

УДК 82.01.09

Елена Гулевич

## ОБРАТНЫЙ ОТСЧЕТ (СОВРЕМЕННЫЕ ПИСАТЕЛИ О ТВОРЧЕСТВЕ)

### Анотація

Загадка творчості завжди хвилювала вчених. Інтерес до даної проблеми виявляють і читачі, тому що хороша книга часто стає життєвим орієнтиром, засобом самоаналізу, моделлю певної життєвої поведінки.

До проблеми творчості звертаються й самі автори. Це трапляється не так вже й часто. Тим цінніше думки та ідеї, ними висловлені. У цьому випадку відбувається свого роду зворотний відлік. Дана стаття представляє спробу поглянути на літературну творчість в зворотній проекції «література – життя». Мета дослідження – представити поліфонію поглядів сучасних письменників на цілі творчості, процес письма і рецепцію твору, сучасний літературний процес, розуміння свого місця в поліфонії письменницьких голосів сучасності. У статті виявлена своєрідність природи письменницького таланту; розкриті особливості рецепції творів сучасним читачем з точки зору письменників; показані особливості дихотомії відносин «письменник – текст» з позиції створення твору як зречення від тексту.

У ході дослідження виявлено, що літератори визнають важливість адресата, при цьому ступінь навмисної орієнтації на читача різна. В цілому ж характерно розчарування письменників в сучасному читачеві з його потребами в легкому читиві. Це один із зовнішніх страхів письменників. Є й внутрішні, які пов'язані з синдромом чистого аркуша і, безумовно, творчої кризи, яку письменники описувати уникають. При цьому вони вірять в письменництво як у порятунок душі від фізичної кінцівки. Ця впевненість породила новий сучасний підхід до рецепції твору. Так, продовжуючи ідеї представників рецептивної естетики, сучасні літератори вважають,

© Елена Гулевич, 2021

<http://dx.doi.org/10.34142/2312-1076.2021.1.97.04>

що книга живе в свідомості читача не тільки під час читання, а й за межами активного сприйняття книги. Більш того, вона впливає також і на його буденне життя, і на світовідчуття як протягом активного періоду роботи свідомості над книгою, так і в післяактивну фазу. Це пояснює силу впливу книги на свідомість реципієнта, з одного боку, і визначає термін життя книги як об'єкта уваги реципієнта, з іншого.

**Ключові слова:** письменник, сучасність, література, рецепція, рецептивна естетика, читач, творчий процес.

### Анотація

Загадка творчества всегда волновала умы ученых. Имманентный интерес к данной проблеме проявляют и читатели, так как достойная книга часто становится жизненным ориентиром, средством самоанализа, моделью определённого жизненного поведения.

К проблеме творчества обращаются и сами авторы. Это случается не так часто. Тем ценнее мысли и идеи, ими высказанные. В этом случае происходит своего рода обратный отсчет. Данная статья представляет попытку взглянуть на литературное творчество в обратной проекции «литература – жизнь». Цель исследования – представить полифонию взглядов современных писателей на цели творчества, процесс письма и рецепцию произведения, современный литературный процесс, понимание своего места в полифонии писательских голосов современности. В статье выявлена своеобразность природы писательского таланта; раскрыты особенности рецепции произведений современным читателем; показаны особенности дихотомии отношений «писатель – текст» с позиции создания произведения как отречения от текста.

В ходе исследования выявлено, что литераторы признают важность адресата, при этом степень намеренной ориентации на читателя различна. В целом же характерно разочарование писателей в современной читательской аудитории с ее потребностями в легком чтиве. Это один из внешних страхов писателей. Есть и внутренние, которые связаны с боязнью чистого листа, исписывания и, безусловно, творческого кризиса, который авторы описывать

избегают. При этом они верят в писательство как в спасение души от физической конечности. Эта уверенность породила новый современный подход к рецепции произведения. Так, продолжая идеи представителей рецептивной эстетики, современные литераторы считают, что книга живет в сознании читателя не только в процессе чтения, но и за пределами активного восприятия книги. Более того, она влияет и предопределяет его быт и мироощущение как на протяжении активного периода работы сознания над книгой, так и в постактивную фазу. Это объясняет силу влияния книги на сознание реципиента, с одной стороны, и диапазон жизни книги как объекта внимания реципиента, с другой.

**Ключевые слова:** писатель, современность, литература, рецепция, рецептивная эстетика, читатель, творческий процесс.

### **Abstract**

The mystery of creativity has always interested the minds of researchers. Readers also show an immanent interest in this problem, since a worthy work of art often becomes a life guide, a means of introspection, a model of a certain life behavior.

The authors also address the problem of creativity. They do not do it very often that is why their thoughts and ideas are so valuable. Here, we encounter a case of so called countdown. The purpose of the study is to present modern writers' polyphony of views on the goals of creativity, the process of writing, a contemporary literary process, writers' understanding of their place in the diversity of contemporary literary voices. The article reveals the peculiarity of the writer's talent; the features of the reception of works by a reader are revealed; the work shows the traits of the dichotomy of the relationship "writer – text" from idea of completing a work as a renunciation of the text. The study revealed that writers focus on the importance of the addressee, while the degree of intentional orientation towards the reader is different. On the whole, the writers' disappointment in the modern reader with his/her needs for easy reading is revealed. This is one of the outer fears of writers. There are also internal ones, which are associated with a fear of a blank slate, overwriting and,

of course, a creative crisis, which writers avoid describing. Writers also believe in writing as the salvation of their soul from physical finitude. This confidence gave birth to a new modern approach to the reception of the literary work. Thus, continuing the ideas of representatives of receptive theory, modern writers believe any book lives in the mind of the reader not only in the process of reading, but also outside the active period of book perception. Moreover, it influences and predetermines the reader's life and attitude to the world around during the active period of reading the book and after it. This explains the power of the book's influence on the consciousness of the recipient, on the one hand, and the book's "life span" as an object of the recipient's attention, on the other.

**Key words:** writer, contemporaneity, literature, reception, receptive theory, reader, creative process.

### Вступление

Загадка творчества издавна волновала умы ученых. К ней обращались философы древности, такие как Сократ и Диоген, Платон и Аристотель. Актуальна проблема и сегодня. Знаковыми в попытке разобраться в творческом процессе являются имена философов и ученых, таких как Я.Л. Бердяев, который выявил философские основы мироощущения писателей (Бердяев, 1989). Д.Б. Богоявленская представила психологические особенности творческого сознания (Богоявленская, 1999). Особенности психологии творчества изучены в работах Я.А. Пономарева (Пономарев, 1999), Л.Б. Ермолаевой-Томиной (Ермолаева-Томина, 2005). Законы творческого процесса определены в исследованиях Н.Н. Николаенко (Николаенко, 2005), Е.П. Ильина (Ильин, 2012). Ю.Б. Боров исследовал творчество как особый вид деятельности людей, имеющих к этому предрасположенность (Боров, 2002). Цель данной статьи – представить полифонию взглядов современных писателей на цели творчества, процесс письма и рецепцию произведения, а также очертить направления движения литературного процесса на современном этапе. Для достижения поставленной цели необходимо решить следующие задачи: раскрыть своеобычность природы

писательского таланта; представить цели творчества с позиции писателей-современников; определить особенности рецепции текста современным читателем и выявить специфику отношений «писатель-читатель»; охарактеризовать феномен отношений «писатель-текст» с позиции создания произведения как отречения от текста.

### **Методология и методы**

В статье использованы биографический, сравнительно-исторический, контекстуальный методы; текстовый анализ, а также синтез, индукция и дедукция.

