

КАК МЫ  
ПИШЕМ

И. ГРЕКОВА

# ЗАМЫСЕЛ: ЗАРОЖДЕНИЕ И ВОПЛОЩЕНИЕ



**П**УТЬ от жизненного материала к литературному произведению для каждого писателя сугубо индивидуален. Общих закономерностей, по-видимому, здесь нет.

Попытаюсь на основе своего личного, ограниченного опыта проследить некоторые черты зарождения, вызревания и воплощения замысла. Ни в коей мере не претендую на общезначимость и типичность своих самонаблюдений (напротив, скорее они будут нетипичными, так как литература не основное мое занятие). Может быть, все же для интересующихся психологией литературного труда эти заметки представят какой-то интерес.

Лично у меня замысел произведения всегда начинается с какого-то очень яркого жизненного впечатления (типа «удара» или «толчка»). Нечто увиденное в жизни поразило меня, удивило, вызвало чувство восторга или, наоборот, возмущения (иногда того и другого вместе). Исток замысла у меня всегда эмоционален; нечто вроде недоумения перед виденным в жизни. Появляется навязчивая потребность как-то освоить, осмыслить виденное, показать его другим людям, чтобы они тоже поразились (восхитились, возмутились и т. д.).

Исходное впечатление может быть кратковременным (встреча с человеком необычного поведения, странной судьбы; чей-то рассказ о происшествии; катастрофа). Оно может быть и растянутым во времени (длительное наблюдение над человеком, семьей, коллективом, над эволюцией отношений, над перерождением любви в ненависть, зверства — в человечность; так, например, источником замысла моей повести «Второй паром» было многолетнее наблюдение над бытом и бедями коллектива жильцов одной довольно заурядной коммунальной квартиры). Иногда это бывает загадка чьей-то прелести, обаяния, власти над людьми. Увиденное, услышанное тревожит душу, заставляет себя обдумывать, поворачивать так и эдак.

С этого начинается этап внутренней жизни произведения. Это еще не замысел, только его эмоциональная завкасса, которая должна перебродить, вызреть в сознании (точнее, подсознании), чтобы стать замыслом.

В этой начальной стадии эмоции решительно преобладают над мыслями. Никогда (у меня лично) в основе замысла не лежит намерение кого-то чему-то научить, преподать какую-то истину, изложить некую систему взглядов.

Я вообще думаю, что писатель не обязательно должен быть умнее, образованнее, нравственнее своих читателей. И не по этим признакам отбираются писатели в составе взрослого, грамотного населения. Скорее всего писателя отличает умение видеть в жизни вещи и явления примечательные, характерные, отобрать их, высветить, показать другим в ярком, впечатляющем виде, заразить своими ощущениями. О задаче «заражения чувством» как одной из главных задач искусства писал еще Лев Толстой. Мне хочется здесь высказать спорную, может быть, еретическую мысль (вероятно, критики со мной не согласятся). Я думаю, что одно из чувств, которым может заражать писатель, которым он **вправе** заражать, — это чувство недоумения, непонимания.

Допустим, писатель видел в жизни нечто, ошеломившее его своей непонятностью. Он задумывается над виденным, мучается им, недоумевает. Вправе ли он в своем произведении показать виденное, поразившее, без так называемых «концепций», во

всей его первобытной нестройности? По-моему, вправе. Писатель далеко не всегда какой-то «мудрец», «учитель жизни» — чаще всего он обыкновенный человек, разве что с обостренными реакциями, живой совестью, острой наблюдательностью и чувством слова. Он вправе показать читателю ситуацию-задачу, непонятную ему самому. Показать так, чтобы читатель тоже задумался (может быть, болезненно) над тем, что увидел. Заставить задуматься — это тоже цель, и немаловажная. Нечто вроде «постановки задачи» в точных науках, которая часто и труднее, и важнее, чем решение.

Так происходит у меня рождение замысла. Попробую описать его дальнейшую судьбу.

Долгое время (иногда несколько лет) зерно замысла живет в сознании, никак не оформляясь, а только вызревая. Из жизненных прототипов возникают персонажи будущего произведения. Постепенно они отделяются от прототипов и приобретают определенную автономию. С течением времени их связь с прототипами ослабевает, иногда пропадает совсем. В моем воображении персонажи ведут самостоятельную жизнь: действуют, вступают в конфликты, женятся, рожают детей, болеют, иногда умирают. Я их воспринимаю как особую разновидность знакомых, над которыми я имею некоторую, хоть и неполную власть (могу их как-то назвать, куда-то поселить, с кем-то свести, слегка изменить судьбу). Реальность этих «внутренних знакомых» нередко превосходит реальность прототипов. Иной раз, встречая в жизни бывшего прототипа, я недоумеваю: кого же это, хорошо и давно знакомого, он мне так навязчиво напоминает?

