

УДК 82.01.09

Е. В. Гулевич, кандидат филологических наук, доцент
Учреждение образования «Гродненский государственный университет имени Янки Купалы»,
ул. Ожешко, 22, 230023 Гродно, Республика Беларусь, Family2001KG@mail.ru

ПИСАТЕЛЬ БЕЗ МАСКИ (ОСОБЕННОСТИ ТВОРЧЕСКОЙ ЛАБОРАТОРИИ)

Цель статьи — представить образ писателя-современника посредством смены исследовательской перспективы: отдалиться от художественного творчества и приблизиться к феномену человека пишущего (Homo scriptor). Универсальной модели сочинительства не существует. Возникновение замысла могут стимулировать внешние впечатления, обусловленные объектами окружающей действительности и служащие импульсом для активизации памяти. В итоге симбиоза внешних стимуляторов и впечатлений, хранящихся в памяти на подобные раздражители, воображение писателя генерирует новые ассоциации — новый образ и новые обстоятельства, которые создают почву для творческого замысла. Писатели отмечают, что по-разному проходит процесс работы над разными жанрами: рассказы пишутся легче, чем романы. При этом очевиден главный тезис: истинно одаренный автор не может не писать, ибо испытывает психологическую и даже физиологическую потребность в творчестве.

Ключевые слова: писатель; человек пишущий (Homo scriptor); жизненные реалии; авторское сознание; замысел; тайна творчества; фиксация писательского слова.

Библиогр.: 5 назв.

A. Hulevich, Ph. D. in Philology, Associate Professor
Yanka Kupala State University of Grodno, 22 Ozheshko Str., 230023 Grodno,
the Republic of Belarus, Family2001KG@mail.ru

WRITER WITHOUT MASK (PECULIARITIES OF CREATIVE LABORATORY)

The purpose of the article is to present the image of a contemporary writer by changing the research perspective: moving away from artistic creativity and approaching the phenomenon of a human writer (Homo scriptor). There is no universal model for writing. The emergence of an idea can be stimulated by external impressions caused by objects of the surrounding reality and serving as an impulse for memory activating. As a result of the symbiosis of external stimuli and impressions stored in memory for such stimuli, the writer's imagination generates new associations — a new image and new circumstances that create the basis for a creative idea. Writers note that the process of working on different genres goes differently: stories are written easier than novels. At the same time, the main thesis is obvious: a truly gifted author cannot but write, because he experiences a psychological and even physiological need for creativity.

Keywords: writer; human writer (Homo scriptor); life realities; author's consciousness; intention; the secret of creativity; the fixation of the writer's word.

Ref.: 5 titles.

Введение. Цель статьи — представить образ писателя-современника посредством смены исследовательской перспективы: отдалиться от художественного творчества и приблизиться к феномену человека пишущего (Homo scriptor). В исследовании представлены субъектно-объектные отношения писателя к процессу письма. Автор статьи обращается к загадке творчества, взаимовлияния и взаимопротекания художественной реальности и повседневного бытия.

Своеобразие творческого сознания, что, с одной стороны, отражается в повседневности, с другой — 'окрашивает' ее, подтверждает Н. Бердяев, который отмечал, что «тайна лично-

сти, ее единственности, никому не понятна до конца <...>. Человек — микрокосм и заключает в себе все. Но актуализировано и оформлено в его личности лишь индивидуально-особенное» [1, с. 14]. При этом индивидуально-особенное не может быть актуализировано под давлением условностей обыденного существования. Оно требует выхода, высвобождения за пределы объективной реальности, существования вне диапазона конвенций, стандартов, норм и канонов. Таковую возможность дает лишь творчество.

