



Е. Ф. Югай

Российская академия народного хозяйства и государственной службы, Москва

СТАНОВЛЕНИЕ ПОЭТА: СЮЖЕТЫ, РОЛИ И ФОРМУЛЫ В АВТОБИОГРАФИЧЕСКОМ ИНТЕРВЬЮ

*Статья подготовлена при финансовой поддержке РФФИ,
проект № 20-09-00318а «Стратегии порождения и тактики восприятия
поэтического текста в традиционной и городской культурах»*

Статья посвящена нарративному анализу серии автобиографических интервью с вологодскими писателями. В текстах интервью выделяются мотивы, формулы и ролевые модели поведения, а также рассматривается их происхождение, психологические и социальные следствия.

Литературная биография, трикстер, антропология литературы, образ поэта.

Рассказ о себе подвержен искажению нарратива: в процессе речи, под взглядом говорящего и слушающего, события и оценки начинают выглядеть более последовательными и системными, чем вне такого взгляда. Конструирование идентичности происходит неосознано, к этому подвигает сама форма диалога – как формализованного, так и бытового. В случае формализованного диалога (интервью) нарратив выстраивается совместно рассказчиком и интервьюером, который задает вопросы, а значит, актуализирует те или иные темы. Особенно, если это авторизированное интервью (текст подвергся обработке для удобства чтения), каковыми являются интервью Людмилы Егоровой с вологодскими писателями [3; 10; 14; 15; 17].

Проблема описания собственной личности и концептуализации жизненного опыта стоит перед каждым человеком, но для поэта (и писателя в целом) это своего рода профессиональная компетенция. Отношение к биографии поэта культурно обусловлено. Романтизм начал перенесение акцентов с того, что человек пишет, на то, каков он и как живет, что обернулось идеей «жизнестроительства» в «серебряном веке». В XX веке значимость писательской биографии и писательской повседневности стала общим местом, хотя сам набор действий и качеств мог оцениваться по-разному. Этот акцент на личности (а не на текстах) подверг своему безжалостному поэтическому анализу поэт-концептуалист Д.А. Пригов (сам демонстративно ломавший стереотипы о том, каким должен быть поэт), написав, что Пушкин «пожалуй скорее, что бог плодородья / И стад охранитель, и народа отец», а вот стихи его лучше уничтожить, «Ведь образ они при-нижают его»).

В эссе Ролана Барта из цикла «Мифологии» есть строки: «Когда писателя во всеулышание наделяют телесной плотью, открывая нам, что он, оказывается, любит сухое белое вино или бифштекс с кровью, то тем самым создаваемые им художественные произведения становятся для меня еще волшебнее, еще боже-ственнее по своей сути. <...> Бросающееся в глаза

соединение такого величия с такими пустяками означает, что люди по-прежнему верят в противоречие: оно чудесно все в целом, как чудесны оба его члена, и оно, разумеется, утратило бы всякий интерес в таком мире, где труд писателя был бы десакрализован и казался бы чем-то столь же естественным, как его привычки в одежде и еде» [1, с. 94–95]. По Барту, интерес прессы к личной жизни писателя и к его бытовому привычкам свидетельствует о дистанции между писателем и читателем, существующей в представлениях последнего.

Есть два нарратива: тот, который представлен текстами писателя, и тот, который возникает в рассказе о нем (автобиографии или рассказах других). Они могут совпадать (патерн «живет как поэт»), противоречить друг другу, создавая контраст (патерн «а в жизни он совсем другой»), и быть независимыми (патерн «давайте разделять человека и написанное им»). Стремление к последнему со стороны самих писателей и их читателей можно считать встречным течением, разрушающим постромантическое состояние, в котором находится читательская культура.

Когда мы говорим о нарративе, обычно имеем в виду, что он упорядочивает (и несколько упрощает) реальность по трем параметрам: это а) выстраивание сюжета посредством комбинации мотивов, б) поляризация и типологизация ролей и в) использование словесных формул. Строго говоря, параметров больше, но остановимся на трех, чтобы не нарушать композиционный принцип троекратного повторения.

Мотивы собираются из функций (термин В.Я. Проппа). В «Морфологии сказки» показано, что разные сказки могут быть разобраны на составляющие, которые, в свою очередь, могут по-разному реализовываться, но набор этих составляющих конечен. В XX веке методологию Проппа применяли к анализу самых разных текстов, включая кино и проч. В писательской автобиографии мы можем назвать мотивами, допустим, литературную инициацию, период молчания, столкновение с читателем, внезапный успех и

другие. И в них можно выделить повторяющиеся элементы, связанные с испытаниями и их прохождением, узнаванием и неузнаванием, решением задач, подменой героя и торжеством справедливости. Для составления полного мотивного указателя необходим анализ большого корпуса автобиографических интервью.

Что касается ролей, то мы можем рассмотреть, как человек описывает себя и как он описывает других. В изучении быличек фольклористы выработали схему описания мифологического персонажа – это пучок признаков, связанных общим именем. Имя может меняться в зависимости от традиции, в разных фольклорных диалектах присутствует разный набор функций, но совокупность сходных признаков позволяет определить персонажа. Когда мы говорим об определении образа поэта/писателя в автобиографическом интервью, интересно посмотреть, через какие признаки и через какие мотивы он определяет себя (и других).

