

<https://doi.org/10.30853/filnauki.2020.1.22>

Сёмченко Раиса Анатольевна

Творческий процесс Ч. Паланика: от абстрактного представления к материальному воплощению

В статье рассматривается творческая деятельность Ч. Паланика. Процесс творчества трактуется в широком контексте как внутриличностная и межличностная коммуникация творца с миром и социумом. Автор проводит анализ последовательности этапов объективации творческой интенции Ч. Паланика: от отбора жизненного материала, принадлежащего определенной социокультурной и исторической реальности с точки зрения индивидуального восприятия, до воплощения его в художественном тексте, а также последующей процедуры восприятия художественного произведения читателем. В результате делается вывод о механизме художественного творчества Ч. Паланика.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/2/2020/1/22.html

Источник

Филологические науки. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2020. Том 13. Выпуск 1. С. 104-110. ISSN 1997-2911.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/2.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/2/2020/1/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: phil@gramota.net

4. Ницше Ф. К генеалогии морали // Ницше Ф. Так говорил Заратустра. К генеалогии морали. Рождение трагедии. Воля к власти. Посмертные афоризмы. Мн. – М.: Харвест; АСТ, 2000. С. 288-434.
5. Ницше Ф. Так говорил Заратустра // Ницше Ф. Так говорил Заратустра. К генеалогии морали. Рождение трагедии. Воля к власти. Посмертные афоризмы. Мн. – М.: Харвест; АСТ, 2000. С. 4-286.
6. Ридер Ле Ж. Венский модерн и кризис идентичности / пер. с фр. Т. Баскаковой. СПб.: Галина Скриптсит, 2009. 720 с.
7. Фрейд З. «Ребенка бьют»: к вопросу о происхождении сексуальных извращений // Захер-Мазох Л. фон, Делез Ж., Фрейд З. Венера в мехах / пер. с нем. и фр. М.: РИК «Культура», 1992. С. 317-349.
8. Фрейд З. Садизм и мазохизм // Фрейд З. Очерки по психологии сексуальности / пер. с нем. Мн.: Попурри, 2003. С. 32-34.
9. Finney G. Woman in Modern Drama: Freud, Feminism, and European Theater at Turn of the Century. L.: Cornell University Press, 1989. 248 p.
10. Gutjahr O. Lulu als Prinzip. Verführte und Verführerin in der Literatur um 1900 // Röbling I. Lulu, Lilith, Mona Lisa... Frauenbilder der Jahrhundertwende. Pfaffenweiler: Centaurus – Verl. – Ges., 1989. S. 45-71.
11. Gutjahr O. Lulu oder die Last mit der Lust. “Die Urgestalt des Weibes” – ein Männertrauma [Электронный ресурс]: Vortrag im Rahmen der Salzburger Festspieldialoge am 18. August 2010. URL: <https://www.yumpu.com/de/document/read/3491269/lulu-oder-die-last-mit-der-lust-freunde-der-salzburgen-festspiele> (дата обращения: 06.12.2019).
12. Riedlinger S. Aneignungen: Frank Wedekinds Nietzsche-Rezeption [Электронный ресурс]. URL: <https://core.ac.uk/download/pdf/35095665.pdf> (дата обращения: 06.12.2019).
13. Seehaus G. Wedekind. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, 1974. 159 S.
14. Wedekind F. Die Büchse der Pandora. Eine Monsterttragödie. Historisch-kritische Ausgabe der Urfassung von 1894 / hrsg., kommentiert und mit einem Essay von H. Vinçon. Darmstadt: Häusser, 1990. 233 S.
15. Wedekind F. Erdgeist // Wedekind F. Werke. Mit einem Nachwort und Anmerkungen: in 2 Bänden / hrsg. von E. Weidl. München: Deutscher Taschen Verlag, 1996. Bd. I. S. 549-637.
16. Wedekind F. Frühlingstürme // Wedekind F. Werke. Kritische Studienausgabe in acht Bänden mit 3 Doppelbd / hrsg. unter der Leitung von E. Austerühl, R. Kieser, H. Vinçon. Darmstadt: Häusser, 1996. Bd. III: in 2 Teilen. Teil 1. S. 618-637.
17. Wedekind F. Nach “Der Erdgeist”, II. Aufzug // Wedekind F. Werke. Kritische Studienausgabe in acht Bänden mit 3 Doppelbd / hrsg. unter der Leitung von E. Austerühl, R. Kieser, H. Vinçon. Darmstadt: Häusser, 1996. Bd. III: in 2 Teilen. Teil 1. S. 641-650.