Проблема творческого сознания неоднократно становилась объектом исследования как русскоязычных (С. Л. Рубинштейн, 1957; Д. Б. Богоявленская, 2002, 2009, 2011; Н. Н. Николаенко, 2007; Е. П. Ильин, 2009; В. В. Козлов, 2009; Я. А. Пономарев, 2013), так и англоязычных исследователей (Р. Мэй, 1975, 1998; К. Роджерс, 1980; Дж. Гилфорд, 1986; Е. П. Торренс, 1995, 2001, 2002; Дж. Камерон, 1998, 2002, 2006; С. Кинг, 2000; С. Медник, 2008; С. Прэсфилд, 2002, 2011, 2012, 2018). При этом были выявлены определенные аспекты творческого процесса с позиции внешнего критического наблюдения над ним. В данной статье предпринята попытка комплексно выявить особенности творческого процесса с точки зрения человека пишущего, т. е. субъекта письма.

Материалы и методы исследования. Для раскрытия особенностей творческого поведения писателей в процессе творчества использованы теоретические работы русскоязычных и зарубежных исследователей по данной проблеме. В работе использованы биографический, сравнительно-исторический, контекстуальный методы; текстовый анализ, а также синтез, индукция и дедукция.

Результаты исследования и их обсуждение. Относительно вопроса творческой лаборатории необходимо отметить следующее: нет универсальной модели сочинительства. Некоторым писателям замысел произведения ‘приходит’ в виде внешних мимолетных стимуляторов воображения, коими могут служить увиденное дерево, опавшая листва, «цветок, человек, дом, пролетающий самолет», которые служат импульсом для активизации памяти [2, с. 285]. В итоге симбиоза внешних ‘раздражителей’ и впечатлений, которые хранит память на подобные раздражители (причем память не просто предоставляет тождественный образ из прошлого, а может высвечивать некую контрастную черту), воображение писателя генерирует новые ассоциации — новый образ и новые обстоятельства, которые создают основу для первоначального замысла. Далее писатель должен убедиться в ‘свежести’ идеи и отсутствии аналогов. Так, А. Матвеева уверена: «Начиная писать, вы должны знать, чем начнется история и чем она закончится»; название нужно придумывать «до того, как вы начали писать саму историю», поскольку это позволит придерживаться главной мысли произведения и «не позволит вам растекаться мыслью по древу...» [2, с. 285]. Примечательно, что одни писатели очень ответственно подходят именно к началу произведения. Другие советуют начинать «как придется, начало <...> в большинстве случаев переписывается» [2, с. 286].

Готовый замысел «мгновенно обрастает метафорами, персонажами, репликами», которые непременно нужно занести в блокнот «сейчас, в эту секунду, в это мгновение», иначе они «испарятся» [2, с. 81—82]. Уже на этапе замысла большую роль играет ритм будущего произведения, так как «ритм — очень важное дело <...>, не менее важное, чем хороший сюжет...» [2, с. 82]. Далее создается план с главами и продолжается ‘накопительная’ работа по наполнению произведения: «в маршрутке, в метро <...> продолжают приходиться связанные с будущей повестью мысли», на что уходит «от месяца до полугода» [2, с. 83].

М. Степнова, напротив, постулирует категорический отказ от плана: «Не представляю, как можно писать по плану» [2, с. 536], — но подчеркивает важность ритма на всех этапах сочинительства: «Ритм текста в целом, ритм каждого абзаца, отдельного предложения — это так

же важно, как герои, стиль, сюжет. Может, даже важнее» [2, с. 538]. В своё время о важности ритма говорил К. Паустовский, и речь шла не о каком-то «поэтическом» ритме, а о «специфическом, своеобразном, прозаическом ритме произведения, ритме каждой фразы» [3, с. 359].

Отдельное внимание писатели уделяют концовке произведения. Так, И. Бояшов отмечает: «Часто прихожу к выводу, что “ставить точку” следует иначе, чем хотел в самом начале работы <...>. “Концы” не всегда мне удаются, поэтому часто прибегаю к открытому финалу» [2, с. 86].