И наконец, словесная формула. Язык описания в бытовой речи и в интервью, казалось бы, менее нормирован, чем в поэзии, но тоже не свободен от клише и интертекстов.

В настоящей работе я хочу рассмотреть подборку интервью с вологодскими писателями в этих трех аспектах: как представлены функции и сюжетные мотивы в писательской биографии, как формируется образ поэта (писателя) и в каких языковых выражениях это происходит. Для ограничения объема в каждой части статьи я остановлюсь на одной схеме. В первой части рассмотрю один мотив, во второй – одну модель, ее социальные и психологические следствия, в третьей – остановлюсь на одной формуле. Материалом выступает уже составленная выборка из пяти интервью: с Натой Сучковой, Андреем Таюшевым, Натальей Боевой, Натальей Мелехиной и Марией Суворовой [3; 10; 14; 15; 17]. Далее цитаты из них обозначены инициалами героя интервью. Выводы не могут распространяться на более широкие совокупности, хотя мои наблюдения на другом материале скорее подтверждают некоторую поколенческую типичность представленных здесь схем.

1. Мотивы

Мотив: обучение писательскому ремеслу. В нем реализуются функции «первый/внимательный читатель», «податель дорогого совета», «образец поведения», которые могут по-разному сочетаться с местом («в семье», «в институции», «в среде сверстников», «на фестивалях» и др.). В рассматриваемой подборке встретились следующие варианты этого мотива:

1. В семье.

1.1. *Кто-то из родителей сохранил детское творчество.* «Верно, иногда вспоминаю эту историю. Действительно, в детстве папа записывал на аудиомagnetofон все нелепости, которые мы с братом болтали совсем маленькими. Эти кассеты долгое время хранились. Когда я стала постарше, уже лет в 6-7, переслушивала по много раз и самой себе очень нравилась. Так и получилось, что строчки, вполне себе поэтично-верлибристические, запомнились» [МС].

1.2. *Кто-то из родителей был первым читателем, подателем советов.* «Именно папа научил меня любить и чувствовать поэзию. Он и сам писал и пишет стихи, и когда года в четыре я научилась рифмовать слова, он

очень серьезно записывал мои “стихи” в отдельную записную книжку: хвалил меня, если все было правильно. А если стишок был совсем уж из разряда “пакля-рвакля”, он объяснял, что именно не так» [НБ].

2. *На постоянно действующем семинаре, в лит-студии, творческой мастерской.*

2.1. *Приглашение в семинар исходит от руководителя.* «А потом в какой-то момент она вдруг спросила меня: “А правда, что Вы человек пишущий?” Оказывается, ей кто-то сказал, возможно, коллеги. Ксерокс снова умер, и, пока его воскрешали, Галина Александровна убедил меня принести свои стихи на Лито, которое тогда собиралось все в той же “Фиваиде”. А когда меня обсуждали, Галина Александровна сразу же сообщила, что я “уже сложившийся автор”. Потом я то ходила на Лито, то не ходила на Лито, не всегда мы с Галиной Александровной совпадали во мнениях, спорили и даже ссорились, но точно могу сказать: с Галины Александровны началось и закрутилось мое существование в литературном мире Вологды» [НБ].

2.1. *Обучение через нахождение в среде.* «А если про литературных учителей, то я Галину Щекину назову, конечно. Не в плане даже ученичества, а в плане того, что она была, безусловно, тем человеком, который меня в конце 90-х за ручку взял и повел к таким же “папусам”, как я, – к пишущим. Я, наконец, нашла людей, я сейчас говорю о Лито “Ступени”, которые занимались стихами, прозой, и это было очень серьезно и не выглядело полным безумием. Потому что я писать где-то классе в 9 начала и до второго курса академии больше таких же “ненормальных” не встречала. Классики, конечно, существовали, но в книгах, а тут реальные, живые люди, караул же!» [НС].

2.3. *Руководитель семинара как читатель.* «Это была другая эпоха – никакого Интернета, мобильных. У меня даже и городского телефона-то до 2004 года не было, я бегала в автомат на Горького звонить Гале за 2 копейки, чтобы новый стих прочитать, поделиться. Вот когда вам или вы в последний раз звонили, чтобы стихи почитать?» [НС].

2.4. *Обучение через обсуждения.* «Обсуждения? Раньше их было много. Наших вологодских. Потом я ушла от этого. Исключительно обстоятельства. Ну, может, еще немного наскучило – ведь интересно слушать разные мнения, а когда из раза в раз одни и те же люди, то уже знаешь, что они скажут. Вот это чувство меня постепенно и увело от обсуждений на литобъединениях. Но та школа, которую я прошла под крылом у Галины Щекиной, – мое все. Мне было 15, когда я к ней пришла. И, наверно, 22–23, когда оторвалась... И вот именно тогда я отчетливо (как саму себя услышала со стороны) поняла, как и что я хочу писать. Услышать саму себя оказалось сложнее всего. Закрывать уши. Глаза. И как будто ты в вакууме. И точно чувствуешь, четко осознаешь – где ты, и какие из этого получаются слова» [МС].

