от долженствования соответствовать

представлениям о себе (или согласием с этим). Как показывает Евгения Вежлян, для сетевых поэтов (поэтов вне сообщества) эти правила очень важны; формульны не только тексты таких авторов, но и их модели поведения, отступления от этой формульности служат предметом дополнительных ремарок [Воробьева (Вежлян) 2020].

Поэт и социальные роли

Маргинальность, экстравагантность, склонность к осуждаемым обществом практикам и образу жизни — такие базовые признаки можно выделить в стереотипе человека творческой профессии за последние сто лет, хотя его конкретное содержание меняется с течением времени. Так, широко известно, что в конце XIX — начале XX в. «артистичным» считалось употребление наркотиков, в 1970—1990-е годы — пристрастие к алкоголю. Психиатр Иосиф Зислин рассказывал на одной из лекций, что в 1970-е годы студенты-художники в Ленинграде считали зазорным не иметь справку о наличии у них шизофrenии: «Без справки не художник»¹¹.

Беккер, говоря о тактиках взаимодействия с враждебной публикой, указывал, что музыкантам свойственны самосегregation и подчеркивание собственной инаковости по отношению к конвенциональным нормам: «Рассказываемые в среде музыкантов истории отражают восхищение крайне своеобразными, импульсивными, наплевательскими поступками; у многих прославленных джазовых музыкантов сложилась репутация «чудиков», рассказы об их подвигах передаются из уст в уста» [Беккер 2018: 107]. Возникает взаимное аутсайдерство: с точки зрения общественных норм музыкант — это нежелательная профессия для ребенка или супруга, потому что не приносит денег и связана с различными социальными девиациями, а изнутри сообщества любой немузикант будет маркироваться как «жлоб» (square).

Как показывают интервью с нынешними учащимися Литературного института им. Горького, они, напротив, ведут здоровый образ жизни¹². Ушли в прошлое массовые попойки с чтением стихов на лестничной клетке общежития, о которых любили рассказывать еще в начале 2000-х годов, а истории об эксцентричных поступках поэтов, таких как выход в окно с пятого этажа, случайным образом не имевший трагических последствий, бытуют в виде забавных баек. Хотя среди признаков творческого человека сохраняются и депрессивное состояние, и склонность к самоповреждению, которая пришла на смену суициdalным наклонностям.

Интервью с бывшими и нынешними студентами Литературного института, охватывающие 1980—2000 гг., показывают, что их модели поведения подверглись трансформации, что в целом совпало с трансформацией ценностей данного поколения. Однако нельзя забывать, что студенты находятся на границе поэтического цеха, их модели отражают стереотипы вхождения в цех, но не пребывания в нем. Настоящее «поэтическое» поведение складывается позже,

¹¹ Лекция «От Гоголя и Хармса до Павленского: зачем пишут патографии», прочитанная онлайн 16 апреля 2020 г.

¹² Интервью, взятые И. С. Богатырёвой для проекта «Историческая память городов» (Московская высшая школа социальных и экономических наук).

уже в профессиональной среде. Процесс превращения предцеховых моделей в цеховые требует отдельного исследования, мы же сосредоточимся на стандартах поведения собственно в поэтической среде.

В постсоветское время поэтическая роль проявляется внешне через маргинальное поведение и выбор профессии из определенного набора, приличествующего поэту. Эти профессии связаны с нахождением на периферии социальных иерархий: взаимодействие с начальством и ответственность в таких профессиях минимальна, а возможности сделать карьеру или добиться материального благополучия отсутствуют.

Эта модель парадоксальным образом вобрала в себя черты как официального советского писателя, так и писателя андеграунда. Читательницы, с близкого расстояния наблюдавшие быт членов одного из региональных отделений Союза писателей в позднее советское и постсоветское время, делились с одним из авторов этой статьи своими впечатлениями от неумеренного употребления алкоголя этими писателями, а также использования ими нецензурной лексики и презрения к «городским» (в основном сами члены СП были родом из деревни)¹³. Деревенское происхождение рассматривалось как элемент биографии, подразумевающий «знание жизни» и опыт преодоления трудностей. Во многом это перекликалось и с поведением обкомовских начальников, среди которых умение материться почиталось доблестью и которые любили общаться с писателями в непринужденной обстановке (особенности этого взаимодействия — отдельный разговор)¹⁴. В то же время контркультура (рок-музыканты, поэты самиздата) тоже включала в себя модель поведения «дворников и сторожей», уходивших в оправдание. Официальных писателей и художников отправляли в творческие командировки на заводы и коммунистические стройки, а те, кто не хотел зависеть от системы, уходили в дворники. В современном пересказе эти практики сливаются в единое целое, но абсолютно точно то, что в середине XX в. позиционировалось как демократизация писателя, послужило в результате актуализации романтической модели поведения.

В одном из интервью поэт Ната Сучкова точно формулирует отношения с шаблоном, которые выстраивались у молодых поэтов на рубеже 1990–2000-х:

Все это не более, чем красавости стиха, за ними нет БИОГРАФИИ. Это типичное, кстати, обвинение в адрес поколения. Слава Богу, нас минули революции, войны, вынужденная эмиграция, все эти страшные вещи, которые травмировали и одновременно формировали ценные поколения. И все же у каждого из авторов 35–40 плюс — своя история [Сучкова, Егорова 2019: 64–65].