### **Результаты исследования**

Загадка творчества всегда волновала умы ученых. Имманентный интерес к данной проблеме проявляют и читатели, так как достойная книга часто становится жизненным ориентиром, средством самоанализа, моделью определённого жизнеповедения. В силу всестороннего влияния произведения литературы на читателя, он пытается дойти до сути, понять стимулы, которые сподвигли писателя на написание книги. Данный тезис подтверждает писатель С. Носов, который отметил, что на творческих встречах читатели задают много вопросов, которые касаются «состояния моей головы» (Етоев, 2018: 318).

Попытку познать себя через возможность взглянуть с позиции стороннего наблюдателя, предпринимают и сами писатели. При этом важно понимать, что писатель – обычный человек и человек необычный в одном лице. Грань между этими двумя ипостасями определяется, зачастую, внешней простотой, за которой кроется внутренняя сложная своеобычность творческого сознания. Однако часто случается так, что на начальном этапе это чувствует только сам писатель. И он начинает долгий процесс вхождения в окружающий мир повседневности и посредственности массового сознания. Сложность этого процесса, как утверждает М. Тарковский, состоит в том, что начинающий писатель чувствует свою миссию, но на этапе начальных поисков своеобычность его личности ведома только ему. При этом особенное самоощущение писателя либо «выпирает» из окружающей повседневности, либо глубоко спрятано. Но оно

никогда не равно ей, так как, вступая на писательскую стезю, пока «сам толком ничего не можешь», но «требуешь уважения, будто уже все написал <...> ведь мироощущение-то настоящее, художниче. И похоже, с самого детства» (Етоев, 2018: 546). М. Тарковский признает ценность этого дара, призывает дорожить и относиться к нему с осторожностью и трепетом: «Если действительно в тебе дар теплится – то и обходись с ним не как с собственностью, а как с Божьей ценностью...» (Етоев, 2018: 560).

При этом важнейший вопрос о стимуле творчества начинающего литератора обходит стороной. Все его мысли и силы направлены на поиск своего писательского голоса. Этот вопрос будоражит сознание, но позже, когда, делая паузы на осмысление своей творческой судьбы, он пытается решить проблему – простую в своем естестве, но от этого трудно решаемую – проблему исконной потребности творить словом. Согласно видению писателей, существует ряд стимулов творчества. Характер их неожиданный. Во-первых, это сила воздействия на сознание реципиента. Так, писатель С. Носов отмечает важность ощущения «внезапной власти над внимающей тебе аудиторией», которое он определяет, как «восторг авторствования» (Етоев, 2018: 317). Данное ощущение описывает А. Попов, когда предчувствие своей непохожести и желание вчувствоваться в мир, смотреть на него под другим углом влекли его, приговаривая: «Лезь куда-нибудь – и увидишь» (Етоев, 2018: 345). Он последовал внутреннему зову – поднялся на крышу и увидел свою огромную тень. Тогда он осознал силу писательского воздействия: «Мир подчиняется мне, повторяет за мной! И если надо – спасает» (Етоев, 2018: 345). В этом контексте вспоминается эпизод из биографии Т. Вулфа, когда М. Перкинс заставил его подняться на крышу дома, чтобы он осознал масштаб охвата жизни, который дает литература и роль писателя как выразителя некой универсальной истины, что отсвечивает индивидуальными бликами в каждом отдельном окне души. Во-вторых, сопричастность индивидуального бытия всеобщему. Это то особое чувство, которое переживает писатель во время встреч с читателями, когда они, спрашивая

«о главном», связывают свои ожидания «с его персональным ответом» (Етоев, 2018: 318).

Рассказывая о своем детстве, о силе слова упоминает и О. Постнов: «...Писал с тех самых пор, как изучил буквы», намеревался стать писателем, но «...лишь много позже у меня появилась тайная цель влиять на кого-то» (Етоев, 2018: 357). Желание быть услышанным публикой, которая внимает каждому слову, было и у писателя А. Снегирева, который осознал власть слова над слушающими еще в детстве, во время пересказов фильмов, «и захотел собственной славы» (Етоев, 2018: 526).

Таким образом, сознательно или бессознательно писатель определённо ориентируется на воспринимающее сознание как некий абстрактный образ адресата письма. При этом на начальном этапе – это лишь осознание факта рикошета собственных мыслей, понимание того, что быть услышанным возможно (но это еще не значит быть принятым и понятым отдельным субъектом чтения). Речь идет о потенциальной возможности передачи отзвука писательского голоса собирательному объекту писательского воздействия.

На наш взгляд, ориентир на читателя напрямую связан с диалогической природой писательства, он заложен в самом характере процесса письма, который предполагает адресата.

Однако, несмотря на аксиоматичность ориентации на адресата, некоторые авторы замечают, что пишут «для себя». Так, М. Веллер отмечает, что пишет «для себя – и для Господа Бога» (Етоев, 2018: 120). Вероятно, в этом есть доля лукавства. Ведь «сама природа текста предполагает, что он должен быть прочитан» (Етоев, 2018: 16). Более того, как отмечает М. Тарковский, «врет писатель, что не нужно признание, что очищения, испытанного в работе над книгой, вдалась. Слов нет – оно смысл. Но неполный без отклика. И писатель <...> зависит нелепо от читательских мнений, питается ими...» (Етоев, 2018: 547).

По мере оттачивания писательского мастерства, образ читателя приобретает более четкие формы. Во-первых, это может быть конкретный образ, который существует в сознании писателя в

виде набора определенных характеристик, таких как возраст, особенности характера, поведения. Так, А. Рубанов считает, что его читатель «...самый благодарный, жадный и активный читатель – это двенадцатилетний юноша или девушка <...>. Вкусы, пристрастия, предпочтения формируются очень рано, а сохраняются на всю жизнь» (Етоев, 2018: 425). Во-вторых, это идеальный читатель – желаемый образ, который создает автор в своем воображении. Он может иметь мало общего с реальным читателем. В-третьих, читатель как весьма абстрактное и многоликое образование, как многообразие пониманий смысловых интенций текста, которые множатся во времени и живут независимо от их создателя, так как каждый конкретный текст как «продукт» творчества, приобретая физическую оболочку книги, становится автономной от писателя сущностью.

Наряду с вопросом о стимуле творчества, писатели задумываются и о его целях. Так, Ш. Идиатуллин считает, что «книги пишут, чтобы ответить на вечные, они же проклятые и дурацкие, вопросы... Потому что есть еще куча вариантов, в которой число «чтобы» и «потому что» примерно совпадает с числом отвечающих. Он вообще дурацкий и бездонный, вопрос «Зачем люди пишут книги?» сопоставимый с «Зачем люди едят?»» (Етоев, 2018: 184). Тезис Ш. Идиатуллина подчеркивает крайнюю важность процесса творчества, который для писателей сродни базовым потребностям человека. Безусловно, ирония, звучащая в вопросе, подтверждает естественную необходимость процесса творчества в повседневной писательской биографии: «Иногда какая-то тема хватает за кадык и тащит. Не дает жить, не дает вздохнуть <...> и так всю жизнь» (Етоев, 2018: 197-198). Е. Водолазкин считает, что цель литературы – «выразить невыраженное» (Водолазкин, 2020: 266). При этом литература «не обязана давать советы: порой гораздо важнее правильно поставить вопрос» (Водолазкин, 2020: 266). Отвечать на эти вопросы либо задумываться над ними – удел читателя.