3. Через классическое образование.

3.1. *Случайный приход в литературу.* «Ни в университете, ни в школе я не писала ни стихов, ни прозы, а писала тексты песен. Я хотела стать рок-музыкантом. Собственно, именно поэтому я и на филфак пошла. В музыкальный колледж принимали только после музыкальной школы, а ее в деревне не

было. И тогда я решила, что пойду на филфак и там научусь писать тексты песен, ведь сильные текстовики любой рок-группе нужны не меньше, чем музыканты» [НМ].

Само содержание обучения распадается на несколько составляющих, в том числе: передачу модели (эмоциональных матриц), взаимное чтение, обучение формальным приемам. Последнее возникает в двух интервью похожим, но разным образом:

1. *Обучение формальным приемам.* «Никогда не смущала меня форма моих стихов. Я вообще думаю, что форма вторична: ее назначение как можно лучше и точнее передавать содержание. Мой переход к этой форме стиха не был осознанным, задуманным. Просто чувствовала, что было точнее и правильнее строить текст именно таким образом, отталкиваясь от собственного внутреннего ритма высказывания. Проблема не в том, что рифмовать сложно или держать заданный ритм сложно, просто, по-моему, это необязательно, чтоб получился хороший поэтический текст. Суть поэзии вряд ли в рифме, можно изучить все виды рифм, можно укладывать строчки дактилями и амфибрахиями, но получить очень плохой стих в итоге. И это при всем соблюдении внешней формы. Я знаю эти споры вокруг верлибра. Воспринимаю их как “много шума из ничего”. Мне все равно, как что-либо сделано, если это сделано хорошо. Это, кстати, касается не только поэзии, но и работы, и быта. Неважно, как и где ты будешь выполнять рабочую задачу: днем или ночью, сидя на потолке или лежа на полу, бегая по кругу или сидя в позе лотоса, главное, чтоб в итоге работа была сделана и сделана хорошо» [НБ].

2. *Обучение форме на семинарах.* *Обучение форме как этап, который проходишь и перерабатываешь.* «Но и сказать, что я вне традиций, было бы странно. Я пишу совершенно в классической просодии и даже не особо пытаюсь ее расшатать – мне вполне в ней комфортно. Другое дело, что и на форме не закиваюсь. Прошли те времена, когда меня смущали приблизительные рифмы, отпала необходимость, как мы говорили на Лито у Гали, “строить забор” – когда рисуешь схему ударных-безударных слогов, чтобы шаткое сооружение стиха не завалилось на соседский сарай. Завалится – так и славно. В конце концов, нет ничего скучнее правильных стихов! Это не значит, что работа над текстом отсутствует, напротив, никогда я не сидела столько над “шлифовкой” текста, как теперь. То есть за этой небрежностью стоит работа, такая “растрепанность” звезд Голливуда, на которую за кадром стилист потратил несколько часов» [НС].

В первом случае декларируется спонтанность текстопорождения, отказ от специального внимания к форме, во втором – более сложное понимание метода, когда для придания видимой спонтанности требуется еще больше усилий. И это образец разной концептуализации одной, в общем-то, идеи: инструментальность формы, свободное обращение с ней как признак мастерства.

2. Роли

Лучше всего роли, встречающиеся в нарративах, изучены в теории мифа. Е.М. Мелетинский в своей «Поэтике мифа» упоминает демиурга, культурного героя, героя, умирающего бога и трикстера [9, с. 178–

194, 225–229]. Эти роли могут быть раскрыты через их отношение к хаосу и космосу [9, с. 202–212], ключевым категориям мифа, отсылающим к состоянию порядка, структуры, закономерностей, с одной стороны, и изменениям, антиструктуры, неопределенности – с другой. Демиург творит блага и правила, культурный герой распространяет их среди людей, и тем самым они создают космос, герой охраняет его от эпизодических вторжений хаоса (представленных в мифе в образе чудовищ), умирающий бог заменяет собой смену циклов, трикстер – тот, кто постоянно ставит космос под сомнение. Во времена структуры он смешон и жалок, во времена антиструктуры – становится центральной грозной фигурой. Один и тот же персонаж может в разных рассказах выполнять разные роли, поэтому, как мне кажется, это больше роль в повествовании, чем качество персонажа.

Такова схема (конечно, как и любая схема, упрощенная). Я допускаю, что ее значение шире, чем возможность анализировать традиционные мифологии. Еще Виктор Тернер, рассматривая ритуалы через понятия структуры и коммунитас (антиструктуры), проводил параллели с современным ему европейским обществом (например, с культурой хиппи) [18, с. 184]. Эссеист Нассим Талеб, рассуждая об экономических законах, статистике и неопределенности, ведет себя как типичный трикстер, насмехаясь над людьми, которые «носят галстук» и считают, что они что-то знают о мире [16, с. 18]. В истории можно выделить периоды стабильности, в которые граждане могут ориентироваться на устоявшиеся схемы поведения, и времена внезапных и глобальных перемен, когда для стороннего наблюдателя жизнь кажется хаотичной, после чего, как правило, устанавливается новый порядок.