Bestiary Metaphors in F. Wedekind’s Dilogy “Lulu”

Pridorogina Elena Aleksandrovna, Ph. D. in Philology
Saint Petersburg University
e.pridorogina@mail.ru

The article is devoted to analysing bestiary images in the dilogy “Lulu” by the German dramatist Frank Wedekind (1864-1918). The study focuses not on the traditional mythological interpretation of certain images but on their interrelation with F. Nietzsche’s philosophical conceptions. Specificity of the “beast” notion and peculiarities of the opposition “beast – human being” in Wedekind’s creative work are revealed. Within the framework of the research, the paper examines the motive of animal training, which is a key one in Wedekind’s creative work. Relying on the findings, the researcher suggests deeper interpretation of the “Lulu” dilogy taking into account specificity of the author’s conceptions.

Key words and phrases: F. Wedekind; F. Nietzsche; bestiary images; “Lulu” dilogy; beast; femininity; superman.

УДК 82.0

Дата поступления рукописи: 14.12.2019

<https://doi.org/10.30853/filnauki.2020.1.22>

В статье рассматривается творческая деятельность Ч. Паланика. Процесс творчества трактуется в широком контексте как внутриличностная и межличностная коммуникация творца с миром и социумом. Автор проводит анализ последовательности этапов объективации творческой интенции Ч. Паланика: от отбора жизненного материала, принадлежащего определенной социокультурной и исторической реальности с точки зрения индивидуального восприятия, до воплощения его в художественном тексте, а также последующей процедуры восприятия художественного произведения читателем. В результате делается вывод о механизме художественного творчества Ч. Паланика.

Ключевые слова и фразы: творческая деятельность; Ч. Паланик; авторская интенция; творчество и личность; коммуникативность художественного произведения.

Сёмченко Раиса Анатольевна

Крымский федеральный университет имени В. И. Вернадского, г. Симферополь
raisasemchenko@yandex.ru

Творческий процесс Ч. Паланика: от абстрактного представления к материальному воплощению

Процесс создания художественного произведения привлекал внимание мыслителей, исследователей и ученых разных эпох. Первые попытки изучения данного феномена не принесли должного результата.

В творчестве видели проявление свободы человеческого духа, не связанного с объективными законами и не поддающегося анализу.

Актуальность статьи обусловлена непрекращающимся интересом ученых к созданию теории механизма творчества, поскольку за каждым произведением искусства кроется целенаправленная сознательная деятельность автора, раскрытие которой позволяет открыть новые смысловые грани художественного целого и особенности личности его творца.

Цель – рассмотреть процесс создания художественного произведения Ч. Палаником, одним из самых популярных новеллистов Америки.

Задачи: 1) определить индивидуально-авторские источники творческого вдохновения; 2) выявить последовательность этапов реализации концепции художника в тексте; 3) привести примеры предпочитаемых приемов и техник, используемых писателем.

Научная новизна заключается в определении эмоциональных и рациональных сторон личности Ч. Паланика, специфики его работы в контексте изучения художественного метода писателя.

В научных исследованиях в художественно-творческом процессе выделяются различные компоненты его структуры, которые отличаются количеством этапов (фаз, стадий). Н. А. Гуляев выделил несколько этапов творческого процесса: замысел; создание плана; написание произведения; его отделка [3, с. 118]. П. К. Энгельмейер в работе «Теория творчества» отметил: 1) этап интуитивного самородного зарождения замысла; 2) этап сознательной переработки знания, выработки плана реализации замысла; 3) этап материального воплощения произведения [10, с. 118-120]. Вариативность последовательности этапов работы, средства и способы реализации авторской концепции зависят от неповторяемых ни в ком другом оригинальных врожденных и приобретенных качествах художника.

В период с 2004 по 2008 гг. Чак Паланик ежемесячно публиковал эссе о мастерстве создания художественных произведений. Способы работы, стиль, техника написания черновиков коротких рассказов, рассматриваемые в тридцати шести эссе Ч. Палаником, представляют собой основные положения творческой деятельности автора. Данные эссе, по мнению Ч. Паланика, являются лучшим вкладом, который он может внести в работы начинающих писателей. В начале своего творческого пути художник слова имитировал стиль Дороти Паркер, Джона Стейнбека, Стивена Кинга и Тома Спанбауэра. Дэвид Фостер Уоллес, Кен Кизи, Эдвард Олби, Энтони Берджесс, Брет Истон Эллис, Ирвин Уэлш были среди тех авторов, чьи работы побуждали Ч. Паланика писать. Путь изучения и повторения техник другого писателя позволяет создавать свои вариации, нарушать правила и комбинировать их со своими наработками. Данный способ приводит к эволюции, развивает личный голос, который становится узнаваемым в собственных работах. Собранная система техник написания художественных текстов является для автора «платяным шкафом, ящиком с инструментами или коробкой с красками» [7].