Авторы, чье отношение к процессу письма мы рассматриваем, преимущественно придерживаются принципа предельного лаконизма: «Настоящий текст есть сжатая пружина. В процессе работы следует сжимать эту пружину как можно плотнее» [2, с. 84]. А. Снегирев, руководствуясь творческой стратегией Микеланджело, утверждает важность умения «убирать лишнее» из первоначальной «мраморной глыбы», которая состоит из множества фактов, сцен, подробностей. «Создаю объем <...>. Затем львиную долю времени я посвящаю отбрасыванию и удалению лишнего», которое «зачастую после приобретает форму самостоятельных рассказов или повестей» [2, с. 528—529]. А. Слаповский заявляет: «Я стараюсь писать коротко», соблюдая главное условие ‘дееспособности’ писателя — удивлять себя. «Пока ты еще хочешь удивить себя и можешь это делать, ты творчески жив» [2, с. 518—519]. А. Слаповский определяет себя как писателя-многостаночника — он прозаик, драматург, сценарист — и объясняет эту специфику своей индивидуальностью. Писатель заявляет, что, как правило, тяготеют к многожанровому творчеству те, кому свойственно актерское начало. Однако среди писателей немало и авторов «одной темы». Таков, по собственному признанию, Р. Сенчин [2, с. 499].

Сознание человека-писателя, в отличие от сознания рядового человека, всегда находится в активной фазе. Так, К. Паустовский подчеркивал важность писательской наблюдательности и особой способности творческого мышления абсорбировать окружающее бытие и превращать его в новую художественную реальность: «Так вот бродишь в жизни и то тут, то там наталкиваешься на встречи, на какие-то часы тишины и сосредоточенности, на “закономерные случайности”, и в это время и возникает обычно замысел книги. В этом есть особая радость — очень осязаемая, но трудно поддающаяся рассказу» [3, с. 322].

Писатель постоянно ощущает то, что зародилось в его сознании и должно появиться на свет. До момента выхода оно зреет и развивается в нем без пауз и перемен. Умение мысленной аккумуляции опыта и — при выполнении этого условия — легкость передачи задуманного бумаге отмечает Р. Сенчин: писатель повествует, как часами занимался незатейливой работой и голова «сама собой заполнялась разными фантазиями <...>, а потом и превращением в рассказы случаев из реальной жизни. Иногда рассказ формировался до того полно, что потом, добравшись до тетрадки с ручкой, оставалось только записать» [2, с. 494]. Зачастую проза «изливается как бы сама собой. Занимаешься делами, ешь, смотришь телевизор, читаешь, и вдруг тебя что-то хватает и бросает к тетради (прозу я пишу до сих пор от руки)» [2, с. 506]. Описывает Р. Сенчин и детали процесса письма: «Сюжет приходит ко мне весь, целиком. С завязкой, развязкой. И только когда он готов в голове, я начинаю... Чаще всего сюжеты берутся из реальной жизни, поэтому процесса придумывания нет. Есть некоторое выстраивание, которое занимает иногда несколько месяцев, а чаще — мгновение. Как вспышка» [2, с. 507]. При этом замысел должен ‘отстояться’: если начать сразу переключать сюжет в рассказ, это может закончиться неудачей. «Нужно, чтобы сюжет застрял в тебе, не давал покоя, тормозил, царапал... Многие сюжеты забываются и растворяются, а те, что остаются, становятся прозой» [2, с. 508].

Примечательно описывает трансформацию оттенков жизни, пропущенных через авторское сознание, М. Тарковский, который считает, что впечатление нельзя ‘впечатывать’ в книгу в сыром, неустоявшемся, неотфильтрованном виде: «Если описываешь город, реку или тайгу — то обязательно найди что-то, что тебя поразило в городе, реке или тайге: но чтоб уже описание не костра вышло, а его отсвета в душе» [2, с. 550].

По-разному осуществляется процесс работы над произведениями разных жанров. Писатели-современники сходятся во мнении, что рассказы даются легче, пишутся быстрее, на одном дыхании. С романами — сложнее: «... все происходит совсем не так бойко, как с рассказами» [2, с. 277].