«Биография» как подлинный опыт жизни считалась обязательной и при этом увязывалась с травмой и только с ней: в писательской среде наличие успешной карьеры в других профессиональных сферах или позитивный личный опыт не признавались биографией (такой, которая «делает» поэта).

¹³ Полевой дневник Е. Ф. Югай. 7 января 2020 г.

¹⁴ Интервью, взятые Е. Ф. Югай для проекта «Говорить и подразумевать: Эзопов язык в быту советского человека» (Карамзинские стипендии — 2017).

По нашим наблюдениям и свидетельствам информантов, на поэтических семинарах в 2000-е годы часто звучало пожелание «большого человеческого горя» (фраза Ходасевича относительно Георгия Иванова, в разных ее вариациях и пересказах), которое поможет начать писать настоящие стихи. В частности, один из авторов этой статьи на поэтическом семинаре в 2008 г. сталкивался с метафорическим пожеланием броситься в Волгу, как Катерина, которая была непримечательная милая девочка до переживания горя, а столкнувшись с ним, поднялась на вершины духа и стала способна на сильное высказывание. Спустя десять лет после этого руководитель другого поэтического семинара сказал, что стихи семинаристки уже достаточно профессиональны, чтобы спасти, но кажется, что автора не от чего спасать. Обе эти реплики, сказанные представителями экспертного сообщества в ситуации обучающего мастер-класса, имеют пресуппозицию, что написание поистине важных для литературы поэтических текстов невозможно из состояния личного благополучия, что переживание травмы первично относительно уровня технического мастерства.

В качестве реакции на такое понимание механизма письма и его назначения люди, не имеющие очевидно маргинальной судьбы, при конструировании биографии смешают акцент с внешних событий на разницу в восприятии, эмоциональный болевой порог (чем он ниже, тем лучше для письма):

Причем я думаю, что глобальность этой травмы имеет, конечно, значение, но важнее ее осмысление — гораздо меньшие вещи могут влиять на автора с той же и даже большей силой: дело тут в восприятии. (...) Боль — это очень индивидуальная вещь, ее сила и интенсивность зависят только от восприятия того, кто эту боль испытывает: то есть кто-то руку в огне может держать и ничего, а другой палец булавкой уколет — и болевой шок получит. Это некая метафора, если понимаете, о чем я [Там же: 65].

При этом боль продолжает оставаться необходимым условием творческого действия.

Такое понимание приводило к особенностям исполнения роли поэта на уровне как жестов, так и внутренних практик:

Потому что раньше я, безусловно, раны свои пыталась расковырять, содрать хрунки [болячки], эта такая была своего рода эксплуатация травмы, как бы позорно это ни звучало. А сейчас мне, напротив, хочется рану эту закрыть, забинтовать. Может быть, поэтому меняется и поэтика, и экспрессия, ее направленность несколько иная. Другое дело, что это такая рана, что, как ты ее ни бинтуй, ты ее до конца не вылечишь [Там же].

Попытки обосновать письмо не через боль, крайне редкие для людей, родившихся до 1980-х годов, выстраиваются «от противного»: «...когда ты преисполнен каких-то сил, и эти силы вдруг начинают конвертироваться в текст» [Инф. 4]. То есть можно писать и «от радости жизни», но сохраняется холистическое представление о единстве жизни и стихов и об экстатичности пере-

живания. Показательно, что оба последних высказывания соседствовали со ссылками на Цветаеву: «...когда та говорит о роскоши чисто внутренней, чисто поэтовой несчастности — “красоте, богатству, дару вопреки”» [Сучкова, Егорова 2019: 65]; «Изливаться. Из тебя просто, вот это пастернаковское, да — все во мне, я во всем... о чем там Цветаева писала...» [Инф. 4]. И в разговоре о боли, и в разговоре о радости жизни речь идет об экстатическом переживании.

Внутренняя необходимость переживать свой опыт как травматический может выливаться в определенные поведенческие шаблоны.

Инф. 10: Сначала тебе стихи нравятся, а потом ты об авторе узнаешь, что он о себе пишет, оказывается... Кто-то пьет [смеется] от этой боли там, кто-то еще что-то. Ну, что непростая у них такая жизнь. Кто-то пьет и дворником работает, на последние деньги живет и все такое. Или кто-то травму какую-то пережил.

Соб.: Вы можете определить, что для вас типичный поэт? Человек... пьет и дворником работает?

Инф. 10: [Смеется.] Это необязательно, он может, наоборот, быть воцерковленным, глубоко православным и не пить, не курить. Это же тоже какая-то боль в современном мире — такую жизнь вести.

Соб.: То есть, получается, типичный поэт — неважно, как он живет, а важно именно состояние боли?

Инф. 10: Не знаю, мне кажется, без боли нет... как бы это... поэзии. Может, у меня какое-то извращенное понимание. [Улыбается.]