Одна из возможных моделей, концептуализирующая биографию творческого человека, это трикстер. Она не единственно возможная, но, пожалуй, самая популярная в XX веке. В хаосе есть творческая энергия – в нем зарождается новый космос. Кроме того, само обживание хаоса – крайне творческий процесс, главное правило которого: ни к чему не относиться с доверием, ни в чем не видеть опоры, потому что то, что становится опорой, станет и якорем. Трикстер выигрывает тем больше, чем более непредсказуемы условия. Заигрывание с хаосом может иметь и другую форму – ориентации на неудачу. «Я верю не в непобедимость зла, / А только в неизбежность поражения. / Не в музыку, что жизнь мою сожгла, / А в пепел, что остался от сожженья» [4, с. 321], – писал Георгий Иванов (см. об этом: [5]). С ним же связан сюжет о совете – «большого человеческого горя/несчастья», чтобы из неплохого поэта стать гениальным, каковым перерождением для него стала потеря родины. Для меня как для антрополога важен не столько первоисточник, сколько то, что этот совет со ссылками на разные имена навязчиво повторялся во время литературных семинаров начала 2000-х (и, кажется, вышел из моды к 2020-м). И это вторая важная для XX века модель: вечно юный и бесконечно прекрасный умирающий бог, поражение которого на этом свете – залог успеха на том, в мире литературы.

Поведение Андрея Таюшева в рассказе о юности выглядит вполне трикстерством:

«Отношение к жизни было довольно легкомысленное: в силу своего разгильдяйства я даже умудрился остаться без аттестата о среднем образовании после 10 класса (меня не допустили до выпускных экзаменов за прогулы и двойки). Ну и что? Собрал вещички и уехал в Саратов жить с бабушкой. Получил аттестат спустя год, окончив вечернюю школу: аккуратно перед армией» [АТ].

Школьное и университетское – системное – образование не может дать такому герою ничего, а вот беспорядочное поглощение литературы в кругу друзей – залог нахождения действительно значимых имен:

«Эйфория была страшная. Я поступил на филфак СГУ, но учиться не стал – как-то вот совсем не до учебы тогда было. Рок-фестивали, огромный поток всякой информации, литературы – новой и старой, ранее недоступной или вполне доступной, но проплывшей мимо тебя: Бродский, обэриуты (у меня начиналось все со «Столбцов» Заболоцкого), Венедикт Ерофеев, Платонов, Гессе, Набоков, Саша Соколов (ну он чуть позже, правда), Кибиров, Пригов и прочее... Постоянно что-то читали, фильмы смотрели разнообразные (был у нас в Саратове кино клуб, где показывали интересные ретроспективы: неделю смотришь Феллини, неделю – Годара, потом Бергмана и т.д.)» [АТ].

Именно такое образование синхронизировано с жизнью вокруг, стремительно меняющейся. Система слишком неповоротлива, чтобы реагировать на современность, и слишком рациональна. Проживание культуры вне образовательных институций (или в альтернативных институциях) и вне методов классического образования (через эмоциональную солидарность, а не искусствоведческий анализ) служит залогом применимости этого багажа для осмысления действительности: «...показывали под авангардную музыку “ТРИ О”, которая исполнялась музыкантами тут же, прямо в зале, придавая всему действию совершенно фантастическую, сюрную атмосферу. Жутко. Выходишь потом из зала на темную улицу, а там – словно продолжение увиденного...». Действительность, окружающая героя, сама по себе интерпретируется как непредсказуемая.

«Один раз сильно повезло: попал на три дня в студенческую бригаду разгружать вино из вагонов на какой-то товарной станции. За три дня заработал больше, чем в театре за полгода, – в те времена такое случалось запросто. По ночам, счастливые, с полными карманами денег, в немых рваных куртках и телогрейках, прихватив по паре-тройке бутылок вина (очень неплохого, болгарского, кажется) разъезжались по домам на тачках. Гуляй, рванина!» [АТ].

Такая непредсказуемость реальности характерна для нарративов о 90-х, которые часто ставят в центр повествования трикстера [см. подробнее: 13; 19]. Но для нас здесь важно не это, а выбор именно таких сюжетов для репрезентации себя как поэта.

Чикагский социолог Говард Беккер в классической работе «Аутсайдеры» (1963) описывает сообщество джазовых музыкантов. Для мира добропорядочных буржуа они аутсайдеры (родители, жены и друзья-не-музыканты не понимают их и сокрушаются по поводу нестабильности их доходов, увлечения марихуаной и асоциального образа жизни). В свою оче-

редь сами эти буржуа – аутсайдеры для музыкантов, которые демонстрируют неуважение к их миру в духе анекдотов о трикстерах: совершают эпатажные выходы, стремятся обмануть и высмеять своих сильных и стандартно мыслящих антагонистов.