В одном из первых эссе Ч. Паланик говорит об использовании ограниченного набора тем в произведениях – минимализме. На писательских курсах, где автор начинал свой творческий путь, Том Спанбауэр называл темы «лошадьми». «Глубину истории можно отразить, придерживаясь одного и того же набора тем или “лошадей”». В книге Ч. Паланика «Удушье» повторяющаяся «лошадь» – это «все вещи являются совсем НЕ ТЕМ, чем кажутся» [Там же]. Поиском тем для автора был поход на вечеринки. Ч. Паланик рассказывал личную историю, а затем слушал, как люди рассказывали свои. Впоследствии обнаружилось множество людей с подобной историей, а тема становилась универсальной и затрагивала жизнь каждого. Явно или неявно, но творческая деятельность художника начинается с хаотичного непроизвольного процесса накопления жизненных переживаний, динамичной системы восприятия и мышления автора в предвосхищении возможных художественных действий. Ч. Паланик уделял внимание разговорам, шуткам, замечаниям, которые будоражили сознание слушателей. Интенция каждого художника отличается избирательной ориентированностью сознания на проблемно-тематические стороны окружающей действительности. По мнению автора, начинающим писателям следует научиться распознавать нерешенные, уникальные проблемы общества, которые будут долго жить в умах людей. Работа писателя заключается в раскрытии важных аспектов, которые не в силах выразить другие люди [Там же]. Жизненные истории являются средством объединения большого количества людей. «Рассказ, который вызывает в памяти другие истории, – это хороший рассказ» [Там же]. Активность творческой деятельности невозможна без участия мысли. Замысел проецирует контуры творческой работы. На определенный промежуток времени автор становится настоящим исследователем: накапливает необходимый материал для работы, изучает явления действительности, исторические события, архивные источники, читает различные документы. Художественная концепция мира, порожденная из философских знаний, наблюдений за природой и обществом, усвоенная культура человечества и отношение художника к миру определяют особенности воплощения замысла. Для Ч. Паланика недостаток информации для написания художественного произведения определяется наличием по меньшей мере трех историй на схожую тематику. В «Кишках» – это реальные истории с морковкой, свечой и бассейном в дополнении с медицинскими исследованиями 1990-х годов, в которые стали включать главы с правилами определения аутоэротического удушья на месте преступления. Как только Ч. Паланику открывается возможность соединения трех рассказов вместе, он занимается поиском вариантов конкретизации и осуществления задуманного. В этом смысле художник доверяет собственному чутью, знает особенности своей свободной и органичной деятельности. Автор уже знает процесс осуществления, но еще не знает осуществленного. Практические действия материализации замысла занимают определенный промежуток времени, в некоторых случаях возникают паузы различной продолжительности. Перерыв в процессе творчества позволяет художнику накопить новые впечатления.

Ч. Паланик советует слушать людей и разрабатывать дополнительные темы, которые можно организовывать и реорганизовывать на страницах произведения.

Идеальным условием работы для Ч. Паланика является место с минимальным комфортом. Писательская ловушка должна быть незнакомой, с неисполнимой возможностью покинуть данное место в течение часа, слегка отвлекать внимание (не телевизор и не радио). Поэтому в процессе творческой деятельности автор посещал курсы по недвижимости, ходил на семинары по пенсионному планированию, сидел в Департаменте автотранспорта и церкви. Слушая публичные выступления, Ч. Паланик заимствовал теоретические инструменты структурирования информации, приемы перехода от одной темы к следующей. Автор также пишет в аэропортах, больницах, барах. Ведь именно в этих местах читатели зачастую читают книги. «Я хочу быть в этом мире», – говорит он. – «Я хочу взаимодействовать с людьми, и я хочу создать что-то, что может конкурировать с реальным миром» [Там же].

Еще один вариант работы для Ч. Паланика – это «метод кухонного таймера». Автор ставит таймер на определенный промежуток времени и садится писать. Обычно к тому времени, когда таймер срабатывает, Ч. Паланик увлечен своей работой и не может остановиться. Автор советует чередовать вдумчивую работу писательства с бездумной уборкой по дому, которая способствует появлению новых мыслей.

Ч. Паланик занимается «картированием мозга», собирает все, что связано с идеей, делает рукописные заметки по каждому аспекту произведения. Лишь в момент кристаллизации информации автор садится за клавиатуру. В написании текста Ч. Паланик руководствуется принципом сравнения горизонтального с вертикальным. Первый черновик его работы – это горизонтальный план истории: физические события от начала до завершения, написанные разумом. Интенсивные или эмоциональные пути, идущие от сердца, появляются в последующих черновиках, когда персонажи обретают плоть и в темах проявляется истинная суть. Процесс написания первого черновика является «выдавливанием из себя куска угля» (по Т. Спанбауэру), который в идеале должен превратиться в алмаз. Творчество позволяет преодолеть пределы существующей действительности и осуществить бытие духовного мира человека. Начиная с ранних трактатов о возникновении художественного мира, мыслители отмечали непостижимые механизмы этого процесса. Максимальное напряжение духовных и физических сил позволяет ослабить давление внешней реальности и укрепить иной мир как не менее важную реальность в процессе самоуглубления художника.