Образ жизни, профессия и психотип выступают здесь как части единого целого. Нужно обратить внимание на ироничность, с которой Инф. 10 высказываеться об этой модели поэта. Действительно, романтичный образ поэта-алкоголика, работающего сторожем или дворником (эти представления отчасти формируются легендой о том, что Платонов работал дворником в Литературном институте, а отчасти формируют ее, см.: [Югай 2017]), не встречается в наших материалах в чистом виде. Последние дворники, подвизавшиеся на этом поприще ради «крещения» на литературном пути, были известны в стенах Литературного института в 2000-е годы. Нынешние студенты поэтических семинаров этот шаблон воспринимают как анахронизм, дань литературной традиции или инструмент «дедовщины»:

[При поступлении] я еще не ходил на занятия, просто в общежитии ребята устроили встречу почитать стихи. [...] И там было двое молодых ребят-первокурсников, которые рассказывали, что в Литинституте один из преподавателей им загонял, что, вот, приперлись молодые-зеленые, вам надо на завод, вам надо съездить мир посмотреть, на корабле... ну, короче, такой Шукшин-стайл [Инф. 9].

Нет, уже разговоры [руководителя семинара], который говорил, что... «Устройся моряком на корабль, который уходит далеко-далеко, и все, и будешь писать» [Инф. 3].

Эти интервью записаны от поэтов, в 2000–2010-е посещавших литературные семинары в разных институциях, что говорит о широкой распространен-

ности и некоторой формульности такого совета. Намеренный поиск черной работы в рамках этого шаблона воспринимается как часть обучения писательскому ремеслу через получение жизненного опыта. При этом работа на заводе и работа дворником в современных представлениях смыкаются, хотя они отражают некогда противоположные стратегии поведения.

Студенты 1980–1990-х годов рождения уже воспринимали это шаблон как отживший:

Соб.: И как они среагировали?

Инф. 9: Их очень бомбило. Не очень хотят на завод. Ну, один из этих парней работал на заводе, месяц практику проходил, что в принципе ему было интересно, но как это использовать он не знает. Специально идти на завод точно не надо. Я думаю, тот же Шукшин не специально, все это так получилось. Но если не специально, то почему бы и нет.

Соб.: А как ты относишься к этой теме? Что чтобы писать, нужно обязательно погрузиться в какую-то такую жизнь, полную опасностей?

Инф. 3: Нет, мне кажется, что достаточно просто сидеть, допустим, на террасе, смотреть на деревья и все. Ну, это зависит, наверно, от стихов. Потому что вот какие-то активистские-феминистские стихи — там видно, что у человека в жизни были какие-то травмы и они как-то переживаются по-новому. Там опыт насилия и прочее. А если писать, как Айги, то... (ну, как Айги не получится, но как-то в таком духе) то можно просто в гамаке лежать, мне кажется. Хотя я не знаю, какая у него была судьба, насколько у него была трудная жизнь. Но мне кажется, что мне достаточно просто сидеть.

Во втором случае необходимость следовать или не следовать такой модели обсуждается через особенности поэтики: все зависит от того, какие стихи ты хочешь писать. И модель, приводимая в качестве антитезы первой, близкая самому автору, тоже предполагает оторванность от мира. То есть мы имеем здесь дело с отрицанием не взаимозависимости образа жизни и текстов, но именно узко понимаемого «жизненного опыта»: уникальность судьбы перекликается с уникальностью авторского голоса. Также и в первом фрагменте интервью скорее отвергается вторичность модели, ее нарочитость. Можно сделать вывод, что жизнь поэта оценивается как органичная («не специально», «зависит от стихов») или подражательная, как и его творчество.

Это приводит к тому, что совет «узнать жизнь» перестает работать и передаваться, и нынешние студенты Литинститута при упоминании в интервью работы дворником просто не понимают, о каком комплексе представлений и концепте поэтической судьбы идет речь:

Соб.: То есть вы такого не слышали, что для того, чтобы получить литературное крещение, нужно поработать дворником в Лите [Литературном институте]?

Инф. 13: Доставщиком в «Яндекс.Еде», давайте все-таки будем современными. Вот это как-то более животрепещуще.

Соб.: Так у вас говорят?

Инф. 13: Ну, что-то такое, да. Архетипический-то образ дешевой, неоплачиваемой сильно работы. В школе мне еще говорили про дворника, но сейчас-то, наверное, доставщик пиццы все-таки¹⁵.

Важно заметить, что этот информант (1999 г. р.) не воспринимает работу дворником как концепт, для него это отрицательный образ несложившейся судьбы, которым ее страшали еще в школе. Именно поэтому доставщик пиццы встает в этом смысле в один ряд с дворником.

Другое интервью с поэтом 1990-х лет рождения показывает, как идея жизненного опыта в качестве основы для внутреннего надлома переосмысливается в аспекте техник письма, поиска материала и точных деталей для текстов:

Соб.: А тема жизненного опыта как чего-то важного для писателя?

Инф. 8: Да это правда. Тот же [руководитель семинара], например, говорит, что да, что стихи про кефир, про то, как ты сходил утром за кефиром, намного интереснее, чем стихи, там не знаю, про вечность, грубо говоря. <...> когда ты из реальности это все вытаскиваешь, это лучше, чем когда ты конструктируешь это в голове. И, мне кажется, это связано с жизненным опытом, потому что когда ты сидишь в четырех стенах [тебе сложнее находить образы]...

В рамках редукционистской модели молодой поэт воспринимает данные на поэтическом семинаре советы строго как советы по литературному мастерству, а не как рекомендации к жизнетворчеству.

Что касается профессии, современный поэт может работать дворником, но не ради создания признаваемой сообществом поэтической биографии, а в силу pragматических причин:

Вот в У-ске очень хороший есть поэт, В. С. Сейчас в библиотеке работает, но он работал и дворником. Потому что там платят больше, чем в библиотеке. В библиотеке 9 тысяч, а дворникам — 15 [Инф. 10].