Многие писатели отмечают, что процесс активной фазы работы над произведением не обязательно требует уединения. Некоторые авторы могут работать в «самолете, в кафе, в школе на родительском собрании...» [2, с. 274]. Примечательно, что женщины-писатели — в отличие от писателей-мужчин — указывают на бытовые и семейные дела как фактор, препятствующий процессу сочинительства. Так, А. Матвеева говорит, что предпочитает 'сбежать' в одну из двух любимых кофеен, где за час способна сделать «больше, чем за три часа дома» [2, с. 275]. Мужчины-писатели сфокусированы на быте гораздо меньше, он не пересекается с их воззрениями на творческий процесс.

Отдельный интерес вызывает вопрос о соотношении в произведениях реального и вымышленного. Одни писатели, погружаясь в процесс творчества, пытаются дистанцироваться от реальности, уйти в себя. Так, М. Степнова категорически заявляет: «Я принципиальный сочинитель» [2, с. 533]. Писательница, по ее словам, работает над произведениями долго, так как обычно дает героям профессии, о которых не имеет ни малейшего понятия, «суёт» их в неведомые самой города, времена и обстоятельства, поэтому естественно, что «времени на сбор фактуры уходит в разы больше, чем на написание собственно текста» [2, с. 532]. Другие же авторы, наоборот, выявляются особенно восприимчивыми к реальности и сознательно 'подставляют' себя всем веяниям действительности. В. Левенталь отмечает: «Выяснилось, что для того, чтобы качественно придумать героя <...>, чтобы собрать аморфный язык в жесткую структуру текста — нужно вылезть из мягкой, теплой складки внутреннего мира в холодную, опасную реальность <...>, постоянно думая, что бы у нее такое украсть» [2, с. 256].

Идею важности жизненных реалий для творчества резюмирует К. Паустовский: «Старость писательская, творческая старость, творческая смерть наступает тогда, когда у нас иссякает запас жизненных наблюдений» [3, с. 335].

В процессе анализа субъектно-объектных отношений писателей к процессу творчества мы выявили, что они также обращаются к проблеме авторского начала в создаваемых образах-характерах. Факт и необходимость взаимного перевоплощения автора и героя отмечает С. Носов, который считает, что, с одной стороны, «надо уметь перевоплощаться в любого из героев, быть им». Однако это не значит, что автор пишет о себе или о ком-то конкретном: он старается «не эксплуатировать прототипы» [2, с. 334]. С другой стороны, писатель признает возможные авторские 'следы' в своих героях, поскольку автору в любом случае приходится какую-то часть себя в них вкладывать. При этом отмечается и обратное взаимовлияние.

Тезис о взаимном перетекании образа автора и героя подтверждал Ж. Деррида, который отмечал, что писатель — это «сюжет и субъект книги, ее субстанция <...> служитель и тема. А книга — это сюжет писателя <...>, пишущего в книге о книге» [4, с. 108]. При этом Ж. Деррида, как и представители рецептивной эстетики, постулирует независимое существование творения от творца: «...вычлняемая голосом писателя книга склоняется и возвращается к себе, становясь субъектом в себе и для себя <...>. Поскольку в ней субъект ломается и открывается, представляя самого себя. Письмо и пишется, и пропадает в своем собственном представлении» [4, с. 108—109]. Деррида говорит об освобождении от своего детища: «Писать — это удаляться <...> из самого своего письма <...> освободить его, оставлять без присмотра, отпускать его в путь без <...> сопровождаителя. Оставлять слово. Быть поэтом — это уметь оставлять слово. Оставлять слово в одиночестве <...>. *Оставить* письмо — это быть здесь только для того, чтобы оставить ему проход, чтобы быть прозрачной средой его процессов: быть всем и ничем... <...> Писатель — это все и ничто. Как Бог...» [4, с. 114]. Так, нивелируя образ писателя, Ж. Деррида объявляет его сверхчеловеком — Богом.

Рассуждая о свободе творческого процесса, С. Носов отмечает, что писатель есть «судьба» персонажей, так как знает, чем закончится роман, знает даже «последнюю фразу» [2, с. 322]. Однако в отдельно взятом эпизоде персонажи бывают свободны от опеки автора, который первоначально даже не знает, о чем они будут говорить. Примечательно, что эта степень свободы чрезвычайно высока. Как высказался С. Носов, «я не всегда толком знаю <...>, что *им придет в голову* <...> или, скажем, зачем <...> вдруг в дверь звонит третий» персонаж (*курсив наш.* — Е. Г.) [2, с. 322].