Некоторые из таких условных «внутренних знакомых», потенциальных персонажей, так и остаются внутри, не переходя на бумагу; другие получают литературное воплощение.

Помимо персонажей, имеющих реальные прототипы, у меня в сознании, в период скрытой подготовки, поселяются и другие, целиком вымышленные. Их появление — вынужденное, связанное с логикой развития уже живущих образов. Одному надо придумать мать, другому — жену, третьему — учителя. Эти вторичные, «беспрототипные» персонажи скоро становятся для меня столь же реальными, как и те, что имеют прототипов. Некоторые из них перерастают в главных героев.

Меня всегда интересовало: заметна ли со стороны разница между теми и другими? Иногда я задавала читателям прямой вопрос: «Как, по-вашему, какие из персонажей в моей повести (рассказе) писаны с живых людей, а какие выдуманы?» Читатели чаще всего ошибались, относя к категории «выдуманных» именно тех, кто имел живых прототипов. Возможно, это связано с тем, что толчком к созданию вещи у меня нередко бывает впечатление от эксцентричной, чрезмерно своеобразной личности. Именно такие персонажи воспринимались читателями как выдуманные, а вторичные, более нейтральные — как взятые из жизни.

Например, герой моего рассказа «За проходной» — профессор Лагинов («Чиф») — был списан с реального человека, которого общие знакомые узнавали безошибочно. Тем не менее большинством читателей он воспринимался как вымышленный — болно уж эксцентричными, непрофессорскими были его повадки...

Напротив, большинство читателей почему-то думает, что главный герой повести «Кафедра» — Энэн — списан с реального прототипа; на самом же деле этот персонаж «выдуман» мной целиком (если не считать его мыслей, во многом совпадающих с моими собственными).

«Прототипом» может быть не только человек, но и коллектив. В том же рассказе «За проходной» прототипом «10-й лаборатории» была «5-я комната», где иступленно работал небольшой научный коллектив, которым я имела честь руководить (формулировка не моя, она принадлежит знаменитому математику Штурму, который об известной «теореме Штурма» говорил: «Теорема, имя которой я имею честь носить»). Не отдельных людей, а дух коллектива — вот что я пыталась передать, описывая 10-ю лабораторию.

В период внутреннего становления вещи, когда все еще зыбко и может повернуться так или иначе, имена персонажей условны, неопределенны — пока что я могу назвать их как угодно. Тот момент, когда персонажи «окрещены», для меня — автота — в какой-то мере переломный, решающий. Это значит, что вещь вышла из стадии обдумывания и начала возникать на бумаге (впоследствии первоначальное имя может и измениться).

Я почему-то приписываю именам (отчества, фамилиям) героев большое, пожалуй, преувеличенное значение. Долго мучаюсь, пока подберу подходящее по звучанию, ритму, эмоциональной окраске имя. Иногда трудность подбора имен мешает вступлению замысла во вторую фазу (фактического писания).

Подготовительная, внутренняя работа над вещью у меня идет «без отрыва от производства», то есть параллельно с моей основной (научно-педагогической) работой. В промежутках между делами, в транспорте, вечером перед сном, а иногда и во сне я как бы «окунаюсь в замысел». На этом начальном этапе произведения существует не облеченное в слова, а скорее в зрительно-образной форме, как серия каких-то картин или кадров. Например, я вижу заключительную сцену, когда герой удаляется по коридору, становясь с каждым шагом все меньше и меньше; он лыс, голова его отсвечивает розовым, и щемящая жалость к нему, маленькому и лысому, заставляет меня стонать почти вслух. Или вижу ночной лес с мохнатыми, сумрачными шапками деревьев, голубой месяц, молдых, взявшихся за руки, входящих в лес; все происходит сугубо значительно и не совсем понятно. Эти зрительные образы сменяются в моем воображении, я как будто рассматриваю какую-то киноленту...

Постепенно, кроме зрительных образов, начинают возникать

слова, но не сплошным текстом, а отдельными, «ключевыми» фразами. Эти фразы служат как бы внутренним камертоном будущей вещи. Нередко в их числе звучит самая первая фраза, нечто вроде «песенного зачина» произведения (об исключительной важности первой фразы писали и говорили многие). Важна также и последняя фраза, для меня она не завершение, а скорее выход в неопределенное будущее. Внутренняя проработка вещи без «словесных ключей» для меня невозможна. Бывает, что ключевая фраза, одно время служившая внутренним камертоном, в окончательном тексте места себе не находит, уходит в подтекст.