К читателю отношение также непростое. Так, М. Тарковский делит читателей на две категории: одни – «знающие то, о чем читают, с детства ли, с юности. И те, которые не знают, но им близок сам тон,

строй книги. Они с листа создают образы, идя рука в руку с писателем. Открывают мир, веря авторскому оку, сердцу» (Етоев, 2018: 548). Однако писатель отмечает, что не все читатели достаточно чутко чувствуют слово: «...Читатели бывают удивительно необъемные, монорельсовые. Независимо от количества образований и других культурностей» и поэтому отдачу, так желаемую, писатель получает не от них, а от тех, кто, «желая выразить благодарность, будто говорят заключительно-главное слово в том отрывке, которое ты пытался выучить. И ничего нет дороже такого слова» (Етоев, 2018: 552).

Читатель для М. Веллера – «любой человек», которому нравится его произведение и «который поймет это так же, как я сам» (Етоев, 2018: 120). Ш. Идиатуллин признается: «Я всегда старался писать книги, которых мне не хватало как читателю» (Етоев, 2018: 199). Писатель сетует на современное состояние книжного рынка – коммерческий «треш, издаваемый гигантскими тиражами», к которому причисляет дамские романы, детективы, коммерческую фантастику, но уверен, что «число упорных читателей» качественной литературы «вполне сопоставимо с советским. И это искушенный, закаленный, алмазной твердости читатель. Писать для такого – честь, удача и счастливый сон» (Етоев, 2018: 200).

Своего рода дифференциацию читателей прошлого и настоящего периодов проводит С. Носов. Писатель отмечает, что ранее читатели «связывали с литературой какие-то ожидания», современный же читатель менее погружен в чтение, поэтому теперь «трудно пробиться к публике, когда публике этого не надо» (Етоев, 2018: 329). А. Рубанов добавляет: «Литература, сделанная «из ума» – всегда в меньшинстве. Умные писатели пользуются спросом у ограниченного числа любителей...» (Етоев, 2018: 426). Диссонанс сознаний писателя и читателя признает Ш. Адиатуллин: «...Для массовой аудитории мои тексты слишком сложны, для аудитории высококобой <...> слишком остросюжетны, а сам я другие тексты писать не хочу» (Етоев, 2018: 196). При этом он признается: «Успех мне не слишком нужен, но мне нужен читатель, мой читатель...» (Етоев, 2018: 199).

Х. Мураками вопрос о читателе его произведений ставит в тупик: «...Я всегда теряюсь, не понимаю толком, как отвечать на этот вопрос <...>. Я имею в виду, что с самого начала не писал прозу (и сейчас не пишу) целенаправленно *для кого-то*. Думаю, если скажу, что пишу для себя, в этом будет какая-то доля правды» (Мураками, 2020: 255). Описывая свой первый писательский опыт, он отмечает: «...Когда я писал свою первую вещь <...>, я совсем не думал о том, будут ли у нее вообще читатели (честное слово) <...>. Найти самые подходящие, самые убедительные слова, чтобы они сложились в текст, который бы точно описывал какие-то чувства и образы, теснящиеся во мне... вот, что меня <...> занимало» (Мураками, 2020: 255-256). Так, Мураками постулирует писательство как путь к познанию, открытию глубин души, в первую очередь, самого создателя, а также способность писателя к самовыражению, что, по его мнению, имеет «терапевтический» характер. Более того, писатель признает сублимацию в творчестве: «...вообще любая творческая деятельность <...> включает в себя некое намерение самовосполнения», ибо литература реализует потребность писателя «в деятельном самоочищении» (Мураками, 2020: 256). Принцип фокусировки на собственном сознании с целью достижения «удовольствия от текста» (Р. Барт), со слов Мураками, остался неизменен на протяжении лет. Писатель продолжает писать «себе на радость <...>. Ведь если тебе радостно и приятно, когда ты пишешь, то где-нибудь уж точно найдутся читатели, которым в той же степени будет радостно и приятно читать то, что ты написал» (Мураками, 2020: 256-257). Мураками не стремится к славе: «Возможно, их (читателей. – Е.Г.) не так и много. Ну и пусть. Если мы с ним хорошо, глубоко понимаем чувства друг друга, этого уже, в сущности, достаточно» (Мураками, 2020: 257). Таким образом, Мураками видит миссию литературы в возможности полного самовыражения писателя и обеспечении чувственной полноты эмоций, переживаемых читателем.

Важность и необходимость процесса письма как думанья, самоутверждения отмечает и М. Веллер: «Сам процесс думанья,

понимания, постижения ему (человеку. – Е.Г.) отраден. И здесь он самоутверждается, осознает себя значительнее других, реализует свои возможности; и здесь закладывается база для всех действий человечества» (Веллер, 2013: 250). Следуя идее М. Веллера, приходим к пониманию того, что литература – есть смысл жизни писателя, так как «найти смысл своей жизни <...> означает лишь, привести в равновесие потребность *ощущать* свою значительность – с потребностью *осознавать* свою значительность» (Веллер, 2013: 407).

При этом единого рецепта того, как стать писателем, чтобы выйти за пределы собственного обыденного «я» для достижения абсолютного самоудовлетворения, которое дает писательство, нет. Важен жизненный опыт, а также знания, но есть еще что-то неуловимое, что делает из писателя некое одно большое сверхчувственное сознание, которое выходит за рамки реального бытия и собственного «я». Как отмечает В. Авченко, «Есть люди, которые видели такое, что другим и не снилось, но писателями они не становятся. Есть те, кто ничего не видел, но пишет» (Етоев, 2018: 16). Ответ в искренности – писателю важно и необходимо быть честным в своем творчестве. М. Веллер уверен: «Нужно быть самоубийцей и идиотом, чтобы писать не абсолютно честно <...>. Скривил правду – мир скривил...» (Етоев, 2018: 118). Та же мысль звучит у И. Малышева: «Когда пишешь, нельзя притворяться» (Етоев, 2018: 265). Эту позицию разделяет и А. Матвеева: «Писатель должен быть максимально откровенен» (Етоев, 2018: 282); «... настоящая литература требует полной откровенности <...> читатель откликается только на то, что написано по-живому» (Етоев, 2018: 287). В. Авченко признается: «Начинаешь думать, как бы написать по красивее, да еще представляя себе читателя... – тут все и рушится» (Етоев, 2018: 16). Этот постулат поддерживает А. Рубанов: «Для меня нет ничего хуже, чем литературная ложь. Писательское вранье отвратительно <...>. Как только он (писатель – Е.Г.) начинает врать – это мгновенно выясняется <...>. Ибо литература всегда правда, – если она врет, она перестает быть собой» (Етоев, 2018: 433-434). М. Тарковский уверен, что писателя отличает «знание жизни

человека, а не наделение представлениями о нем...» (Етоев, 2018: 547). «Личный опыт индивидуального проживания реальности» – то, что делает человека писателем, считает А. Рубанов (Етоев, 2018: 435). Суть писательства для себя вывел Г. Садулаев в разговоре с редактором и литератором Н. Кононовым: «...Только так можно стать писателем: вытащив на свет божий свои травмы, все самое темное и сокровенное из закоулков души и из человеческого быта» (Етоев, 2018: 449).