В. В. Фёдоров разработал двухэтапный процесс создания художественного мира, который обусловлен актом воображения. В процессе воображения поэт преодолевает пространственно-временную действительность (однопланную, тектоническую сферу) и осуществляет переход в сверхпространство и сверхвремя. На первом этапе процесса первоэлементы другого сознания, порожденные индивидуальными особенностями и внутренними потребностями личности, дают о себе знать художнику. В ситуации онтологического брожения к писателю зачастую приходят мысли «извне». Данные первоэлементы сознания из состояния хаоса переходят в смутный образ героя (результат авторского моделирования). Такой тип отношений является вертикальным и представляет собой отношение «воображающий и воображаемый». «В этой ситуации еще нет персонажа как субъекта своего бытия» [8, с. 4]. На втором этапе происходит отрешение воображающего от воображаемого и окружение его пространством и временем (фабульной действительностью) – горизонтальный тип отношений. За полученным бытийным образованием В. В. Фёдоров закрепил термин «мир». В мире произведения, по мнению психоаналитика К. Г. Юнга, собственная самость автора (творческое начало) «в качестве обособившейся части души ведет свою самостоятельную... психическую жизнь» [4, с. 223]. Согласно данному утверждению, герой – это порожденный духовным миром автора субъект, который в фабульной действительности прекращает быть частью художника и живет обособленно от своего создателя. Даже в автобиографических произведениях автор с пространственно-временного расстояния оценивает свой жизненный опыт. Картина мира художественной действительности детерминирована основными тенденциями социально-исторической жизни общества, миром природы и вещей пространственно-временной действительности. Различные трансформации и модификации реальности в художественном мире непосредственно связаны с биографией, социальной принадлежностью, моральной и нравственной позицией автора. Пребывание героя в художественном мире рассматривается автором с его вездесущей точки зрения. При этом автор не проникает в имманентный герою мир.

Взаимоотношения автора и героя не могут быть нейтральными. М. М. Бахтин рассматривает три варианта развития событий: герой завладевает автором; автор завладевает героем; герой является сам своим автором [1, с. 44-48]. «Ситуация, когда герой завладевает автором или автор завладевает героем, является искажением эстетической вневходимости» [Там же, с. 18]. В контексте аналитической психологии К. Г. Юнг выделил два вида коммуникации автора со своей самостью: активную (интровертивную) и пассивную (экстравертивную). В интровертивном типе автор «сам и есть свое собственное творчество, весь целиком слился с ним, погружен в него со всеми своими намерениями и всем своим умением» [4, с. 355]. В экстравертивном типе художественные произведения «навязывают себя автору, как бы водят его рукой, и она пишет вещи, которые ум его созерцает в изумлении» [Там же]. Таким образом, произведение появляется не по воле автора, а по зову его сокровенной и потаенной от него самого природы (самости). Безвольный и опустошенный автор подчиняется высшей чужой воле. В художественном наследии одного автора возможна реализация двух типов творчества в разных произведениях.

Собственно человек (по В. В. Фёдорову), внутренний голос (по К. Г. Юнгу) в определении Ч. Паланика является «Обезьяним Умом». Писатель всегда слушает и оценивает никогда не замолкающий внутренний

голос. Однако, по утверждению автора, «творческая личность остается осознанной и подчиняет себе “Обезьяний Ум”, вместо того чтобы подчиняться ему» [7]. В процессе творческой деятельности автор получает «необходимую дистанцию, дающую возможность серьезно помучить персонаж. Или уничтожить его, если этого требует история» [Там же]. То есть автор завладевает героем (по М. М. Бахтину). Иногда Ч. Паланик «позволяет героям показать их действия, слова и мысли» [Там же], в таких ситуациях история уводит автора, и он не знает всего, что случится вплоть до самого конца. Все, о чем он думает, – это следующая или несколько последующих сцен. Так, например, в романе «Проклятые» Ч. Паланик не ожидал, что Мэдисон свяжется с родителями через автодозвон. «Я был просто ошеломлен. Я был тронут. <...> Начиная с этого момента не было ничего, кроме сюрпризов для меня» [11]. Взаимообуславливающая пара сил автора и героя является условием реализации художественного целого. «Соотнесенность ценностных ориентаций автора и героя составляет первооснову литературных произведений» [9, с. 193].

Завершающим этапом творческого процесса и необходимым условием снятия внутреннего напряжения и духовной переполненности автора является написание текста художественного произведения. Видение героем мира материализуется посредством авторских приемов оформления в художественном произведении. Задачей художника является выражение мироощущения героя в максимальной степени полноты и совершенства. Внутренние импульсы творческого духа гораздо сильнее и действеннее, чем материальный носитель образности реальной жизни. С одной стороны, данная ситуация приводит к развитию художественных способностей у субъекта творчества. С другой стороны, автор, создавая художественно-эстетические произведения, обогащает действительность и расширяет ее возможности. В завершении написания произведения художник не только реализует свои идеи и замысел, но и возвращает себя в первоначальное состояние, но уже с осознанием полностью реализованных своих возможностей. Это состояние может быть устойчивым и длительным. Интерпретация структуры художественного акта позволяет говорить лишь о его схематичном делении. Закрепленной последовательности этапов создания художественного мира и текста в действительности не существует, они постоянно взаимодействуют друг с другом, последующий этап не начинается после завершения предыдущего.