Но в целом, как показывают наши интервью, выбор специализации у современных поэтов сообществом не маркируется, а личное нежелание делать карьеру объясняется не созданием литературной биографии, как было раньше, но необходимостью иметь свободное время для написания текстов:

Есть люди, которые прекрасно приспосабливаются [чтобы зарабатывать], и некоторые усилия какие-то прилагают к этому. У некоторых [наоборот] это естественно происходит. Я одно могу сказать <...> [если] не работать, то как-то проще. В том смысле, что максимально этому [писанию стихов] посвящаешь времени. А не так, например, как я: либо в метро, либо в душе, либо в туалете [Инф. 9].

¹⁵ Интервью, взятое И. С. Богатырёвой для проекта «Историческая память городов».

Показательно отношение в рамках разных моделей к деньгам. Ни те, кто разделяет холистическую модель, ни те, кто от нее отказывается, в реальности не претендуют на то, чтобы их занятия литературой приносили заработок. Но возникающие в разговоре «идеальные миры», в которых поэзия может стать источником существования, рисуют разные «рабочие обязанности» поэта. Для холистической модели это — «быть», для редукционистской — «делать». В первом случае поводом для материальной поддержки становится сама поэтическая роль, во втором — тексты.

Холистическая модель знакома информантам, хотя может ими и не приниматься на уровне предписания:

То есть нет, у меня не значит, что если поэт, то ты обязан быть беден, или если ты поэт, то ты должен на чьей-то шее сидеть, условно говоря, да? Ну... ну, как это называется... быть паразитом, или быть этим, как его... иждивенцем, вот. Иждивенцем, скажем мягче [Инф. 4].

Эта модель исключает для поэта возможность зарабатывать деньги, работа разрушительна, если только речь не идет о «творческой командировке в жизнь» (то есть о занятии, вторичном относительно письма). Правильный ответ настоящего поэта на предложение о работе — «Я подумаю, не отвлечет ли это меня от чего-то важного»¹⁶, — и под этим скорее всего подразумеваются не собственно стихи, а пресловутое обостренное восприятие жизни.

В одной из неформальных (и иронических) бесед собеседницы с отрицания феминизма и утверждения «права женщины на то, чтобы ее содержали», вышли на идею, что содержать должны поэта, обеспечивая условия для творчества. Обе модели были упомянуты как утопические и в реальности не практикующиеся:

Я как человек, который зарабатывает на троих человек, могу сказать, что да, когда приходишь в два часа ночи домой, хочется, чтобы поэта содержали. (...) Это устаревшая модель¹⁷!

В рамках этой «устаревшей модели» общество оказывает покровительство поэту, причем не в качестве платы за стихи. Ситуация напоминает существующие в деревенских сообществах отношения с ритуальными специалистами, тоже связанными со словом как инструментом их деятельности. Так, знахаркам или причитальщицам на Русском Севере не принято платить (вплоть до прямых указаний на потерю «оплаченным» заговором своей силы), но их постоянно одаривают и угождают, т. е. обеспечивают им жизнь.

Ностальгия по такой ситуации, когда поэт получает финансовую поддержку от спонсора или государства, часто выражается в отсылках к опыту Запада:

Инф. 10: [Речь идет о поэте, живущем в Германии.] Он ничем не занимается, он только пишет. В Германии, где им гранты дают

¹⁶ Полевой дневник Е. Ф. Югай. 15 марта 2020 г.

¹⁷ Полевой дневник Е. Ф. Югай. 22 января 2020 г. Реплики двух женщин-поэтов 40–50 лет, записанные по памяти.

и дают. Поэтому они могут не работать. [Смеется.] Ну, или вообще там, в других странах Европы. У нас, конечно, это невозможно. Ну, если у тебя нет там богатого спонсора.

Соб.: А как вам кажется, автор может получать деньги за свой текст? То есть вообще насколько это морально?

Инф. 10: Да! Я за это! Я не понимаю, когда там некоторые смущаются. Ну, я не знаю, мне кажется, если дают — бери! [Смеется.] Ну, я не знаю, это, мне кажется, кокетство, когда там «ой, не надо мне». Это всё, да. Мне — надо. У меня даже были выступления, за которые мне платили за границей, например. Я была в шоке. Конечно, там, в Европе, другое отношение. Там приходил, например, на мое мероприятие человек, он поэт местный, из Берлина. Он читал просто переводы на немецкий моих стихотворений. И ему тоже за это заплатили. И каждый чих там так оплачивается. Ну, то есть совершенно другое восприятие. У нас поэты — это же какие-то отщепенцы, забулдыги, еще платить им, что ли?! Да, к сожалению.

При этом в рамках холистической модели готовность получать финансирование сочетается с категорическим неприятием прикладных видов поэзии и работы на заказ. А редукционистская модель допускает подобный способ заработка, и наши молодые собеседники совершенно спокойно рассказывали о своем опыте прикладной поэзии и заказного текста или о деньгах, полученных за стихи [Инф. 3; 9]. В случае отрицания для себя создания текста на заказ автор ссылается на то, что это сложно, что результат может не удовлетворить «заказчика» («Мне, скорее всего, будет не нравиться результат, а я предполагаю, что если мне платят деньги, я делаю что-то хорошо» [Инф. 9]), а не на то, что это занятие недостойное в принципе. А вопрос об отношении к идее, что поэту должны платить, рассматривается через критерий продуктивности:

Я пишу одно стихотворение в месяц, например. Я не могу сказать, что это работа, за которую я должна получать деньги. Нет, я не должна получать эти деньги. С фига ли? Все-таки работа — это то, что приносит другим очевидную пользу. [...] За материальную книжку — да, за электронную книжку — да, потому что там работа и других людей [Инф. 9].