Подтверждением крайней степени открытости является своего рода исповедальный пассаж о себе писателя В. Курицына: «Я <...> пребывал в нравственной слепоте большую часть своей жизни, совершил бездну мерзких, не только текстуальных, но и бытовых, поступков <...> только последние годы я как-то слегка поочистил, если мне не кажется, представления о добре и зле (Етоев, 2018: 234). В. Курицын-критик делает обзор написанного им, при этом он смело и отстраненно проводит самоанализ своих произведений. Так, говоря о малой прозе, писатель заявляет: «В основном это опыты сильно на любителя, тексты специфические <...>. Какая-то часть малой прозы – шлак, но не слишком большая <...>. Вот пункт, где шлака очень много <...> многое читать сейчас уже невозможно» (Етоев, 2018: 236). О книге «Курицын-уикли» (2005) говорит с большим оптимизмом: «Тут меньше минусов <...> в целом я уже крепче держу поводья, и качество текстов сильно выше» (Етоев, 2018: 237). О своей монографии «Русский литературный постмодернизм» замечает, что это «так себе книжка <...> перенабита цитатами, композиционно недопродумана, выбор материала довольно узок» (Етоев, 2018: 238). При этом констатирует: но «тому, кто интересуется темой, монографию эту прочесть полезно» (Етоев, 2018: 238). Свои пародийные боевики определяет как «полный кал. Я <...> писал-переписывал (в сумме года три) <...> в общем – дрянь, не советую, если вы не фанат» (Етоев, 2018: 238). А вот роман «Спать и верить» (2007) – очень хорошая книжка», как и монография «Набоков без Лолиты» (2013) – «вторая очень хорошая книжка» (Етоев, 2018: 239-240). Вероятно, переосмысление многого, что совершил в жизни и что нашло отражение в литературе, теперь

для него представилось в очищенном виде и он, не боясь отпугнуть читателя, дает бескомпромиссные советы.

Об изменении восприятия собственного творчества по прошествии лет, в ходе которых менялась жизнь и сам писатель, а главное, его жизненные ориентиры, ценностное и целостное ее восприятие, пишет В. Левенталь: «Я обнаружил, что мои взгляды на действительность радикально переменялись, а вместе с тем перевернулось и отношение к литературе – в том числе и в том в ней, что делал я сам <...>. На все это я теперь смотрю примерно так же, как на детские рисунки своего сына», которые «вызывают умиление, и все же <...> это только детские опыты» (Етоев, 2018: 257).

Таким образом, очевидно то, что писатели не страшатся самоанализа. Зачастую не всеми своими работами они довольны одинаково, а чем-то откровенно недовольны. Но каждый хочет написать свою главную книгу, ринувшись «прямо в гущу гудящего на пределе нервного потока <...>, чтобы слова не драпировали действительность, а <...> обнажали ее, объясняли ее и в пределе – ее меняли» (Етоев, 2018: 258).

Страшатся они другого. В первую очередь, это страх исписывания, который связан с боязнью потерять способность генерировать новое: «Страшно повторяться <...>, страшно экспериментировать – а вдруг не поймут? Страшно проболтаться <...>. Но самое страшное – а вдруг я утратила свои способности? <...>. Я панически боюсь повторений», признается А. Матвеева (Етоев, 2018: 276, 279). «Страх перед чистым бумажным листом» пугает А. Рубанова (Етоев, 2018: 430). И этот страх имеет способность усугубляться: «...Чем больше я работал, тем яснее видел, что знаю и умею мало», отмечает он (Етоев, 2018: 429-430). Страх как завершение этапа писательства переживает М. Степнова: «...Расставаться с книгой – тяжело. Страшно» (Етоев, 2018: 538).

Писательский страх многолик: примет ли книгу читатель? Критик? Будет ли новая книга? Описывая ощущения, связанные с окончанием работы, М. Степнова называет «громадное опустошение. Тягостное ощущение, что мне не о чем думать и незачем жить», и снова слышен

страх: «страх, что следующая книга не придет. Вообще» (Етоев, 2018: 539). Данный пассаж высвечивает два важных момента: ориентацию на читателя и боязнь творческого кризиса. И если первый аспект писатели активно раскрывают, то о втором молчат. Видя, с какой степенью осторожности писатели относятся к тайне творчества, подчеркивая сверхъестественную природу последней и неуловимую хрупкость самого феномена, можно предположить, что они панически боятся даже мимоходом останавливаться в своем сознании на проблеме кризиса. И это естественно. Ведь приоткрывать дверь в лабораторию процесса письма – значит «обращать взгляд внутрь себя», а «это сложно» (Етоев, 2018: 318). Кроме того, проблема процесса писательства, по мнению С. Носова, кажется одновременно «сколь незначительной, столь и опасной: нельзя забывать о той сороконожке, которая разучилась ходить, когда задумалась, как ходит» (Етоев, 2018: 318). Вероятно, это еще одно доказательство подспудного страха писателя потерять самый важный и необходимый ему навык, природу которого до сих пор никто не объяснил. Возможно, признавая за словом способность материализовываться, они намеренно пытаются дистанцироваться от данной проблемы, не вербализовывать ее – не давать ей шанса на жизнь.

При этом примечателен важный принцип, которым руководствуются многие писатели – заканчивать свои рассуждения о процессе творчества и писательских страхах на контркризисной ноте. Выполняется своего рода прыжок в длину, следуя принципу «завершая – начинай», т.е. рассказ о писательстве заканчивается позитивным заделом относительно дальнейшего следования пытливого сознания писателя. Так, А. Мелихов, глядя в будущее, делает автопожелания своей писательской судьбе: «А жизнь пусть куда продолжается, и все новые и новые неудачи продолжают питать мои мысли и фантазии» (Етоев, 2018: 304). Повествование Т. Москвиной о писательстве также завершается обращением к неведомому Неизвестному, который, по ее мнению, воплощает великое непознанное, что являет собой творчество: «Не сердись,

не наказывай меня. Подожди я соберусь с силами, превозмогу потерю близких, страхи за семью, отчаяние от слабеющей с возрастом плоти <...>, желание просто жить, как амебы живут <...>. Передохну и пойду. Сейчас, сейчас...» (Етоев, 2018: 318). Зрит в будущее и С. Носов: «Оно будет, и это единственное, что о нем можно точно сказать» (Етоев, 2018: 342). Гротескно заканчивает размышления о писательстве В. Попов: «...Кончину я уже себе сочинил – и жизнь, уверен, подстроится» (Етоев, 2018: 354). Из далекого прошлого в будущее смотрит и писатель А. Проханов, финальным жизнеутверждающим аккордом рассуждений которого о себе и литературе является напутствие первой учительницы, которое и сегодня заставляет его двигаться вперед: «быть всегда во всем первым» (Етоев, 2018: 416). Заканчивая размышления о жизни и писательстве, Г. Садулаев делает ироничный шаг в будущее: «Я хочу написать новую книгу, такую, чтобы строгий критик Вадим Левенталь сказал: «Вот это настоящий роман» (Етоев, 2018: 468). Намерением успешного писательского будущего заканчивает размышления о писательстве Р. Сенчин, который отмечает, что нужны новые достойные книги, «которые бы заставили людей броситься их читать <...>. Но я верю, что такие книги появятся. И в тайне надеюсь, что одну-другую в конце концов напишу и я» (Етоев, 2018: 509). Подытоживая размышления о писательстве, С. Шаргунов тоже обращает взгляд в будущее: «Хотелось бы, чтоб впереди был сильный роман» (Етоев, 2018: 609). В будущее смотрит и О. Постнов: «Всегда кажется, что еще рано подводить итоги <...>. Тем более что всякий писатель мечтает жить в веках <...>, потому что «не жалея сил и не зная зачем, стремимся из Неведомого в Неведомое <...>. А страшное «завтра», быть может, еще повременит» (Етоев, 2018: 373).

Безусловно, под «страшным завтра» писатель говорит о смерти. При этом, кодируя в своих мыслях планы на будущее, он подспудно продолжает и собственную жизнь, которая должна продолжаться, ведь не все еще сказано. С физической неспособностью знать свой жизненный предел, а возможно благодаря этому священному неведению, писатель испытывает страх не успеть воплотить то, что

задумано, то, что обеспечивает чувство чуткой сопричастности всем оттенкам жизни, оголенное соприкосновение с ней, чего не дает никакая другая человеческая деятельность.