Первоначальный текстовый черновик Ч. Паланика может быть написан на трех страницах и состоять из трех актов. В художественном тексте автор всегда стремится создавать максимально возможное напряжение с минимальным количеством элементов. Как говорит Ч. Паланик, «любимые истории других авторов, а также мои собственные – те, которые быстро начинаются, движутся и заканчиваются в течение нескольких минут» [7]. Автор пишет каждую главу своих романов, словно это рассказы, т.е. если сжать роман в короткий рассказ, он все еще будет воздействовать на читателя. Ч. Паланик говорит, что не знает каждую точку сюжета до начала написания текста, но он понимает суть текущего момента и фокусируется на том, чтобы он работал в произведении. В процессе работы автору открывается незапланированное, и он испытывает моменты прозрения. В последующей редакции Ч. Паланик шлифует и расширяет главы, без напряжения движется по сюжету произведения. Автор постоянно держит в уме мысль о том, что у него спросят, почему он использовал именно это слово или образ, и ему придется обосновывать каждую деталь работы. Писатель обязан знать назначение каждой сцены, главы или эпизода. За рулем, за занятием спортом автор задает себе вопрос: «Как сцена продвинет повествование?». Когда появляются мысли, он делает заметки. Лишь только после продумывания «костяка сцены» Ч. Паланик записывает ее на бумаге. Каждое слово, каждая запятая и каждый разрыв строки имеют значение. В первом акте необходимо дать описание окружающей обстановки, действий и важных объектов. Ч. Паланик использует форму «?????» для напоминания о том, что в последующей редакции следует добавить жесты, описание лица, руки или ноги персонажа. Автор тестирует свои произведения в писательской мастерской. В процессе коммуникации умный «идеальный читатель» дает ответы на вопросы о ясности происходящих событий в произведении, о динамике продвижения сюжета. Восполнить пропуски в тексте Ч. Паланнику помогает окружающий мир. Он выходит на поиски недостающей части головоломки в общество. Продвижение сюжета может зависеть и от спонтанно полученной информации: фактов, рассказов.

В художественном произведении повествование основывается на авторитетности. Наиболее эффективные способы создания авторитетности для Ч. Паланика – это выбор повествования от сердца (быть честным и откровенным) или от разума (продемонстрировать свою компетентность в описываемой теме, впечатлить читателя своими знаниями). В первом случае автор откровенно признает свои неудачи и недостатки, что позволяет и читателю принять свои собственные. Во втором случае рассказчик истории должен представлять собой квалифицированного человека в определенной области. Эмоции в противовес интеллекту. В одном из эссе Ч. Паланик приводит пример из романа «Уцелевший», где он в 46 главе использует «метод от сердца». Тендер Брэнсон оказывает помощь самоубийцам по телефону для встречи со сломленными людьми, как и он сам. В последующих главах автор делится советами по домоводству – это «метод разума». Для того чтобы использовать метод разума, необходимо провести исследование, создать собственную базу данных. «Метод сердца» и «метод разума» «формируют авторитетность автора или рассказчика» [Там же], они привлекают внимание читателя.

Основами основ произведения для Ч. Паланика являются приемы «Большого Голоса» (голос за кадром, голос со стороны) и «Малого Голоса». «Большой Голос – это когда персонаж говорит непосредственно с читателем, делает наблюдения по поводу мира, НЕ описывая физическую сцену» [Там же]. Малый голос детализирует описание, передает чувства рассказчика. Большой Голос – это, например, размышления о Боге в «Невидимках» (данные заявления не обязательно должны соответствовать действительности, они могут быть

правдивыми только для конкретного персонажа). Механизм Большого Голоса может очерчивать рамки истории, создать настроение, разделять сцены и временные промежутки, менять дислокацию за дислокацией. Ч. Паланик настаивает на том, что не следует использовать Большой Голос слишком долго. Он наиболее эффективен в коротких отрывках в корреляции с физическими действиями и ощущениями. Так, например, в третьей главе «Колыбельной» декламация Большого Голоса прерывается запахом клея, шумом, телодвижениями рассказчика. Ч. Паланик предпочитает начинать повествование через сцены с Малым Голосом.