В интервью Андрея есть фраза: «Слава Богу, хотя бы стишки не бросал. Может быть, благодаря этому и не превратился окончательно в жабу». Творчество само по себе (даже вне разговора о ценности результата) выступает защитой, чтобы не превратиться в «жабу», или, как с отсылкой к советским джазовым музыкантам это называли переводчики Беккера, в «жлоба» (в оригинале – square) [2, с. 246].

В чем же социальная функция трикстера (в частности, трикстера от искусства)? Напоминание, что в мире есть вещи, «что и не снились нашим мудрецам», что невозможно спланировать жизнь, не насмешив Бога, что то, что кажется провалом, может обернуться возможностью, а то, что кажется возможностью – напротив, быть опасным: «Словом, приехал я в Вологду “на некоторое время” погостить, “перевести дух”, да и застрял, о чем не пожалел ни разу. Хороший город, спокойный, тихий. Иногда слишком уж спокойный и тихий, но надо радоваться тому, что есть, и не предъявлять лишних претензий к мирозданию, а то оно может обидеться, да и прихлопнуть невзначай» [АТ].

Доблесть трикстера состоит в том, чтобы не соблазняться социально одобряемыми целями. Проходить сквозь места и события, ни к чему не привязываясь. Вечная постановка под сомнение любых ценностей, кроме свободы и искусства. При этом они демонстрируют своим поведением, готовят общество к поведению в случае, если все порушится и на место структуры придет антиструктура. Не случайно многие сообщества музыкантов описываются как коммунитас (в терминологии Виктора Тернера так называют группы в лиминальном положении, когда все участники временно лишены статусов, и потому часто между ними завязываются особенно глубокие отношения братства). Ср.: «Огороженный забором кусочек обетованной земли с яблоневым садом, два соединенных деревянных домика начала века – с удобствами на улице. Постоянная тусовка. Его [друга] родители, бабушка с дедушкой мужественно переносили эту полуподвальную полуккомму с вечным круговоротом гостей. И вообще относились к нам, обормотам, хорошо» [АТ].

Такая модель выстраивает отношения с «умствующим» читателем как конфронтацию. Если он не идет за автором в другое измерение, а пытается вписать его в свой мир привычного (порядка), то истинный смысл литературы ускользает от него. Можно привести фрагмент интервью Натальи Мелехиной:

«От “непереводимого” в моем творчестве люди “рациональные” пытаются отгородиться какими-то стереотипами, терминами из учебников по литературе, пространными рассуждениями о жанре сказки или о деревенской прозе, почерпнутыми откуда-то из умных книжек. Как писал Василий Шукшин, “особенности нашего с ними жизненного опыта таковы, что позволяют нам шагать весьма и весьма параллельно, нигде не соприкасаясь, не догадываясь ни о чем сокровенном у другого”. А со мной, получается, “рациональным” в чем-то даже труднее, чем с Шукши-

ным, потому что за моими плечами десятилетия жизни не только в деревне, но и в самом протестном из искусств – в рок-музыке, не терпящей стереотипов, не боящейся непонимания, чурающейся любой “несвободы”, любых границ. Хотите считать меня идиотом? Так я ведь даже не замечу, потому что “рок-н-ролл – это всегда дважды два три” и, пока “рациональные” всерьез с привлечением теорем исправляют “три” на “четыре”, я веселюсь или тоскую и пишу новые тексты, цепляющие читателей именно тем, что я намеренно не даю верных ответов» [НМ].

Надо сказать, что Наталья Мелехина выступает также как культурный герой, медиатор между настоящим миром деревни и литературным миром читающих о деревне, причем именно первое выполняет роль того божественного огня, которым она делится с людьми.

Может показаться, что модель трикстерства характерна именно для музыкантов, но это не так. «Проклятые поэты» дали сразу несколько культовых биографий-образцов: Верлен, Рембо, Малларме (см. подробнее: [6]). Поэт призван заниматься саморазрушением, быть неустроенным в жизни (асоциальность), экстатически переживать свое и чужое страдание. Здесь трикстерство смыкается с умиранием и воскресением божества. В XX веке поэт уже не просто носитель хаоса в добропорядочном космосе обывательского мира, а свидетель рушащегося мира, в котором незыблемые прежде истины обесцениваются и важнейшим навыком становится выстраивание себя перед лицом страдания. И это может происходить как через жертвенность, так и через шутство: есть работы, связывающие ключевую для советского времени идею карнавала с осмыслением опыта лагерей (см. [20, с. 94–97]).

Роль такого поэта в обществе приближается к роли деревенской плакальщицы, которая доводит переживание горя до экстатического предела (иногда те же женщины выполняли симметричную функцию на праздниках, ряженьем и исполнением непристойных частушек заставляя односельчан включиться в веселье, то есть опять же выйти из обыденного состояния). В традиционной культуре, где текст неотделим от исполнения и от исполнителя, важным становится наличие у причитальщицы собственного опыта утраты.