При этом отношение к смерти у писателей двоякое: с одной стороны, это боязнь физического конца и погружение в литературу, которая, продолжая реальность, помогает дистанцироваться от осознания конечности себя и мира для себя, от страшного естества смерти. Так, по мнению Е. Водолазкина, «смерть страшит человека не столько уходом с земной поверхности, сколько бессмысленностью существования» (Водолазкин, 2020: 269). Именно литература есть продолжение реальности, наполнение ее смыслом для создания сверхреальности. Этот момент ключевой. Ведь еще Ницше сказал, что человек по природе своей «слишком несовершенен», он «есть нечто, что должно превзойти» (Ницше, 2020: 4, 6). Добиться этого можно только путем создания «чего-нибудь выше себя» (Ницше, 2020: 6). Это и есть удел литературы: возвышая – продолжать. Именно литература как вид искусства делает из писателя-человека сверхчеловека. И осознавая это, писатель надеется. Надеется на продолжение жизни за пределом физического существования. Неспроста поздний Тургенев, уже серьезно больной писатель, человек, обреченный на смерть, пишет «Стихотворения в прозе» и «Клару Милич». И. Тургенев глубоко чувствовал жизнь, так же глубоко он ощущал неминуемое, уже надвигающееся приближение смерти. Мысли о ней уже навсегда поселились в душе писателя. Но смерть играла с ним. Это была еще не смерть, но уже предсмертье. Смерть долго мучила его невыносимыми страданиями, его, уже молившего о покое. Пребывание в тисках физической боли за два года до смерти стало для писателя каждодневной реальностью, которая заполняла его существование, подчиняя жизнь своим законам, диктуя свои правила. И он мирился с ситуацией – писал о том, что бездвижим, что физически бездейственен; но в душе господствовали смирение и покой потому, что оставалось главное – возможность работать. И он писал – продолжал создавать шедевры. Как отмечает И. Анненский, «когда Тургенев дописывал свою

«Клару Милич», – в окно, верно, смотрела осень <...>, притом последняя, – и он это чувствовал <...>. Еще не смерть, но уже мечта, которая о ней знает...» (Анненский, 1987: 217). Из-под пера страдающего писателя рождались строки боли – физические муки разливаются по его странным этюдам – «Стихотворениям в прозе» – насквозь проникнутым безысходностью. Но не это ли есть жажда жизни, нежелание мириться с естеством и близостью смерти? И если в поэтических элегиях в прозе переданы физиологически ощутимые описания близости смерти, которая преследует героя, ее неотвратимость, то «Клара Милич» – пронзительный надрывный шепот умирающего Тургенева с верой в жизнь после смерти, которую может возродить лишь любовь, так как «любовь <...> сильнее смерти и страха смерти. Только ею, только любовью держится и движется жизнь» (Тургенев, 1967: 163).

Безусловно, спасение в любви. Но разве не литература есть любовь писателей, которой они преданны всю жизнь? Сменяются возлюбленные и друзья, меняются сюжеты жизни, но остается литература, которая больше чем жизнь, ибо писатель по своей природе «свободен духом и свободен сердцем», так как «голова его есть <...> утроба сердца его» (Ницше, 2020: 9). Это позволяет ему посадить «росток высшей надежды своей» (Ницше, 2020: 10), которая живет и расцветает в его творческом наследии долго после исхода ее создателя, ибо произведение – это «материальная объективизация духовных ценностей», книга есть «объектный носитель <...> духовной сущности» запечатленного в ней индивидуального писательского кода (Веллер, 2008: 431). В этом кроется еще одно качество, которое делает литературу как вид искусства великой. Еще Л. Да Винчи отметил, «та наука полезнее, плод которой наиболее поддается сообщению» (Да Винчи, 2012: 8). Литература ведет диалог с вечностью и, как философия, «проникает внутрь» изображаемых «тел, рассматривая в них их собственные свойства» (Да Винчи, 2012: 10). Именно литература «впечатывает» в вечность истории события единичной жизни: «...явления мира <...> если они не имеют свидетеля-писателя, они <...> исчезают» (Етоев, 2018: 401).

Примером служит «крохотная» Троянская война и великий Гомер, благодаря которому она стала «...Батально-художественной мифологией, которой живет человечество» (Етоев, 2018: 402).

Безусловно, художественное искусство универсально и персонифицировано. Произведение литературы, прежде чем стать книгой мирового масштаба, оказывает воздействие на отдельное сознание. В свою очередь, каждый человек существует в универсальной зоне координат – жизни и смерти. Писатель А. Секацкий, рассуждая о мотивации письма, обрамляет свои рассуждения извечным кольцом бытия, представленным в восприятии ребенка. Так, весь окружающий мир в контексте детского восприятия представлен дихотомией «хорошо/плохо». Ребенок радуется жизни (ему хорошо) до тех пор, пока не столкнется с феноменом смерти (абсолютом феномена «плохо»). И он начинает искать спасение в своем окружении и естественным образом ассоциирует свое спасение с родителями. При этом, связывая воедино основы своего существования – идею родителей и блага, рассуждая просто и в элементарных категориях, ребенок приходит к осознанию того, что, если он будет вести себя хорошо, защита родителей гарантирует ему отсутствие плохого – смерти. Взрослый человек находит такую защиту в религии, в Боге. В отличие от ребенка, он точно знает, что смертен. Но именно религия гарантирует ему продолжение жизни после смерти тела физического.

Своего рода «религией», продолжающей бытие, преодолевающей смерть, является для писателя-человека литература. Идею ребенка он дополняет: «*весь я не умру*» (Етоев, 2018: 480). Так, «сущностная, предельная мотивация письма базируется именно на этом неистребимо детском, но чрезвычайно действенном силлогизме, который можно рассматривать как *сredo* всякого автора» (Етоев, 2018: 481). Мотивации письма многообразны и вполне индивидуализированы, но есть «спектральные мотивы», которые побуждают писателя творить. Среди них желание/стремление/необходимость «обрести формы иночувствия <...> как возможность что-то чувствовать, реагировать через синтезируемые образы

и персонажи и как возможность вселиться, внедриться в душу читателя, чтобы он был умен твоим умом и чувствовал твоими чувствами» (Етоев, 2018: 481). Тезис подтверждает и М. Сенчина, которая в своих рассуждениях о сохранении черновиков и писательских записей заявляет, что зачастую писатели это делают по причине того, что «всякая тварь боится смерти по-своему» (Етоев, 2018: 536). Так, литература становится способом вхождения в вечность, продолжения жизни творца в инобытии, сверхреальности произведения, ибо предельным мотивом письма является спасение души, так как «то, о чем ты пишешь, остается и некоторым образом спасается» (Етоев, 2018: 482). И, возможно, «спасаемое и есть душа» (Етоев, 2018: 482).

Если же говорить о писательстве в горизонтальном векторе настоящего, то творчество, с одной стороны, это способ выхода сознания писателя за пределы повседневности бытия, с другой стороны, дает писателю уникальную возможность, которой обыкновенный человек лишен – увидеть и оценить себя с мульти спектральной перспективы. Нет такой другой возможности. Мы видим другого в его внешней целостности и можем выносить свое законченное (не говорим верное) суждение о нем. Но ощутить себя в целостности своего собственного внешнего выражения человеку не дано: «Оборачивая во все стороны свою голову, я могу достигнуть видения всего меня со всех сторон окружающего пространства, в центре которого я нахожусь, но не увижу себя, действительно окруженного этим пространством» (Бахтин, 1979: 34). Человек для себя является субъектом, объектом для человека является другой, так как «всё пространственно данное» в человеке «тяготеет к непространственному внутреннему центру, в другом все идеальное тяготеет к его пространственной данности» (Бахтин, 1979: 35). Именно литература дает возможность «пронаблюдать» условно свою, а возможно, доподлинно свою жизнь, так как неизвестно, где больше самого человека – в осознании себя самими собой или в попытке наблюдать себя со стороны, предполагающей взгляд

объективный. Ведь именно вербализованная мысль завершена и приобретает независимое от ее создателя целостное существование.