На курсах по литературному мастерству Том Спанбауэр учил Ч. Паланика «говорить обжигающим языком» – «произносить что-то неуклюжим, интересным образом» [Там же]. «Обжиг» языка создает ощущение искренности истории, ведь на самом деле взволнованный рассказчик будет делать ошибки в речи. Автор эссе говорит о том, что следует опасаться тезисных заявлений, предложений в произведениях. Писатель не рассказывает слишком много и слишком быстро, вместо этого он провоцирует вопросы в голове у читателя. Ч. Паланик не использует мыслительные глаголы: думать, понимать, верить, помнить и сотни других, среди которых «любить» и «ненавидеть». Он пишет глаголами, описывающими физические действия: целовать, бежать, прыгать. По данным научных исследований, подобные глаголы стимулируют головной мозг читателя и глубже погружают его в процесс чтения, что создает ощущение меньшего дистанцирования между действительностью и происходящими событиями в художественном мире.

Ч. Паланик уверен, что визуальные движения в книге позволяют эффективней воздействовать на читателя, нежели язык, поскольку в жизни большая часть информации бывает получена через позы тела, мимику. Люди говорят своим телом больше, нежели речью. Автор собирает свою библиотеку физических жестов и действий: обгрызание ногтей, закатывание глаз, кивки, пожимание плечами. Для Ч. Паланика важно продемонстрировать физические ощущения в истории («концентрация на теле» по Т. Спанбауэру). Любое физическое движение ногой, ладонями рук; специфические эмоциональные детали: запах, вкус, звук; чувства вызывают эмоции у читателя. Характеристика физических ощущений встречается в «Бойцовском клубе», «Невидимках», «Удушье» и других книгах Ч. Паланика. В каждой книге автор создает осязаемые ситуации посредством жаргонных выражений из медицины или естественных наук, которые шокируют читателя и позволяют вовлечь его в мир произведения на физическом и духовном уровне.

К основам основ произведения автор относит и повторы, которые используют люди, когда ведут разговор. Рефрены, по Ч. Паланику, могут выполнять три различные функции: соединять два различных аспекта истории; быть напоминанием об эмоциях или мотивации; участвовать в продвижении времени. В «Удушье» рефреном является фраза: «Чего бы Иисус НЕ стал делать?», стимулирующая рассказчика повести себя дурно. Писатель при помощи рефренов может поддерживать сюжет книги, провоцировать реакцию и мгновенные ассоциации в памяти у читателя так, «словно бы перед смертью вся жизнь промелькнула перед глазами» [Там же]. Рефрены являются своеобразной формой Большого Голоса.

Непеременным атрибутом каждого фильма или книги является «заряженное ружьё». Этим «ружьём» может быть обещание или угроза, великая загадка, физический процесс, обратный отсчет, дорожные путешествия, болезнь. Все эти формы «ружья» помогают ограничить длину истории и привести ее к эскалации. Другим типом «ружья» является ложь. Неискреннее обещание, преступление или секрет, являющиеся ложью, становятся «ружьями». В «Бойцовском клубе» ложь – это когда рассказчик позволяет умирающим людям думать, что он тоже умирающий. Однако правда всегда становится известна обществу. Ч. Паланик также акцентирует внимание на важности символических объектов. Символы могут быть «заряженным ружьём», проходящим изображением, выполнять функцию напоминания. Значимые для повествования объекты автор предпочитает трансформировать по ходу истории: в «Бойцовском клубе» жир становится мылом.

Для Ч. Паланика «линейный сюжет мёртв» [7]. Первым экспериментом автора была классическая форма «большого О» в «Бойцовском клубе» (как в «Великом Гэтсби», «Завтраке у Тиффани») – начало повествования с конца, затем «лоскутное одеяло» в книге «Призраки» (новелла с общей канвой, в рамках которой рассказываются множество коротких историй). В одном из эссе Ч. Паланик говорит о миниатюре или увертюре в рассказе как форме структурирования истории. Миниатюра позволяет создать напряжённость, ощущение авторитетности и реализма. В данном случае первая глава будет написана в самую последнюю очередь. Другой популярной формой является цикл (термин Ч. Паланика). Это истории с горьковато-сладким вкусом неудачи героя. Так построена книга «Призраки», злодей надеется получить привидение, но он не достигает поставленной цели. Данные истории, по мнению Ч. Паланика, резонируют с читателями, описывают их худшие страхи, жестокость, автоматический процесс разрушения, который случается с кем-то другим, а не с ними.

Предпочитаемым приёмом поддержания темпа повествования у писателя является ретроспектива. Автор запускает две параллельные сюжетные линии: одну – в настоящем, а другую – в прошлом, что позволяет делать шаг во времени, пропускать скучные части из жизни персонажей (сон, уборка). Ч. Паланик не боится экспериментировать с временными скачками или формой рассказа. Эффективно действует и «информационный вброс», где автор уводит читателя в сторону от текущего сюжета, углубляется в детали чего-то специфического. Например, в книге «Уцелевший» это – сжатые и содержательные советы по домоводству. Данный прием позволяет описать душевное состояние персонажа, создать ему авторитетность, вернуться к необходимой сцене на более позднем этапе. Все факты соотносятся с прошлым персонажей и подаются в стиле рассказа. Текстура информации в произведении может состоять из рецептов, списков, эпитафий, граффити, слоганов, рекламы, статей из словарей и энциклопедий, анекдотов, молитв и магических заклинаний. Все это – «маленькие ярлычки “уход за тканью”, пришитые к вашей одежде» [Там же]. Информация

может содержать намёк на существующее общество, заключать в себе чувство проходящего времени. Ч. Паланик использует различные формы нехудожественного рассказа. Смысл – в создании авторитетности, представлении информации в текстурах реального мира, что позволяет удерживать интерес читателя. Побочным эффектом может стать подрыв авторитета настоящего, реального мира.