Свободу героев и авторскую несвободу постулирует А. Слаповский. Описывая личный опыт, он признается, что в ходе работы и взаимодействия с героями ему как автору пришлось не просто следовать за героями, но в итоге создать драматическое произведение: «Герои оказались весьма разговорчивыми <...>. Мои герои любили диалоги, и я любил диалоги. И вскоре понял, что пишу не повесть, а пьесу» [2, с. 511]. И наоборот, однажды, в процессе работы над очередной пьесой, автор понял, что «это не пьеса, а повесть» [2, с. 512]. Установка А. Слаповского — затушевывать образ автора; в произведении это могут осуществить «слова одного из участников диалога или комментирующего персонажа» [2, с. 517]. А. Снегирев сравнивает путь автора на этапе создания произведения с трудом шахтера, которого «руда ведет... как хорошего писателя ведет не собственный план, а сама история, за которую он взялся» [2, с. 528].

М. Сенчина отмечает подвижность как творческого замысла, так и всего процесса сочинительства. Есть главная тема, которая запускает процесс писательства, но все остальное в будущей книге для автора — такая же тайна, как для читателя. И вопрос «А что будет дальше?», делится М. Сенчина своими мыслями, задаешь себе каждый раз, когда садишься писать. Автор с удивлением отмечает: «Вообще самое интересное — когда текст начинает писать сам себя <...>. Лучшие мои персонажи всегда приходили без приглашения и поступали, как считали нужным <...>. Самые неожиданные повороты сюжета случались по воле героев, а не по моему хотению» [2, с. 537]. При этом свобода персонажей так показательна, что писатель заявляет: «Ничто не сравнится с упорством эпизодических персонажей, которые рвутся в главные» [2, с. 537]. С. Носов так формулирует эмоциональное отношение к персонажам создаваемых им произведений: «Я люблю своих героев. Стараюсь не обижать зря <...>. Нет, правда, я добрый автор. Мне жалко моих героев. Жизнь реальных людей <...> коротка, а эти живут, пока книга перед глазами...» [2, с. 323].

Подобное авторское отношение к героям характерно и для творчества классиков. Так, согласно утверждению М. Бахтина, Ф. Достоевский иногда сливается с голосами его героев, иногда «является своеобразным синтезом <...> идеологических голосов» или «заглушается ими» [5, с. 7]. При этом герои Ф. Достоевского цельные и самодостаточные личности: они «не только объекты авторского слова, но и субъекты собственного, непосредственно значащего слова». Сознание героя «дано как другое, чужое сознание, но в то же время оно <...> не становится простым объектом авторского сознания» [5, с. 9].

Обращаясь к технике фиксации писательского слова, необходимо заметить, что многие современные писатели и сегодня пишут исключительно от руки; некоторые используют компьютер или предпочитают комбинированный метод. Например, И. Бояшов вначале ведет записи от руки, т.к. считает, что текст живой и продолжает развиваться по ходу движения обыденной жизни создателя. М. Степнова отмечает: «Никогда ничего не записываю, записать для меня — однозначно убить наблюдение или мысль, проверено» [2, с. 533]. О приверженности традиции писать от руки говорит С. Шаргунов: «...обожаю писать от руки» [2, с. 609]. Привычка к записям на бумаге свойственна С. Носову, который делится своим опытом фиксации: «У меня в рюкзаке всегда толстая тетрадь (амбарная), в нее заносу дежурные наброски, бессистемно и хао-

тично <...>. Обычно я начинаю текст на компьютере, потом распечатываю его и безжалостно правлю рукой, так что процентов на семьдесят получается новый текст; потом вношу правку в компьютер, снова распечатываю и снова правлю — и так несколько раз» [2, с. 333]. А. Матвеева советует начинающим литераторам: «...всегда носите с собой блокнот и ручку, ведите записи в телефонном блокноте» [2, с. 283].