Итак, в рамках холистической модели поэт должен прежде всего демонстрировать определенные эмоциональные матрицы и поведенческие образцы и сохранять дистанцию от общества, а приходящая ей на смену редукционистская модель содержит требования только к текстам (за которые поэт старой информации отвечает перед высшими силами, но никак не перед читателем).

Заключение

Собранный материал позволил нам выделить две поведенческие модели, характерные для современных поэтических сообществ. В рамках холистической модели поэт исключен из общества. Можно снова вспомнить Г. Беккера и его интервью с джазовыми музыкантами, полные высказываний о

невозможности для них быть хорошим семьянином, делать карьеру, устанавливать нормальные социальные связи (реализуя все это, музыкант перестает быть таковым и становится обывателем). Подобно ритуальному специалисту в деревенском сообществе или эпическому сказителю, поэт в этой модели выполняет роль медиатора между социумом и вечными ценностями, и эта идея, в эпоху романтизма выражавшаяся в текстах, в городском постромантическом мире находит отражение в практиках и предписаниях — в частности, в представлениях о цене, которую поэт платит за написание сильного текста (в качестве такой цены может выступать, например, болезнь), и о взаимовлиянии стихов и жизни (особенно если речь идет о трагических событиях).

На уровне практик противопоставленность «артистического» и «обывательского» могла выражаться через асоциальность двух типов — через избегание и отстранение от мира («лежать в гамаке») и через освоение, путем выбора наиболее «земной» профессии. Писатель-дворник — возможно, наиболее удачный символ такой роли потому, что совмещает обе эти тактики и может отражать как стремление сблизиться с «народом», так и отказ от социальных благ.

Поэт в холистической модели — существо принципиально иное, отличное от обычного человека даже на физиологическом уровне. Это не профессия, а сущностная характеристика, и обществу необходимы не столько тексты, сколько та отстраненность, свежий взгляд на него самого (как наиболее толерантным поэтам необходим читательский «свежий» взгляд на их поэзию). Поэтому поэт, находящийся в этой модели, в первую очередь пишет свою жизнь. В то же время поэту важно держать границы — не размывать свою принадлежность к высокой литературе и не позволять обществу объективировать себя.

Ненулевая реакция на представление себя поэтом в обществе отчасти связана с тем, что поэзия воспринимается как аутсайдерство (в значении исключенности из социума, инаковости). Это предполагает в том числе позитивную дискриминацию: раз поэт неспособен о себе позаботиться (в профанном мире) и требования к нему снижены, он нуждается в покровительстве. Обратной стороной покровительства становятся право общества на определение того, что такое поэт и поэзия, и ожидание от поэта соответствия этому стереотипу.

Результатом этих представлений становятся тактики избегания читателя и тактики освоения, при которых за читателем признается возможность непосредственно эмоционально воспринять поэзию, но его способности к пониманию и вынесению суждения (к оценке) оказываются ограничены. Взаимодействие с широким читателем воспринимается как соблазн, столкновение с которым безопасно только при умении поэта держать границы и не отступаться под влиянием этих встреч от внутренних задач, а, напротив, завоевывать читателя, направляя его в нужную сторону.

В рамках редукционистской модели поэт не отделен от общества, поэтому и конфликта с читателями нет: они могут понимать или не понимать, так же как быть по-человечески симпатичны или нет, но речь не идет о глобальном взаимодействии поэта с обществом, при котором поэт отвечает за вверенные ему для охраны ценности. Жизнь может выступать как материал для письма, она важна не тем, что влияет на личность автора, а тем, что подсказывает какие-то образы и темы.

Поэтому и выбор профессии становится неважен — точнее, обусловлен индивидуальными потребностями человека, пишущего стихи. Сфера профессиональной деятельности, помимо литературной, сообществом не регламентируется — поэт может работать кем угодно, например, в библиотеке или в сфере ИТ. В том числе он может заниматься литературным трудом, т. е. писать тексты на заказ, и такая деятельность больше десакрализирует его как поэта.

Тактика принятия читателя предполагает равные права и равные обязательства участников взаимодействия (читателю современной поэзии необходимо самому прилагать усилия к ее освоению, если он делает выбор в сторону контакта). И поэт испытывает интерес к реакции извне. Возможно, это связано с тем, что поэт становится человеком, формулирующим эмоциональные матрицы (специалистом именно в области слова), но необязательно на основе собственного экзистенциального опыта. При таком раскладе общество может служить источником суждений, оценок и «заказа» в самом широком смысле слова.

Редакционистская модель не регламентирует поведенческую сферу и область бытовых привычек. Представление о наличии правильной литературной биографии как наборе жизненных неудач, через которые впоследствии могли бы читаться тексты поэта, уходит.

Суммируя все элементы, из которых в данный момент складывается модель поведения поэта вне зависимости от двух обозначенных тенденций, мы можем отметить большую прагматизацию и деперсонализацию поэтического творчества как такового.