Перед написанием последней версии черновика Ч. Паланик бреет голову – это является напоминанием, «что нет ничего сакрального в этих страницах. Более значимые идеи возникнут так же, как и волосы, которые всегда отрастают» [Там же]. Автор, как правило, откладывает рукопись в сторону на несколько недель или месяцев. Затем перечитывает черновик, выискивая упущенные моменты, и дорабатывает их.

Художник становится первым зрителем, слушателем, читателем своего творения [5, с. 292]. Технические трудности воплощения художественного мира в художественном тексте обусловлены его многокомпонентной структурой. Автор может определить силу смыслового единства художественного произведения лишь с позиции воспринимающего. С целью достижения художественной выразительности писатель зачастую сокращает написанное, устраняет излишества, проясняет неясное, выделяет главное. Заглавие, эпиграф, авторские примечания, место и время действия, «спрятанные» места в тексте (например, недосказанность образа стимулирует воображение воспринимающего) предполагают сотворчество читателя, направляют художественное восприятие. Онтология художественного творчества не позволяет автору заново вернуться в мир в качестве несущего источника жизни. Лишь в качестве созерцателя возможно вхождение в фабульную действительность. Участие автора в данном случае уже не является привилегированным, и его жизнь оппозитивна художественному миру. В акте восприятия Я. Мукаржовский выделяет два момента: один направлен на знаковый характер произведения, а другой – на «непосредственное переживание» [4, с. 496] последнего. Внутреннее единство создает прочный стержень, «вокруг которого могут группироваться ассоциативные представления и чувства» [Там же, с. 497], в то время как все, что сопротивляется смысловому объединению произведения и не отвечает на вопрос «для чего?», требует внесения корректировок в текст произведения.

После процедуры авторедактирования рукопись предоставляется на рассмотрение издательству. Работа автора и редактора связана со многими сложными проблемами. Продуктивное взаимодействие автора с редактором на личностном уровне обусловлено обсуждением концепции текста, оценкой литературной формы с точки зрения читательского восприятия. Объективные замечания редактора предполагают внесение правок в рукопись перед публикацией произведения. После завершения работы над книгой автор сжигает все черновики и материалы по проведенным исследованиям.

Презентация книг для Ч. Паланика является своеобразным бета-тестированием историй. Авторское чтение текста вслух от первого лица является важной частью понимания момента честной непровольной ответной реакции у аудитории. Писатель говорит о том, что это учит находить баланс между Большим и Малым Голосами, удерживать внимание людей, создавать и снимать напряжение. Даже сейчас Ч. Паланик читает вслух каждый написанный рассказ. Автор выделяет все неудачные моменты снижения и потери энергии. Данные пометки и сноски вносятся в следующие редакции рассказов. Автор говорит, что первые романы были написаны интуитивно, без полного понимания собственных мотивов.

В истории художественной литературы существуют прецеденты авторедактирования художественного произведения уже после оценки читательской публикой. Переработка текста может быть связана с неудовлетворительным мнением о написанном или изменениями в мировоззренческой позиции автора. Требовательность к собственному труду приводит к существованию нескольких вариантов художественного произведения. Так, например, хронологически первый роман Ч. Паланика «Невидимки» («Незримые твари») был отвергнут всеми издательствами. После упрощения повествовательной формы по настоянию редакторов роман был издан в 1999 году. Однако автор не смирился с преобразованиями в художественном произведении. По истечении более чем десяти лет обновленная версия романа «Невидимки» (“Invisible Monsters Remix”) с дополнительными главами, оригинальным «прыгающим» повествованием стала доступна читателям. В авторском предисловии Ч. Паланик пояснил, что линейная структура первого издания не является целеполагающей основой произведения. В новой версии книги подается инструкция о последовательности чтения смешанных глав.

Таким образом, процесс работы над произведением искусства представляет собой сложную, длительную процедуру. Отличительной особенностью процесса реализации творческой интенции Ч. Паланика является преобладание интровертивного типа активности, автор не является «ведомым» собственной самостью (героем), он подчиняет себе внутренний голос. Воображающий автор является единственным субъектом бытия, он осуществляет переход из пространственно-временной действительности (однопланной сферы) в фабульную действительность (двупланную сферу). Из этого следует, что художественное произведение является результатом пребывания автора в двух сферах: пространственно-временной и жизненно-прозаической. В процессе объективизации авторской концепции в художественном произведении Ч. Паланик занимается разработкой образной системы ее воплощения, руководствуется собственными изобразительно-выразительными приемами достижения художественного единства всех связующих компонентов. После публикации художественное произведение становится достоянием общественности и функционирует вне личности автора.