Предварительный период переходит в фазу фактического писания без сопротивления. Для меня этот переход всегда труден. Я чувствую, что между замыслом и бумагой что-то стоит, какой-то внутренний запрет. Чтобы его снять, иногда требуется внешний толчок. Например, начать писать давно задуманную повесть «Маленький Гарусов» мне помог сам по себе неприемлемый случай, когда бывший прототип главного героя явился ко мне остриженным наголо и начал плести какую-то невразумительную историю о том, как и почему он остригся. Этот рассказ в повести приведен дословно: «Просто так. Обновить свою внешность. Стоит пятнадцать копеек. Правда, они для плана меня уговорили еще вымыть голову. Говорю: ладно, мойте хоть два раза. Вымыли два раза».

И вот, странным образом, после того, как я услышала об этом «мытье головы два раза», что-то внезапно открылось, словно соскочила защелка, и я почувствовала: могу писать...

После того, как сдвиг состоялся и внутренний запрет снят, я перехожу к записыванию вещи на бумаге. Этот этап, в отличие от предыдущего, у меня протекает сравнительно быстро (многие мои вещи написаны в отпускное время или в период зимних студенческих каникул). Начинаю писать без развернутого плана. Иногда пользуюсь краткой хронологией (кто когда родился и умер), составляю «штатное расписание» персонажей. Начинаю с бессвязных набросков, где перемешаны ключевые фразы, имена героев и их варианты, отдельные картины, уже одетые в слова. От набросков довольно скоро перехожу к цельному тексту. Пишу от руки (не на машинке), подряд, от начала к концу, отдельными главами (они у меня обычно невелики). Черновики никогда не сохраняю.

Для стадии записывания характерно ощущение подневольности, как будто пишу не по своей воле, а под чью-то диктовку, но делаю ошибки. Многократно (по 8—10 раз) переписываю сделанное, добиваясь согласия с внутренним камертоном. Часто бьюсь подолгу над одной и той же фразой, не умея найти нужный ритм.

Когда я убеждаюсь, что никакое новое переписывание не ме-

жет улучшить сделанное, я перепечатаваю его на машинке и в процессе печатания еще раз редактирую. После этого вещь как бы «отваливается» от меня. Наступает временное успокоение: тревоживший меня начальный толчок нашел наконец выход. Закончив одну вещь, я долго не могу «вытряхнуть» ее из себя и начать другую. Параллельная работа над двумя литературными произведениями для меня исключена; над литературным и научным — вполне возможна. Сравнительно легко «вклиниваются» в работу над литературным произведением разные статьи и заметки, которых я пишу довольно много.

Как правило, я по доброй воле никогда не возвращаюсь к уже написанному, чтобы его изменить. Самый мучительный для меня этап литературной работы — это учет редакторских замечаний. Иногда — если речь идет о фактических ошибках в моем произведении, скажем, анахронизмах или географических несоответствиях, — я учитываю указания на них с благодарностью. Но, как правило, к редакторским замечаниям я отношусь болезненно-нетерпимо. Обычно они носят произвольный, «вкусовой» характер, направлены против «вульгаризмов и жаргонизмов» в моем тексте, которые я употребляю совершенно сознательно, считая, что о современности нельзя говорить языком героев Тургенева. Одному члену редколлегии не нравится одно слово, другому — другое, но общая тенденция — подравнять произведение под некий средний стандарт, ограничить его словесную палитру. Я думаю, что редактор должен поправить писателя, если тот отклоняется от норм языка по незнанию, и не должен поправлять, если это художественный прием. От некоторых редакторских замечаний мне удается отбиться, другие — хочешь не хочешь — надо учитывать. После того, как меня вынудили пойти на уступки, я переставо чувствовать вещь, она для меня становится чужой, внутренний камертон умолкает. Часто мне говорят: «Ну, подумаешь, что случилось? Одно ведь только слово изменили!» А из-за одного слова может погибнуть живой образ. Например, когда в речи одного из моих героев «вульгарное» слово «тюряга» было заменено нейтрально-правильным «тюрьма», образ говорящего стал мертвым. Сознание, что я — один из самых «строптивых» авторов, с которыми приходится иметь дело редактору, возможно, что крайняя нетерпимость к литературной правке в моем случае объясняется привычкой иметь дело с научными издательствами, где такая правка фактически отсутствует.

В заключение еще одно: к тем произведениям, которые «отблебли и отвалились», я довольно равнодушна. Критические отзывы в печати мало меня волнуют: мне все кажется, что речь идет не обо мне, а о ком-то другом... Гораздо больше значат для меня письма читателей, которых я получаю очень много.