* * *

Если мы посмотрим на литературу как на традицию, то увидим комплекс течений, изобретение новых приемов и актуализацию старых, цитаты и переклички, более или менее удачные, подражания и новаторство, наконец, восприятие старого («позавчерашнего») как нового (необычного). То же можно отнести и к биографиям, к которым применимы категории авторского голоса, вторичности, аллюзии.

В XX в. была популярна идея экзистенциальной ценности, особенно для поэта, травматического переживания. При холистической модели залогом подлинности текста становится подлинность жизненного опыта, что в совокупности с моцартовским легкомыслием относительно творчества приводит к следующему сдвигу в практиках обучения: нельзя научить/научиться писательскому ремеслу, но можно прожить жизнь правильным для поэта образом. Обращение к традиции, заимствование поэтики возможно в первую очередь через заимствование жизненных моделей. Эта идея продолжала передаваться в сообществе, пока не превратилась в штамп. В утрированном виде «обучающих формул» в какой-то момент она перестала находить отклик.

Григорий Дащевский пишет об уговоре между автором и читателем, согласно которому все написанное имеет отношение к внутреннему миру и опыту человека. Такой уговор существовал в романтическом типе чтения поэзии и исчез в современном, где круг тем гораздо шире [Бабицкая 2012]. Идея, высказанная Дащевским относительно чтения, находит отражение на уровне творческого метода, в частности, перекликается с высказанный одним из наших

молодых респондентов идеей биографии как материала. Деятельность поэта приближается к деятельности ученого: он собирает материал и описывает мир, а не делится экзистенциальным опытом (который в романтической поэзии ровно потому и должен иметь место, что служит основной передаваемой ценностью). При редукционистской модели связь между биографией и текстом разрывается, и поэтика может перениматься, минуя личные особенности автора. Возможно, переход от одной модели к другой связан с исчезновением социальной роли писателя, возможно — с некоторой исчерпанностью первой поведенческой модели (подобно тому как бывает исчерпанность поэтики), возможно — с расширением понятия «поэтического».

Список информантов

Инф. 1 — муж., 1964 г. р. (III).
Инф. 2 — муж., 1959 г. р. (I).
Инф. 3 — муж., 1984 г. р. (I).
Инф. 4 — муж., 1972 г. р. (III).
Инф. 5 — муж., 1978 г. р. (I).
Инф. 6 — жен., 1959 г. р. (II).
Инф. 7 — муж., 1972 г. р. (II).
Инф. 8 — муж., 1990 г. р. (II).
Инф. 9 — жен., 1992 г. р. (I).
Инф. 10 — жен., 1983 г. р (III).
Инф. 11 — муж., 1972 г. р. (III).
Инф. 12 — жен., 1971 г. р. (II).
Инф. 13 — жен., 1999 г. р. (II).
Инф. 14 — муж., 1959 г. р. (I).

Литература

- Алексеевский 2014 — Алексеевский М. Д. Домашние библиотеки в современной России: Практики хранения и систематизации прочитанных книг // Вестник Марийского государственного университета. 2014. № 3 (15). С. 55–63.
- Алексеевский 2015 — Алексеевский М. Д. Антропология чтения в современной России // Постнаука. 2015. 2 дек. URL: <https://postnauka.ru/video/55760>.
- Бабицкая 2012 — Бабицкая В. Григорий Дащевский: как читать современную поэзию // OpenSpace.ru. 2012. 10 февр. URL: <http://os.colta.ru/literature/events/details/34232>.
- Барт 1989 — Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Пер. с фр. М.: Прогресс, 1989.
- Беккер 2018 — Беккер Г. Аутсайдеры: Исследования по социологии девиантности / Пер. с англ. М.: Элементарные формы, 2018.
- Вежлян (Воробьев) 2017 — Вежлян (Воробьев) Е. Современная поэзия и «проблема» ее нечтения: опыт реконцептуализации // Новое литературное обозрение. 2017. № 1. С. 270–290.
- Венедиктова 2011 — Венедиктова Т. Д. «Я славлю себя»: частный проект «кreatивной демократии» // Культ как феномен литературного процесса: автор, текст, читатель / Отв. ред. М. Ф. Надъярных, А. П. Уракова. М.: ИМЛИ РАН, 2011. С. 21–37.