Как ни странно, то же фиксируется и в авторской литературе, где на уровне теории предполагается разделение человеческого опыта и текста, но при коммуникации внутри сообщества, особенно коммуникации межпоколенческой, оно исчезает. Ната Сучкова фиксирует значимость этой матрицы для своего поколения: «Но вы правы, может быть, именно поэтому и даю повод некоторым враждебным критикам высказываться обо мне таким образом, что, мол, чего там за душой-то, это все выдуманно, надумано, утащено откуда-то, НЕ ПЕРЕЖИТО, все это не более, чем красивые стихи, за ними нет БИОГРАФИИ. Это типичное, кстати, обвинение в адрес поколения» [НС]. Как прототипический жизненный опыт рассматриваются катастрофы – война, революция, эмиграция: «Слава Богу, нас минули революции, войны, вынужденная эмиграция, все эти страшные вещи, которые травмировали и одновременно формировали целые поколения» [НС]. Важные для поколения самой Сучковой

поэты, действительно, связаны со временами катастроф и их проживанием. Эмигранты первой волны вместе с перестройкой «возвращались стихами» к широкому читателю; живые классики, прошедшие войну и репрессии, встречались с читателями, вели семинары или были учителями тех, кто вел*. Я не могу сказать, было ли представление о необходимости трагического опыта для писательского становления навязано старшим поколением или сформировано в последнюю четверть XX века самостоятельно, но оно, безусловно, существовало в качестве эмоциональной матрицы для молодых писателей.

Суждения в интервью Наты свидетельствуют о глубоком осмыслении роли страдания в жизни поэта, его влиянии на творчество. Фактически: взаимодействия думающего и чувствующего человека с современной ему темой. ИмPLICITно боль расценивается как положительный для поэта опыт: «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. Она, кстати, коррелирует с записями Марины Цветаевой, когда та говорит о роскоши чисто внутренней, чисто поэтовой несчастья – “красоте, богатству, дару вопреки”. Поэтому – вернемся к враждебным критикам, – как только разговор заходит в отношении кого угодно об отсутствии биографии, хоть пятнадцатилетки, пишущего стихи, – мне есть чего возразить» [НС]. В качестве тактики обживания этого шаблона может выступать насыщенное переживание повседневности или универсальный жизненный опыт – личная утрата. Ната доказывает, что все это может переживаться глубоко: «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» [НС]. Такая концептуализация – результат работы поколения с шаблоном.

В интервью Наты Сучковой различаются две точки зрения поэта на себя: ретроспективная и соответствующая современному дню: «Раньше я, безусловно, раны свои пыталась расковырять, содрать хрумки, 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. Но можно научиться с этим жить. Наверное, можно. Ну, я пытаюсь, по крайней мере» [НС].

Есть две противоположные реакции на хаос, будь то хаос в виде чудовища, вторгшегося на территорию

* Ср. «Вторая мировая война даже в большей степени чем Первая, 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. Отношение многих людей к идеологическим нарративам стало определяться новой психологической установкой: со мной случилось то, что навсегда меня изменило, поэтому я настаиваю на подлинности своего опыта» [6, с. 12].

порядка, или катастрофа, поглотившая все: реакция трикстера, который стремится найти в хаосе новые возможности и глубже проникнуть в него, и реакция героя, который стремится хаос победить. В интервью Наты рассказчица склоняется ко второй модели, тогда как ее альтер-эго из прошлого – к первой, и это отчасти обусловлено культурной предпосылкой «дело поэта – обживать боль». Это фиксирует очень важное, на мой взгляд, явление. Человек, который примерял социальную роль поэта на рубеже XX и XXI веков и не имел хаоса ни вокруг, ни внутри, испытывал «эмоциональное страдание» (термин У. Редди – см. Плампер: [11, с. 419]) от несоответствия матрицы и реального опыта. И чтобы выйти из этого он применяет разные тактики: от признания человеческой смертности достаточным опытом для катастрофического восприятия мира до отказа быть свидетелем хаоса и перехода в роль героя (в смысле мифологической функции).

Младшие герои подборки интервью, Мария Суворова и Наталия Боева, проводят четкую границу между событиями жизни и поэтическими текстами. Даже если первое и влияет на второе, от читателя эта связь скрыта: «Если продолжить рассуждать на тему – что лежит за тем или иным текстом. Думаю, сама не вспомню, что и за чем стоит. Личная судьба – все равно основа. А вот насколько она видна... Это зависит от многого. И в моем случае – скорее, недоговаривания больше, чем откровенности. Но недоговаривания по сюжетной линии. По части эмоций, проговаривания нюансов чувствования – с этим, думаю, у меня все в порядке»; «Обычные вещи, но значение они обретают, только если на них сфокусироваться. Какое значение? Это уже читателю на откуп “сложено и оставлено”» [МС]. Утверждается автономность поэтической личности от событийного ряда и жизненных характеристик (своеобразная автономность лирического сюжета от биографического нарратива): «Стихи и работа если и связаны между собой, то лишь косвенно. Для меня это разные стороны жизни, разные ее части. Но людям нравится все “смешать и взбалтывать”» [НБ]; «Сегодня понимаю, что со стороны я – скорее книга закрытая, чем доступная каждому. Но у меня есть уверенность – так надо» [МС].