Способность превращать обыденную жизнь в искусство очень важна для писателя, однако зачастую мастерство слова влечет за собой неспособность наслаждаться текстом, получать очищенные эмоции в процессе чтения. Так, многие писатели замечают, что, обретая способность писать, теряют навык естественного чтения; больше не могут воспринимать книгу, как рядовые читатели, а ненамеренно подходят к ней оценивающе. Так, П. Крусанов отмечает, что раньше зачитывался книгами и жил жизнью героев, а «теперь иначе: теперь открываешь книгу и смотришь, как она сделана. Обретая навык строительства собственных лабиринтов для читателя, теряешь способность самозабвенно плутать по чужим» (Етоев, 2018: 213). Писательско-читательскую метаморфозу признает и А. Рубанов: «Примерно в сорок лет со мной произошла профессиональная деформация <...>. Открывая книгу, я не видел содержания – я видел слова, буквы, предложения <...>, эпитеты и метафоры <...>, лексику и синтаксис. Я видел, как сделано, но не видел – что» (Етоев, 2018: 432). Е. Водолазкин также отмечает, что читает профессионально и даже многоаспектно: «Как читателя меня интересует <...>. Как исследователя <...>. Как писателя <...>» (Етоев, 2018: 140).

Некоторым писателям разбор чужих текстов приносит удовольствие. Это для них своего рода игра. Так, В. Левенталь говорит о пользе уметь «разбирать тексты по винтику на детальки», чему научил опыт театральной работы, и последовавшее за этим осознание того, что «нет ничего интереснее, чем попробовать собрать такой механизм самому» (Етоев, 2018: 256). С. Носов подтверждает данный тезис, заявляя: «Меня как профессионального читателя трогает сейчас то, насколько хорошо сделана вещь» (Етоев, 2018: 333).

Обращаясь к проблемам композиции и поэтики произведения, писатели отмечают, что современная эпоха диктует новые акценты. Так, В. Авченко отмечает: «Содержание было важнее раньше, в эпоху дефицита информации» (Етоев, 2018: 17). Сегодня же приобретают

особую важность такие внесюжетные элементы произведения, как интонация, ритм, особая мелодия текста. М. Веллер пишет о важности стиля, при этом отмечает, что важна цельность и четкость образа, точность попадания в воспринимающее сознание, для этого нужно «сработать простую фразу так, чтобы читатель повторил ее про себя и запомнил, – вот верх стиля. Когда фраз не замечаешь, а от книги закачало...» (Етоев, 2018: 119). С. Шаргунов вспоминает, как ощутил готовность и необходимость писать и понимал важность умения «выбрать и удержать интонацию»; начал писать «чутко и бережно относился к главному – мелодии» (Етоев, 2018: 597). По мнению Е. Водолазкина, «стиль в романе – один из главных героев» (Етоев, 2018: 138).

Безусловно, каждый писатель стремится создать достойную книгу, которая станет частью вечности. При этом важно понимать, что срок «жизнеспособности» книги зависит не от писателя, а предопределяется читателем. Так, продолжая идеи рецептивной эстетики, Е. Водолазкин считает, что «любая книга только наполовину создается автором – вторая половина создается читателем, его восприятием» (Етоев, 2018: 131), так как до момента читательской рецепции – это только текст, который становится произведением только в восприятии читателя (Водолазкин, 2020: 267). Данный тезис разделяет М. Веллер, который подчеркивает факт субъективности восприятия текста и его существование лишь в воспринимающем сознании, так как литература как часть культуры «существует только в сознании воспринимающего субъекта, и исчезает в отсутствие воспринимаемых» (Етоев, 2018: 432). При этом степень продуктивности восприятия напрямую связана с совпадением/несовпадением «горизонтов ожидания» (Х.Р. Яусс) автора как порождающего сознания и читателя как сознания принимающего. Относительно этого положения Е. Водолазкин подчеркивает важность фигуры автора, так как при условии непринятия произведения, читатель «не хочет быть соавтором и – попросту закрывает мою книгу. Это ведь я и никто другой написал что-то такое, что породило в читателе подобный отклик» (Етоев, 2018: 131).

Абсолютную читательскую позицию при условии нейтрализации голоса автора постулирует О. Постнов: «...давая кому-либо из моих персонажей право голоса, не люблю ни осуждать его <...>, ни иронизировать на его счет между строк» (Етоев, 2018: 368-369). Писатель признается, что «такой прием можно расценить и как уважение к читателю, которому не требуются подсказки, чтобы все самостоятельно понять»; называет это отказ «от суждения в собственных книгах» (Етоев, 2018: 369). Писатель признает множественность и свободу интерпретаций своих произведений, допуская даже смену исходного писательского курса: «...Действительность наверняка найдет то, о чем не подумал, и тогда остается только «держать удар» (Етоев, 2018: 370).

Рассуждая о рецепции произведения, С. Лем вводит понятия минимального и максимального восприятия. При этом «минимальное приводит к возникновению связного целого из представленных событий, а максимальное конструирует строение, в котором событийная ось является лишь частью; вокруг нее простираются сферы обнаруженных читателем клубков фактов во внелитературном значении» (Лем, 2009: 46). Таким образом, писатель констатирует диапазон рецептивных способностей читателя: чем более чутким является читатель, тем более глубокими, выходящим за пределы текста будут его рецептивные открытия.

А. Секацкий продолжает и углубляет идеи рецептивной эстетики. До сих пор процесс чтения рассматривался в плоскости результата, «разделяя прочитанное и непрочитанное». А. Секацкий вводит категорию «книга, читаемая сейчас» и соответственно выделяет категорию состояния читателя – «находиться в состоянии чтения» (Етоев, 2018: 474). Данная плоскость рассмотрения процесса чтения важна, так как представляет собой сосуществование, с одной стороны, сознания, находящегося «в состоянии текущего чтения» и, с другой стороны, самой окружающей действительности, быта. При этом, как считает А. Секацкий, сопричастность чтения и окружающей действительности ведет к взаимовлиянию обеих плоскостей, так как «погруженность в читаемую книгу, даже если

книга в данный момент отложена, есть порой решающий элемент содержания повседневности» (Етоев, 2018: 474). Чтение, по А. Секацкому, «есть отдельная жизнь внутри жизни» (Етоев, 2018: 479). Тем самым писатель подчеркивает непрерывность процесса чтения и его влияние на читателя даже вне посредственно акта чтения. Таким образом, если представители рецептивной эстетики постулировали идею о «жизни» книги только в сознании читателя в акте чтения, то А. Секацкий считает, что книга «живет» и, более того, предопределяет реальность и быт читателя и в постактивную фазу чтения.

М. Степнова также разделяет идею «жизни» текста, которая начинается там, где заканчивается работа автора. Книга всегда «пропитана» личностью автора, но на этапе рецепции уже полностью в ней расплавлена, растворена в тексте: «Есть только текст, который я написала, – и текст, который вы потом прочли» (Етоев, 2018: 531). Интересен данный тезис М. Степновой, так как утверждается факт рождения нового текста, который представляет собой итог акта чтения, и это уже не авторский текст, а текст читателя, а «это всегда разные тексты» (Етоев, 2018: 531). Таким образом, примечательно то, что М. Степнова не называет эту вариативность традиционно постулируемой множественностью интерпретаций. Она идет дальше – подчеркивает безусловное и безоговорочное наличие двух текстов (при условии рецептивного диалога двух участников – автора и реципиента), и об их тождестве говорить не приходится. Итогом погружения каждого нового сознания в книгу будет новое понимание прочитанного.