- Воробьева (Вежлян) 2020 — *Воробьева (Вежлян) Е.* Искренность, аффект, эмпатия: поэтические сообщества и новые контексты публичности // *Russian Literature*. Vol. 118. 2020. P. 45–77.
- Гофман 2000 — *Гофман И.* Представление себя другим в повседневной жизни / Пер. с англ. М.: КАНОН-пресс-Ц; Кучково поле, 2000.
- Зорин 2016 — *Зорин А.* Появление героя. Из истории русской эмоциональной культуры конца XVIII — начала XIX века. М.: Нов. лит. обозрение, 2016.
- Каспэ 2005 — *Каспэ И.* Искусство отсутствовать: Незамеченное поколение русской литературы. М.: Нов. лит. обозрение, 2005.
- Кукулин 2012 — *Кукулин И.* Зарифмованное сообщество // Новое литературное обозрение. 2012. № 2. С. 255–259.
- Кукулин 2019 — *Кукулин И.* Прорыв к невозможной связи: Статьи о русской поэзии. Екатеринбург: М.: Кабинетный ученый, 2019.
- Лотман 2002 — *Лотман Ю. М.* Поэтика бытового поведения в русской культуре XVIII века // Лотман Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства. СПб.: Академ. проект, 2002. С. 484–518.
- Неклюдов 2000 — *Неклюдов С. Ю.* Структура и функция мифа // Мифы и мифология в современной России / Под ред. К. Аймермахера, Ф. Бомсдорфа, Г. Бордюкова. М.: АИРО-XX, 2000. С. 17–38.
- Панова 2011 — *Панова О. Ю.* Личность и Книга как объект поклонения в кругу французских поэтов-символистов // Культ как феномен литературного процесса: автор, текст, читатель / Отв. ред. М. Ф. Надъярных, А. П. Уракова. М.: ИМЛИ РАН, 2011. С. 38–64.
- Панченко 2012 — *Панченко А.* «Антрапологический поворот» и «этнография науки» // Новое литературное обозрение. 2012. № 1 (113). С. 65–68.
- Поселягин 2012 — *Поселягин Н.* Антропологический поворот в российских гуманитарных науках // Новое литературное обозрение. 2012. № 1 (113). С. 27–36.
- Сухотина 2011 — *Сухотина М. П.* От истории литературы к историям о литераторах // Культ как феномен литературного процесса: автор, текст, читатель / Отв. ред. М. Ф. Надъярных, А. П. Уракова. М.: ИМЛИ РАН, 2011. С. 308–323.
- Сучкова, Егорова 2019 — *Сучкова Н. А., Егорова Л. В.* Ната Сучкова. Приближение к биографии // Вестник Вологодского государственного университета. Сер. Исторические и филологические науки. 2019. № 3 (14). С. 64–70.
- Томашевский 1923 — *Томашевский Б. В.* Литература и биография // Книга и революция. 1923. № 4 (28). С. 6–9.
- Уракова 2011 — *Уракова А. П.* Повесть о приключениях Эдгара Алана По // Культ как феномен литературного процесса: автор, текст, читатель / Отв. ред. М. Ф. Надъярных, А. П. Уракова. М.: ИМЛИ РАН, 2011. С. 266–290.
- Шульц, Скларский 2003 — *Шульц С. С., Скларский В. А.* «Бродячая собака»: Век нынешний — век минувший. СПб.: Белое и черное, 2003.
- Эйхенбаум 1987 — *Эйхенбаум Б. М.* Литературный быт // Эйхенбаум Б. М. О литературе. М.: Сов. писатель, 1987. С. 428–436.
- Югай 2017 — *Югай Е. Ф.* Дворник Литинститута как идеальная писательская позиция // Семиотика поведения и литературные стратегии: Лотмановские чтения — XXII / Сост. М. С. Неклюдова, Е. П. Шумилова. М.: РГГУ, 2017. С. 386–406.

References

- Alekseevskii, M. D. (2014). Domashnie biblioteki v sovremennoi Rossii: Praktiki khraneniiia i sistematizatsii prochitannykh knig [Home libraries in modern Russia: Practices of storing and organizing of read books]. *Vestnik Mariiskogo gosudarstvennogo universiteta*, 2014(3(15)), 55–63. (In Russian).