Хотя в интервью Наталии Боевой присутствует некоторое «тихое трикстерство», оно обращено в том числе против поэтического мира (история знакомства во время фестиваля, в которой утверждается большой интерес к непоэтическому зрителю как более редкому и необычному). Фреймирующим текстом выступает мем на философские темы: «Знаете, есть в Интернете такая забавная черно-белая картинка. На ней двое мальчиков играют в шашки, и один из них объясняет правила: “...а если твоя шашка доберется до последнего ряда, то она перейдет в дамки”. А второй отвечает: “Но что потом? Один из нас победит? Мимолетная радость в глубоком, темном море существования. Я воздержусь”. Меня она очень веселит, потому что я немножко тот самый второй мальчик. <...> Я просто задумывалась о предстоящем дне и – где-то теряла смысл. Могла проснуться, собраться в университет и... не пойти» [НБ].

Наиболее близкий персонажный тип – демиург, творящий свой космос. Однако даже к этой роли поэт

подходит осторожно: «Меня волнует вопрос “зачем?” и волнует проблема проговаривания и восприятия в целом. Например, я говорю “собака бежит”, и один человек слышит: “такса бежит за мячиком”, а второй – “волкодав бежит на меня”. А я остаюсь в ужасе от последствий сказанного: я всего этого не имела в виду, я всего лишь сказала “собака” – просто собака, абстрактная собака, собака в целом – и она просто быстро движется. Это сказывается на лирическом герое, он замыкается и в итоге “отрекается от языка” [НБ]. Такие суждения, в совокупности с декларируемым равнодушием к литературному процессу (даже стремлением от него уклониться – Наталия Боева сравнивает приглашение почитать на фестивалях с вызовом «к доске») формируют роль поэта через схему «спящей царевны» или «девы в башне» (если переключиться на сказочные типы), то есть через сущность (наличие скрытой – и скрываемой – ценности), а не через деяние. Писание стихов выступает как одно из занятий, принципиально не отличимое от других дел, а потому конкурирующее с ними. Наталия Боева подчеркивает, что никогда не читала стихи на работе: «И за пять лет работы в музее я много чего делала: участвовала в процессе подготовки Музея кружева к открытию, работала с материалами выставок и вместе с коллегами вывозила их всюду от Кичменгского Городка до стран Европы. И ни разу не читала на работе стихи. Потому что поэтические мои достижения и рабочие задачи никак не связаны между собой» [НБ]. При этом само написание стихов в другом фрагменте интервью также названо «рабочей задачей». Мария Суворова говорит про журналистику: «Это такая же моя жизнь, как и поэзия!» [МС]. Поэтическая биография как нарратив практически перестает существовать.

3. Формула

Мотив, к которому относится следующая формула, я бы назвала «увлечение сильным поэтом как испытание». В эту формулу могут быть подставлены разные имена. В интервью Наты Сучковой формула представлена так:

«Под Цветаевой я просто погребена была пару лет в юности – это как под камнепад попасть, очень сильная энергетика, которая тебя против воли утаскивает под эту метафорическую грудку. Для молодых поэтов, тем паче поэтесс, Цветаева, конечно, мощное испытание. Тут уж кому как повезет: или хребет сломает и так там и останешься под завалом – уже без собственного стержня, или выползешь на свет Божий, ногируки поломаешь, вроде и цел, но почерк (перелом – штука коварная!) уже не будет прежним» [НС].

Примерно в то же время, что годы обучения Наты Сучковой в Литинституте, я услышала от руководителя своего семинара такую фразу относительно одной из студенток: «Цветаева переехала С-тову, как трамваем. Она себя из-под нее собрать не может».

Дж. Лакофф в книге «Метафоры, которыми мы живем» показывает, как вещественные метафоры помогают осмыслить и выразить абстрактные понятия. Метафора как единица мышления и как единица коммуникации закрепляется в формульных выражениях, которые одновременно и порождаются в процессе речи (то есть ситуативны), и имеют обыкновение повторяться (при совпадении языковой картины мира) [8, с. 27].

Парадокс, который заключается в том, что чем сильнее автор, которым увлекается юный поэт, тем слабее – вторичнее – его собственные тексты, находит выражение в метафоре трамвая, камнепада – развернутой метафоре «ломки» голоса (как переломов костей). Сама эта метафора довольно цветаевская: экспрессивная, парадоксальная, с уподоблением всеобъемлющей любви (абстрактный план) и катастрофы (предметный план). Для сравнения, сухая и ироничная фраза, сказанная относительно другого студента Литинститута: «Петя у нас второй Бродский» – «Две тысячи второй» (сентябрь 2002).

У этих формул есть прагматика: остранить увлечение чужими стихами, заставить начинающего автора дистанцироваться от них, не отрекаясь, – и это имеет обучающий эффект, больший, чем прямые запреты и предписания.