Как вытекает из вышесказанного, правила писательства у каждого автора свои, но наблюдаются и общие принципы. Так, Р. Сенчин придерживается основ, описанных Н. В. Гоголем. Кроме того, писатель считает верным «почти все, кроме срочных колонок, рецензий, писать сначала от руки» [2, с. 496]. Долгое время он печатал на машинке, а когда сменил ее на компьютер, то вскоре стал замечать, что относится к набору текста «без того трепета, что раньше» [2, с. 496—497]. Не пишет от руки А. Слаповский: сначала была пишущая машинка, потом её заменил компьютер, и писатель, по его собственному выражению, «погиб»: «возможность исправлять, стирать, редактировать — все это меня очаровало...» [2, с. 513]. При этом, в отличие от других авторов, писатель уверен, что качество письма не зависит от способа. Он также уверен, что большую важность имеет звучание слов, поэтому поступает таким образом: «я пишу вслух, словно сам себе диктую, шепотом или в голос» [2, с. 514]. М. Степнова, по её словам, пишет сразу в файл: «это удобно, ты сразу видишь и верстку страницы, и практически опубликованный текст» [2, с. 535]. А. Снегирев говорит об эффективности «рукописных записей», так как «при таком методе совершенно меняется пластика мысли, рождаются идеи особого рода» [2, с. 529], а также отмечает, что читает собственные произведения вслух — это помогает в редакции.

Заключение. Человек одаренный выявляет свою индивидуальность, 'своеособенность', не только в творчестве, но и в повседневности: его жизнь подчинена неистребимой потребности творить, а значит, 'впитывать' и выражать реальность не конвенциально, а в соответствии с собственным особенным *художественным* видением бытия. При этом способность видеть, чувствовать, воспринимать, понимать и отражать окружающее бытие как объект творчества воспринимается мастерами слова двояко — одновременно как дар и как проклятие, которые накладывают свой отпечаток на личность творящего и его повседневную жизнь: она неизменно предопределена уникальностью личности человека пишущего, преобразующего повседневность сознанием творца. При этом писателей, которые считали бы себя демиургами, среди современников почти нет.

Творческий процесс в восприятии человека пишущего — ежедневное сокровенное действие. Писатели постулируют идею важности жизненных реалий для творчества, описывают пути возникновения художественного замысла, особенности развития в их сознании сюжета и попытки его направлять, высказывают противоречивое отношение к составлению первоначального плана произведения, его концовке как изначально заданной величине. Сам же промежуточный процесс, непосредственно процесс создания и развития произведения, для них самих является таинственным действием. Насущным остается вопрос о соотношении в произведениях реального и вымышленного. Значительное место занимает проблема свободы героев, взаимовлияния и взаимопретекания авторского сознания и сознания созданных им персонажей.

Сегодня писатели активно пользуются компьютером, однако классические основы писательства (предварительные наброски, письмо от руки, проговаривание вслух в процессе письма с целью сохранения ритма прозы, чтение вслух готовых фрагментов), а иногда и проверенные классиками принципы сочинительства все так же остаются в активе наших современников как факторы создания качественной литературы.

Список цитируемых источников

1. Бердяев, Н. А. Самопознание / Н. А. Бердяев. — СПб. : Азбука : Азбука-Аттикус, 2017. — 416 с.
2. Как мы пишем: писатели о литературе, о времени, о себе / под. ред. А. Етоева. — СПб. : Азбука : Азбука-Аттикус, 2018. — 640 с.
3. Паустовский, К. Г. Радость творчества / К. Г. Паустовский. — СПб. : Азбука : Азбука-Аттикус, 2021. — 416 с.
4. Деррида, Ж. Письмо и различие / Ж. Деррида. — М. : Академ. проект, 2007. — 495 с.
5. Бахтин, М. М. Проблемы поэтики Достоевского / М. М. Бахтин. — СПб. : Азбука : Азбука-Аттикус, 2019. — 416 с.

Поступила в редакцию 31.05.2022.