Таким образом, допустимо говорить о некоторой доле совпадений, наложений видений автора и читателя, о соизмеримой степени адекватности понимания реципиентом интенций писателя, где большая степень обусловлена личной читательской чуткостью, которая предопределена, в свою очередь, жизненным опытом и образованием, так как «именно в этом волшебном зазоре между текстом написанным и текстом прочитанным и кроется то, что мы называем литературой» (Етоев, 2018: 531). В этом случае точность

попадания закодированных в книге смыслов в сознание читателя предопределяется степенью совпадения «горизонтов ожидания» (Х.Р. Яусс) создателя текста и реципиента. В данных условиях диалог писателя и читателя может считаться состоявшимся, если модель жизни, представленная в книге, у автора и читателя имеет множественные точки соприкосновения. Если же понимание выстроенной модели разнится кардинально – диалог с читателем не состоится – «горизонты ожиданий» автора и читателя показывают свою полярность. Причин этому может быть несколько. Назовем несколько ключевых. Во-первых, непопадание во время. Во-вторых, диаметрально противоположные мировоззрения автора и читателя. В-третьих, тенденция, берущая начало в современности: слепое доверие читателя чужому слову. Носителем этого слова может быть профессиональный критик. Тогда авторитетность мнения прощает доверчивость читателя. Не прощает читательское непринятие произведения следование мнению большинства анонимов в сети, которое, как правило, происходит до прочтения книги, что безоговорочно ведет к «укладыванию» в голову чужого мнения и дальнейшее паразитирование им. Сегодня это распространенная практика. Современный массовый читатель – человек сетевой толпы. Страх несоответствия и «недоотягивания» до «передовых» интернет-идей, отмеченных лайками таких же анонимов, претендующих на знание, ведет к потере индивидуального, тотальной потере личности в оцифрованном человеке. В-четвертых, причиной неприятия является сложность поэтики произведения, которую на современном этапе упрощения жизни во всех сферах, способно постичь читательское меньшинство, а большинство, не желая признаваться в собственной интеллектуальной импотенции, отвергают книгу с завидным рвением. Такова судьба великого Э. Хемингуэя в современной Америке. Айсберг смысла книг писателя современные западные читатели понять не способны. Оттого отвергают. И этому они дали «объективные» причины: гендерно озабоченные американцы признали Хемингуэя безоговорочным женоненавистником.

Мужественность писателя признали чрезмерной – иначе и быть не может в стране размывания гендера. А после признания кровожадности наклонностей Хемингуэя, что напрямую связали со страстью к охоте, образ великого писателя, мужественного человека и храброго мужчины в современной Америке стусевался. Но это в Америке...

Тезис о независимой жизни произведения подтверждает и М. Веллер, который считает, что произведение искусства – это «продукт человеческой деятельности, отделенный как объект от создавшего его субъекта» (Веллер, 2008: 430).

Самостоятельную жизнь смысловой палитры произведения утверждает Ж. Деррида: «Смысл должен ожидать своего сказания или написания, чтобы обжить самого себя и стать тем, что он есть, различаясь с самими собой – смыслом» (Деррида, 2007: 22). Ж. Деррида постулирует взаимоперетекание ипостасей. Так, писатель – это «сюжет и субъект книги, ее субстанция <...> служитель и тема. А книга – это сюжет писателя <...>, пишущего в книге о книге» (Деррида, 2007: 108). При этом Деррида акцентирует автономное существование творения писателя: «...Вычленяемая 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» (Деррида, 2007: 108-109).

Более того, Деррида говорит об отречении от своего детища: «Писать – это удаляться <...> из самого своего письма <...> освобождать 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 процессий: быть всем и ничем <...>. Писатель – это все и ничто. Как Бог...» (Деррида, 2007: 114). Так, нивелируя роль писателя, Деррида возвышает его до сверхчеловека – Бога.

По сути о рождении текста как естественном отречении пишущего можно говорить на этапе завершения писателем работы над произведением. Наступает отречение создателя от созданного. Первой формой отречения от текста является готовое произведение. Идею порождения текста как отречения-избавления от прошлого опыта, снятие ответственности за созданное детище, как только оно получило жизнь в сознании читателя, подтверждает и С. Носов: «Что с автора взять? Он уже все написал» (Етоев, 2018: 329). Это естественная фаза отречения. При этом есть и другая его форма – писательство как отречение от прошлого опыта, его сознательное завершение в состоявшемся виде. Так, А. Варламов замечает, что, задумав роман о молодости, о времени, проведенном в стенах любимого вуза, он смог поставить мысленную точку в животрепещущем потоке воспоминаний только «как мне кажется, именно написав эту книгу, поставил в своих отношениях с альма-матер благодарную точку» (Етоев, 2018: 107). Данный тезис подтверждает Р. Сенчин. Начиная свои размышления о писательстве, он словно отстраняется от сделанного, рассматривает его как заверченный опыт: «...Я отрываюсь от своей новой повести и оглядываюсь назад, всматриваюсь *словно бы в чужое*, в то, что написал двадцать, десять, пять лет назад» (курсив наш. – Е.Г.) (Етоев, 2018: 489). При этом временная дистанция не важна. Есть только ощущение завершеного этапа, выполненной миссии.

Отречение создателя от созданного может иметь и художественную форму. Еще Платон высказал идею «о тексте как смерти памяти», тексте как отчуждении памяти и актуализации ее в воображении: став источником творчества, память умирает в тексте. Показательным примером этому, на наш взгляд, является рассказ В. Набокова «Весна в Фиалте», который можно рассматривать как попытку смоделировать отношения, провести эксперимент, чтобы разобраться в себе, понять и принять настоящее, чтобы порвать с прошлым, освободиться от отношений, которые, с одной стороны, Набокова все еще мучили, но, с другой стороны, участь которых уже была решена. Единственной возможностью выстроить

необходимую модель взаимоотношений, логично развивающихся и «очищенных» от побочных повседневных «вторжений», могло стать только творчество. Сам Набоков признавался: «...Воображение – это форма памяти <...>. Образ возникает из ассоциаций, а ассоциации поставляют и питает память» (Мельников, 2002: 473). Писатель идет на эксперимент – моделирует несбывшееся будущее, чтобы отказаться от эмоционального груза прошлого. Он творчески «проигрывает» историю любовной связи, случившейся в его жизни, восстанавливает мельчайшие детали встреч, разговоров, жестов, запахов, чтобы ответить на главный вопрос: «*Неужели была какая-либо возможность жизни моей с Ниной...?*» (Набоков, 2014: 434). В конце рассказа Набоков «убивает» героиню – эксперимент удался. Выбор сделан. Писатель смог освободиться от памяти прошлого, чтобы жить дальше.

### **Выводы**

Таким образом, отношение писателей к процессу творчества отличается безусловной сложностью. Во-первых, это предопределено самим объектом исследования, коим является творчество. Во-вторых, характером освещения проблемы исследования – обратным отсчетом, когда современные писатели обращают взгляд на состоявшийся отрезок писательства в попытке увидеть главное, расставить акценты, услышать себя в многообразии писательских голосов, с одной стороны, подытожив пройденную дистанцию, с другой – очертить дальнейший путь творческого поиска.

Многосюжетность феномена писательства выявила важнейшие сложности, с которыми сталкиваются литераторы. Так, сложны особенности мироощущения начинающих писателей до «вхождения» в профессию, на этапе, когда уже развито острое чувство своей своеобразности, но еще нет четких представлений о формах саморепрезентации. При этом стимулом творчества зачастую является желание воздействовать на аудиторию, влиять и направлять сознание реципиента.