* * *

Вопрос не в том, что происходило, а в том, что и как было рассказано. Перефразируя известное выражение, биография – это не то, что происходит с живущим, это то о чем рассказывает герой интервью. Но такие рассказы вполне могут влиять на практики самих рассказчиков и их читателей, что приводит к самовоспроизведению моделей (впрочем, только частичному – потому что, как было показано выше, сталкиваясь с новой реальностью и новым временем, модель адаптируется под нее, изменяется в процессе искреннего проживания). Принятие роли писателя – это и освоение техник письма, и воспитание чувств, и социальные практики поиска своей референтной группы, и формирование собственной идентичности. Анализ интервью, их нарративной и языковой структуры может быть одним из методов реконструкции этих процессов.

Литература

1. Барт, Р. Мифологии / Р. Барт ; перевод С. Зенкина. – Москва : Академический проспект, 2008. – 351 с.
2. Беккер, Г. Аутсайдеры / Г. Беккер ; перевод Н. Фархатдинова ; под общей редакцией А. Корбута. – Москва : Элементарные формы, 2018. – 272 с.
3. Боева, Н. С. Наталия Боева : «Статья переводчиком» / Н. С. Боева, Л. В. Егорова // Вестник Вологодского государственного университета. Серия : Исторические и филологические науки. – 2020. – № 2 (17). – С. 74–81.
4. Иванов, Г. Собрание сочинений : в 3 томах / Г. Иванов. – Москва : Согласие, 1994. – Т. 1. – 656 с.

5. Каспэ, И. Искусство отсутствовать. Незамеченное поколение русской литературы / И. Каспэ. – Москва : НЛЮ, 2005. – 192 с.

6. Культ как феномен литературного процесса: автор, текст, читатель / под редакцией М. Надъярных, А. Уракова. – Москва : ИмЛИ РАН, 2011. – 480 с.

7. Кукулин, И. Прорыв к невозможной связи. Статьи о русской поэзии / И. Кукулин. – Екатеринбург ; Москва : Кабинетный ученый, 2019. – 696 с.

8. Лакофф, Дж. Метафоры, которыми мы живем / Дж. Лакофф, М. Джонсон ; перевод с А. Н. Баранова и А. В. Морозовой. – Москва, 1990. – 256 с.

9. Мелетинский, Е. М. Поэтика мифа / Е. М. Мелетинский. – Москва : Восточная литература, 2000. – 407 с.

10. Мелехина, Н. М. О Наталье Мелехиной, или «Ныне стали закалять китайцы» / Н. М. Мелехина, Л. В. Егорова // Вестник Вологодского государственного университета. Серия: Исторические и филологические науки. – 2019. – № 3 (14). – С. 44–51.

11. Плампер, Я. История эмоций / Я. Плампер ; перевод К. Левинсона. – Москва : НЛЮ, 2018. – 568 с.

12. Пригов, Д. А. Написанное с 1975 по 1989 / Д. А. Пригов. – Москва : НЛЮ, 1997. – 280 с. Электронная версия на сайте «Вавилон». – URL: <http://www.vavilon.ru/texts/prigov4-3.html> (дата обращения: 25.11.2020). – Текст : электронный.

13. Рис, Н. Русские разговоры. Культура и речевая повседневность эпохи перестройки / Н. Рис. ; перевод Н. Кулаковой и В. Гулиды. – Москва : НЛЮ, 2005. – 368 с.

14. Суворова, М. Е. Мария Суворова: жизнь между строк / М. Е. Суворова, Л. В. Егорова // Вестник Вологодского государственного университета. Серия : Исторические и филологические науки. – 2020. – № 3 (18). – С. 60–63.

15. Сучкова, Н. А. Ната Сучкова. Приближение к биографии / Н. А. Сучкова, Л. В. Егорова // Вестник Вологодского государственного университета. Серия : Исторические и филологические науки. – 2019. – № 3 (14). – С. 64–70.

16. Талёб, Н. Черный лебедь. Под знаком непредсказуемости / Н. Талёб. – Москва : КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2019. – 736 с.

17. Таюшев, А. С. Андрей Таюшев : О времени и о себе / А. С. Таюшев, Л. В. Егорова // Вестник Вологодского государственного университета. Серия : Исторические и филологические науки. – 2020. – № 1 (16). – С. 47–53.

18. Тэрнер, В. (Тёрнер, В.) Символ и ритуал / В. Тэрнер. – Москва : Наука, 1983. – 277 с.

19. Фельдберг, О. Мифологизация 1990-х: «нарративы о вещах» как механизмы саморепрезентации: ВКР / О. Фельдберг. – Москва : РГГУ, 2018.

20. Эткинд, А. М. Кривое горе: память о непогребенных / А. М. Эткинд ; авторизованный перевод В. Макарова. – Москва : НЛЮ, 2016. – 328 с.

E.F. Yugai

THE RISING OF A POET: PLOTS, ROLES AND FORMULAS IN AN AUTOBIOGRAPHICAL INTERVIEW

The article presents the narrative analysis of selected autobiographical interviews with Vologda writers. In the interview texts, motives, formulas and role models of behavior are found. Their origin, psychological and social consequences are also described.

Literary biography, trickster, anthropology of literature, the image of a poet.