- Alekseevskii, M. D. (2015, December 2). Antropologija chtenija v sovremennoi Rossii [The anthropology of reading in today's Russia]. *Postnauka*. <https://postnauka.ru/video/55760>. (In Russian).
- Babitskaia, V. (2012, February 10). Grigorii Dashevskii: kak chitat' sovremennuiu poeziu [Grigory Dashevsky: How to read modern poetry]. *OpenSpace.ru*. <http://os.colta.ru/literature/events/details/34232>.
- Bart, R. (1989). *Izbrannye raboty: Semiotika. Poetika* [Trans. from Bartes, R. (Selected papers)]. Progress. (In Russian).
- Bekker, G. (2018). *Autsaidery: Issladovaniia po sotsiologii deviantnosti* [Trans. from Becker, G. (1963). *Outsiders: Studies in the sociology of deviance*. The Free Press]. Elementarnye formy. (In Russian).
- Eikhenbaum, B. M. (1987). Literaturnyi byt [Literary mores]. In B. M. Eikhenbaum. *O literaturе* (pp. 428–436). Sovetskii pisatel'. (In Russian).
- Goffman, I. (2000). *Predstavlenie sebia drugim v povsednevnoi zhizni* [Trans. from Goffman, I. (1956). *The presentation of self in everyday life*. Doubleday]. KANON-press-Ts; Kuchkovo pole. (In Russian).
- Jugai, E. F. (2017). Dvornik Litinstituta kak ideal'naia pisatel'skaiia pozitsiia [The Literary Institute janitor as an ideal writer's position]. In M. S. Neklyudova, & E. P. Shumilova (Eds.). *Semiotika povedeniia i literaturnye strategii: Lotmanovskie chtenia* (pp. 386–406). RGGU. (In Russian).
- Kaspe, I. (2005). *Iskusstvo otsutstvovat'. Nezamechennoe pokolenie russkoi literatury* [The art of being absent. The overlooked generation of Russian literature]. Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russian).
- Kukulin, I. (2012). Zarifmovannee soobshchestvo [The rhymed community]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, 2012(2), 255–259. (In Russian).
- Kukulin, I. (2019). *Proryv k nevozmozhnoi sviazi: Stat'i o russkoi poezii* [Breakthrough towards impossible communication: Articles about Russian poetry]. Kabinetnyi uchenyi. (In Russian).
- Lotman, Ju. M. (2002). Poetika bytovogo povedeniia v russkoi kul'ture XVIII veka [The poetic of everyday behavior in Russian culture of the 18th century]. In Ju. M. Lotman. *Stat'i po semiotike kul'tury i iskusstva* (pp. 484–518). Akademicheskii proekt. (In Russian).
- Nekliudov, S. Ju. (2000). Struktura i funktsiiia mifa [The structure and functions of myth]. In K. Aimermakher [= Eimermacher], F. Bomsdorf, & G. Bordiukov (Eds.). *Mify i mifologiya v sovremennoi Rossii* (pp. 17–38). AIRO-XX. (In Russian).
- Panchenko, A. (2012). "Antropologicheskii poverot" i "etnografia nauki" ["Anthropological turn" and "ethnography of science"]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, 2012(1(113)), 65–68. (In Russian).
- Panova, O. Ju. (2011). Lichnost' i Kniga kak ob'ekt pokloneniia v krugu frantsuzskikh poetov-simvolistov [Personality and the book as an object of worship in the circle of french symbolist poets]. In M. F. Nad"iarnykh, & A. P. Urakova (Eds.). *Kul't kak fenomen literaturnogo protsessa: avtor, tekst, chitatel'* (pp. 38–64). IMLI RAN. (In Russian).
- Poseliagin, N. (2012). Antropologicheskii poverot v rossiiskikh gumanitarnykh naukakh [Anthropological turn in Russian humanities]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, 2012(1(113)), 27–36. (In Russian).
- Shul'ts, S. S., & Skliarskii, V. A. (2003). "Brodiachaia sobaka": Vek nyneshnii — vek minuvshii ["Stray Dog": This century — past century]. Beloe i chernoe. (In Russian).
- Suchkova, N. A., & Egorova, L. V. (2019). Nata Suchkova. Priblizhenie k biografi [Nata Suchkova: Approaching a biography]. *Vestnik Vologodskogo gosudarstvennogo universiteta, Ser. Istoryia. Filologicheskie nauki*, 2019(3(14)), 64–70. (In Russian).

- Sukhotina, M. P. (2011). Ot istorii literatury k istoriam o literatorakh [From literary history to literary stories]. In M. F. Nad"iarnykh, & A. P. Urakova (Eds.). *Kul't kak fenomen literaturnogo protsessa: avtor, tekst, chitatel'* (pp. 308–323). IMLI RAN. (In Russian).
- Tomashevskii, B. V. (1923). Literatura i biografija [Literature and biography]. *Kniga i revoliutsia, 1923*(4(28)), 6–9. (In Russian).
- Urakova, A. P. (2011). Povest' o prikliucheniakh Edgara Alana Po [The tale of the adventures of Edgar Allan Poe]. In M. F. Nad"iarnykh, & A. P. Urakova (Eds.). *Kul't kak fenomen literaturnogo protsessa: avtor, tekst, chitatel'* (pp. 266–290). IMLI RAN. (In Russian).
- Venediktova, T. D. (2011). “Ia slavliu sebia”: chastnyi proekt “kreativnoi demokratii” [I celebrate myself: A private project of “creative democracy”]. In M. F. Nad"iarnykh, & A. P. Urakova (Eds.). *Kul't kak fenomen literaturnogo protsessa: avtor, tekst, chitatel'* (pp. 21–37). IMLI RAN. (In Russian).
- Vezhlian (Vorob'eva), E. (2017). Sovremennaia poeziia i problema ee nechteniia: opyt rekontoceptualizatsii [Contemporary poetry and the “problem” of its not being read: A reconceptualization]. *Novoe literaturnoe obozrenie, 2017*(1), 270–290. (In Russian).
- Vorob'eva (Vezhlian), E. (2020). Iskrennost', affekt, empatiia: poeticheskie soobshchestva i novye konteksty publichnosti [Sincerity, affect, empathy: Poetic communities and new contexts of publicity]. *Russian Literature, 118*, 45–77. (In Russian).
- Zorin, A. (2016). *Poiavlenie geroia. Iz istorii russkoi emotsional'noi kul'tury kontsa XVIII — nachala XIX veka* [The rise of a hero: from the history of Russian emotional culture, late 18th century and early 19th century]. Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russian).

* * *

Информация об авторах

Information about the authors

Елена Федоровна Югай

кандидат филологических наук
доцент, Liberal Arts College, Российская
академия народного хозяйства
и государственной службы
при Президенте РФ
Россия, 119571, Москва, пр-т
Вернадского, д. 82
Тел.: +7 (499) 956-99-99
✉ leta-u@yandex.ru

Elena F. Yugai

Cand. Sci. (Philology)
Associate Professor, Liberal Arts College,
The Russian Presidential
Academy of National Economy
and Public Administration
Russia, 119571, Moscow, Prospekt
Vernadskogo, 82
Tel.: +7 (499) 956-99-99
✉ leta-u@yandex.ru

Ирина Сергеевна Богатырёва

независимый исследователь
Россия, Москва
✉ folk.bogatyрева@gmail.com

Irina S. Bogatyreva

Independent Researcher
Russia, Moscow
✉ folk.bogatyрева@gmail.com