Литераторы признают важность адресата, при этом степень намеренной ориентации на читателя различна. Одни писатели

отмечают изначальную ориентацию на читателя, другие – отдают первенство писательству как уникальной способности достичь удовольствия от текста и как возможности самопознания. Профессиональные писатели также констатируют потерю способности естественного чтения, которая случается по мере их литературного роста.

На современном этапе характерно разочарование писателей в читательской аудитории в связи с преобладающими потребностями в легком чтive. При этом писатели надеются на переформатирование книжного рынка с ориентацией на серьёзную литературу, которую затребует образованный читатель. Именно он породит запрос на сильные книги, которые заставят думать и погружаться в жизнь. Страх не найти своего читателя – это один из внешних страхов писателей. Есть и внутренние, которые связаны с боязнью пустого листа, исписывания и, безусловно, творческого кризиса, который литераторы описывать избегают. При этом авторы верят в писательство как в средство продолжения бытия, спасения души в вечности. Продолжая идеи рецептивной эстетики, современные литераторы считают, что книга живет в сознании читателя не только в процессе чтения, но и за пределами активного восприятия книги. Она влияет и предопределяет быт и мироощущение реципиента в постактивную фазу чтения, что, с одной стороны объясняет силу влияния книги на сознание читателя, с другой – обуславливает диапазон влияния и срок жизнеспособности книги.

### Литература

- Анненский, И.Ф. (1987). Умиравший Тургенев. Клара Милич. *Избранное*. Москва: Правда. 215–225.
- Бахтин, М. М. (1979). *Эстетика словесного творчества*. Москва: Искусство.
- Бердяев, Н.А. (2015). *Смысл творчества*. Москва: Академический проект.
- Богоявленская, Д.Б. (1999). Субъект деятельности в проблематике творчества. *Вопросы психологии*, 2, 35–40.

- Борев, Ю. (2002). *Эстетика*. Москва: Высшая школа.
- Веллер, М. (2008). *Слово и профессия*. Москва: Издательство АСТ.
- Веллер, М. (2013). *Все о жизни*. Москва: Издательство АСТ.
- Водолазкин, Е. (2020). *Идти бестрепетно*. Москва: Издательство АСТ.
- Деррида, Ж. (2007). *Письмо и различие*. Москва: Академический Проект.
- Ермолаева-Томина, Л.Б. (2005). *Психология художественного творчества*. Москва: Академический проект.
- Етоев, А. (Сост.). (2018). *Как мы пишем: Писатели о литературе, о времени, о себе*. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус.
- Ильин, Е.П. (2012). *Психология творчества, креативности, одаренности*. СПб.: Питер.
- Лем, С. (2009). *Мой взгляд на литературу*. Москва: Издательство АСТ.
- Мельников, Н. (Ред.). (2002). *Набоков о Набокове и прочем. Интервью, рецензии, эссе*. Москва: Независимая Газета.
- Мураками, Х. (2020). *Писатель как профессия*. Москва: Эксмо.
- Набоков, В.В. (2014) Весна в Фиальте. *Полное собрание рассказов*. С-Петербург: Азбука. 421–438.
- Николаенко, Н.Н. (2005). *Психология творчества*. С-Петербург: Речь.
- Ницше, Ф. (2020). *Так говорил Заратустра*. Москва: Издательство АСТ.
- Пономарев, Я.А. (1998). *Психология творчества*. Москва: Академия.
- Тургенев, И.С. (1967). *Полн. собр. соч. и писем: в 28 т. Т. 13: Стихотворения в прозе*. Москва-Ленинград: Наука.

## References

- Annenskiy, I.F. (1987). Umirayushiy Turgenev. Klara Milich [Dying Turgenev. Klara Milich]. *Izbrannoe – Selected*. Moskva: Pravda. 215–225. [in Russian].
- Bahtin, M. (1979). *Estetika slovesnigo tvorchestva [Aesthetics of Creative Art]*. Moskva: Iskusstvo [in Russian].
- Berdiayev, N.A. (2015). *Smisl tvorchestva [The Implication of Art]*. Moskva: Akademicheskiy projekt [in Russian].

- Bogoyavlenskaya, D.B. (1999). Subyekt deyatelnosti v problematike tvorchestva [The Subject of Activity in Art]. *Voprosy Psichologiyi – The Problems of Psychology*, 2, 35–40 [in Russian].
- Borev, Yu. (2002). *Estetika [Aesthetics]*. Moskva: Visshaya Shkola [in Russian].
- Derrida, J. (2007). *Pismo i razlichie [Writing and Difference]*. Moskva: Akademicheskiiy proekt [in Russian].
- Ermolaeva-Tomina, L.B. (2005). *Psichologia hudozhestvennogo tvorchestva [Psychology of Literary Art]*. Moskva: Adademicheskiiy proekt [in Russian].
- Etoev, A. (2018). (Comp.). *Kak mi pishem: Pisateli o literature, vremeni, o sebe [The Way We Write: The Writers on Literature, Epoch and Themselves]*. Sankt-Peterburg: Azbuka, Azbuka-Attikus [in Russian].
- Ilyin, E.P. (2012). *Psichologia tvorchestva, kreativnosti, odarennosti [Psychology of Literary Art, Creativity, and Talent]*. Sankt-Peterburg: Piter [in Russian].
- Lem, S. (2009). *Moi vzgliad na literaturu [My view of Literature]*. Moskva: Izdatelstvo AST [in Russian].
- Melnikov, N. (Ed.). (2002). *Nabokov on Nabokov and other stuff. Interviews, Reviews, essays. Moscow: Nezavisimaya Gezeta* [in Russian].
- Murakami, H. (2020). *Pisatel kak professiya [Writer as a Profession]*. Moskva: Eksmo [in Russian].
- Nabokov, V. (2014) Vesna v Fialte [Spring in Fialta]. *Polnoe sobranie rasskazov – Complete collection of Stories*). Sankt-Peterburg: Azbuka. 421–438. [in Russian].
- Nikolaenko, N.N. (2005). *Psichologia tvorchestva [Psychology of Creativity]*. Sankt-Peterburg: Rech [in Russian].
- Nitshe, F. (2020). *Tak govoril Zaratustra [Thus Spoke Zarathustra]*. Moskva: Izdatelstvo AST [in Russian].
- Ponomarev, Y.A. (1998). *Psichologia tvorchestva [Psychology of Creative art]*. Moskva: Academia [in Russian].
- Turgenev, I.S. (1967). *Polnoe sobranie sochineniy i pisem [The Complete Works and Letters]* in 28 v. V. 13: Stihotvoreniya v prose [Poems in Prose]. Moskva-Leningrad: Nauka [in Russian].

- Veller, M. (2008). *Slovo i professiya [Word and Profession]*. Moskva: Izdatelstvo AST [in Russian].
- Veller, M. (2013). *Vse o zhizni [All about Life]*. Moskva: Izdatelstvo AST [in Russian].
- Vodolazkin, E. (2020). *Idti bestrepetno [To tread firmly]*. Moskva: Izdatelstvo AST [in Russian].

*Рукопис статті отримано 21 лютого 2021 року*

*Рукопис затверджено до публікації 3 квітня 2021 року*

---

### ***Інформація про автора***

***Гулевич Олена Віталіївна*** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри перекладу та міжкультурної комунікації УО «Гродненський державний університет імені Я. Купали»; вул. Ожешко, 22, м. Гродно, 230023, Республіка Білорусь; e-mail: Family2001KG@mail.ru; <http://orcid.org/0000-0001-5189-7274>