Список источников

1. Бахтин М. М. Автор и герой: к философским основам гуманитарных наук. СПб.: Азбука, 2000. 331 с.
2. Борев Ю. Б. Эстетика. М.: Русь-Олимп; АСТ; Астрель, 2005. 829 с.

3. Гуляев Н. А. Теория литературы. М.: Высшая школа, 1977. 278 с.
4. Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. / под общ. ред. Г. К. Косикова. М.: МГУ, 1987. 512 с.
5. Каган М. С. Эстетика как философская наука: в 2-х ч. М.: Юрайт, 2018. Ч. 1. 295 с.
6. Лихачев Д. С. Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы. 1968. № 8. С. 74-87.
7. Паланик Ч. 36 эссе [Электронный ресурс] / пер. С. Торонто. URL: <http://litteratura.org/non-fiction/2677-chak-palanik-36-esse-chast-1.html> (дата обращения: 18.12.2019).
8. Фёдоров В. В. Три лекции об авторе: монография. Донецк: Юго-Восток, Лтд, 2002. 88 с.
9. Хализев В. Е. Теория литературы: учебник. М.: Высш. шк., 2004. 405 с.
10. Энгельмейер П. К. Теория творчества. М.: Либроком, 2010. 208 с.
11. Glaister D. I dare you [Электронный ресурс]. URL: <https://www.theguardian.com/books/2004/mar/13/fiction.chuckpalahniuk> (дата обращения: 26.05.2019).
12. Postcards from the Future [Электронный ресурс]: The Chuck Palahniuk Documentary / dir. J. Chaplinsky, K. Kolsch, D. Widmyer. ChuckPalahniuk.net, 2003. DVD.

Ch. Palahniuk's Creative Process: From Abstract Representation to Material Implementation

Semchenko Raisa Anatol'evna

V. I. Vernadsky Crimean Federal University, Simferopol
raisasemchenko@yandex.ru

The article examines Ch. Palahniuk's creative activity. Creative process is considered in the wide context: as a creator's intra-personal and interpersonal communication with the world and society. The researcher analyses the stages of Ch. Palahniuk's creative intention objectivation: from subjective choice of a life situation associated with certain sociocultural and historical reality to its subsequent implementation in a literary text and perception by a reader. The conclusion is made about the mechanism of Ch. Palahniuk's artistic creation.

Key words and phrases: creative activity; Ch. Palahniuk; author's intention; creativity and personality; communicativeness of literary work.

УДК 82

Дата поступления рукописи: 12.11.2019

<https://doi.org/10.30853/filnauki.2020.1.23>

Цель статьи – сделать синопсис современной «шпионской» литературы и определить, какие трансформации происходят в жанре. В качестве «опорной точки» автор использует выводы исследователей, изучавших шпионский роман XX века. Новизна работы заключается в том, что на текущий момент, по авторским данным, в отечественном и зарубежном литературоведении исследования о характерных особенностях английского шпионского романа XXI века отсутствуют. Делается вывод об «отклонении» современных текстов от традиционной структуры, предполагается существование жанровой вариации (доминанты) не «по типу» текста (трагический, сатирический шпионский роман), а «по географии» – непосредственно английский шпионский роман. Результаты могут быть использованы для дальнейшего изучения жанра шпионского романа, как английского, так и шпионского романа «западного мира» в целом.

Ключевые слова и фразы: жанр; жанровая матрица; жанровая доминанта; шпионский роман; современная английская литература; жанровая модификация; проблематика.

Соина Анастасия Сергеевна

Севастопольский государственный университет
anastasiasoina@gmail.com

Английский шпионский роман XXI века: особенности и перспективы развития жанра

Актуальность темы. В XXI веке, после некоторого «затишья» 80-х и 90-х годов прошлого века, жанр шпионского романа снова обретает популярность. Авторы пишут 20-40 романов, которые сразу же становятся бестселлерами, переводятся на 40 языков и расходятся тиражом в 6 млн экземпляров по всему миру (например, М. Коннели, Дж. Роллинс, С. Уодс и др.). Более того, количество исследователей, освещающих развитие «молодого» жанра шпионского романа, по нашим данным, увеличивается. Также мы предполагаем, что у этого жанра есть потенциал в плане манипулирования сознанием масс людей, он может быть эффективным инструментом «информационной войны». Ввиду вышеизложенного изучаемая тема кажется нам актуальной. **Научная новизна** обусловлена тем, что, по нашим данным, интерес литературоведов к жанру в наибольшей степени проявился только к концу XX столетия, и назвать жанр шпионского романа хорошо изученным, на наш взгляд, пока сложно. Что касается исследований о характерных особенностях