

## Творческий метод Р. Брэдбери

Е.В. ГУЛЕВИЧ

В статье исследуются особенности творческого метода известного американского писателя Рэя Брэдбери, представленные в субъективной перспективе авторской рефлексии; показаны истоки творческих импульсов в воображении писателя, зарождение замысла определенных художественных произведений автора и особенности их создания.

**Ключевые слова:** Брэдбери, творческий метод, метод слов-ассоциаций, автооткровение, писательские списки.

The article examines the peculiarities of the creative literary method of the famous American writer Ray Bradbury represented in the form of self-reflective statements. The sources of the creative impulses of the writer, the origin of his literary intention, and the process of creation of some of his works of art viewed through the peculiarities of the creative laboratory of the American writer are revealed in the given article.

**Keywords:** Bradbury, literary method, word-association process, self-revelation method, writer's lists.

Рэй Брэдбери – известный американский писатель, признанный классик жанра научной фантастики. Хотя сам автор причислял себя к фэнтези. Работая в этом жанре, он сознательно делал ставку на удаленность сюжетных коллизий от «земных» проблем. При этом его произведения стали тем зеркалом, в котором с максимальной четкостью отражаются самые злободневные проблемы современной действительности. Это качество прозы Брэдбери предопределяет актуальность исследования произведений писателя и сегодня.

Интерес литературоведов к творчеству Брэдбери велик. Так, в разное время жанровые особенности, образное своеобразие, особенности поэтики произведений американского писателя становились объектом исследования русскоязычных ученых (Г. Альтов, 1980; В. Гаков, 1983; М. Киселева, 1993; Р. Арбитман, 1996; Е. Гопман, 2005). Творчество Р. Брэдбери представляет интерес и для англоязычных исследователей (J. Gunn, 1977; W.L. Johnson, 1980; D. Mogen, 1986; B. Attebery, 1992).

Отдельного внимания заслуживают работы Р. Брэдбери в жанре нон-фикшн. Чрезвычайно интересны воззрения писателя на проблему диалектики творчества и процесса писательства.

Проблема творческого сознания интересовала русскоязычных (С.Л. Рубинштейн, 1957; Д.Б. Богоявленская, 2002, 2009, 2011; Н.Н. Николаенко, 2007; Е.П. Ильин, 2009; В.В. Козлов, 2009; Я.А. Пономарев, 2013) и зарубежных авторов (Р. Мэй, 1975, 1998; К. Роджерс, 1980; Дж. Гилфорд, 1986; Е.П. Торренс, 1995, 2001, 2002; Дж. Камерон, 1998, 2002, 2006; С. Кинг, 2000; С. Медник, 2008; С. Прэсфилд, 2002, 2011, 2012, 2018).

Цель данной статьи – выявить особенности писательских установок Р. Брэдбери, в частности представленного им метода слов-ассоциаций, репрезентированного через прием автооткровения и технику писательских списков.

По мнению Р. Брэдбери, ценность искусства невидима, но предельно ощутима, так как «несмотря на то, что искусство не может спасти нас от войн и лишений <...> старости или смерти, оно дарует нам жизнь в промежутках между этими неизбежностями» [1, с. XII]. Более того, для Брэдбери «писательство – это лекарство» [1, с. XII]. В пример терапевтической функции искусства он приводит классические ориентиры из области скульптуры. Так, писатель считает, что лучшая скульптура – голова Неффертити – утверждает бессмертие красоты и вечное эстетическое наслаждение. При этом высокие чувства, которые порождает такого рода искусство, питают душу не только зрителя, но и создателя. Брэдбери переносит данный тезис в область литературного творчества, заявляя, что истинный писатель всегда получает удовольствие от текста, так как пишет с любовью и страстью. Если этих чувств он не испытывает – он только «наполовину писатель» [1, с. 4]. Другая половина личности подобного рода писателей занята вопросами рыночного спроса. Однако, отдаваясь во власть этой вто-

рой половины, писатель, по мнению Брэдбери, теряет себя – лишается живости восприятия и свежести чувств. А без этих качеств его, как писателя, нет. Необходимо отметить верность утверждения Брэдбери. Иллюстрацией данного утверждения американского автора может служить писательская судьба Ф.С. Фицджеральда, который в погоне за заработком, как ему казалось, разделил писательство на две части: одна часть произведений должна была стать источником финансового обогащения, другая же – истинной литературой. Фицджеральду казалось, что он точно знал, где проходит эта грань. Но он ошибался. Подтверждением этому является его творчество и проникновенное откровение Э. Хемингуэя: «Его талант был таким же естественным, как узор из пыльцы на крыльях бабочки. Одно время он понимал это не больше, чем бабочка, и не заметил, как узор стерся и поблек. Позднее он понял, что крылья его повреждены, и понял, как они устроены, и научился думать, но летать больше не мог...» [2, с. 84].

В процессе творчества Брэдбери вывел метод, который доказал для него абсолютную состоятельность и творческую эффективность – метод слов-ассоциаций (word-association process). Так, каждое утро, сразу после пробуждения, Брэдбери быстро записывал слова, фразы, ассоциации, которые выбрасывало его подсознание на поверхность сознания за ночь. Использовался прием автооткровения. Это была работа писателя с собственным подсознанием. В итоге составлялись длинные списки существительных, отдельных фраз, названий, которые позже становились триггером для активизации работы воображения и памяти в процессе письма. Так перетекали друг в друга, создавая новые состояния, прошлое и современность; переплетались узоры подсознания, отбрасывая уверенные смысловые тени, которые постепенно в сознании автора слагались в произведения. Воспоминания и внезапные идеи дополняли друг друга, создавая новую художественную реальность художественных миров произведений Брэдбери. При этом «расход» данного материала проходил неравномерно: некоторые элементы (слова, фразы) находили свое развитие в рассказах и романах практически сразу. Другие – оставались в списках и на полках сознания писателя несколько, иногда десятки, лет перед выходом в творчество.

Таким образом, метод слов-ассоциаций Брэдбери, основанный на приеме автооткровения и технике составления списков, с одной стороны, доказывает признание писателем главенствующей роли подсознания, с другой – памяти в процессе творчества. Брэдбери уверен, что данные составляющие являлись триггерами и направляющими его творческого процесса.

Эффективность метода слов-ассоциаций представлена всем творчеством Р. Брэдбери. Писатель на конкретных примерах своих произведений показал механизм работы данного метода. Так, однажды в списке существительных оказалось слово «скелет». Брэдбери долго думал, почему подсознание «выбросило» именно это слово. Позже понял: в детстве, чтобы напугать двоюродных сестер, он часто рисовал скелеты. Даже его любимая песня в тот период была о скелетах. И так случилось, что, когда образы скелетов и любимая песня находились в полусыром состоянии на границе между подсознанием и сознанием, он попал к врачу с больным горлом. Доктор поставил диагноз: «Открытие гортани» [1, с. 20]. Эта формулировка потрясла писателя, но в то же время стала творческим катализатором. Брэдбери мгновенно пришла идея написать рассказ о человеке, который «со страхом *открыл* для себя факт того, что глубоко под его кожей <...> находится скелет!» [1, с. 20]. Стимул был настолько силен, а материал так сильно волновал сознание и так настоятельно требовал выхода, что писатель «бросился к печатной машинке» и родился «абсолютно новый, оригинальный рассказ, который таился у меня под кожей с тех пор, как я впервые нарисовал череп со скрещенными костями, когда мне было шесть» [1, с. 20]. Примечательно, что попутно писатель признал саморазвитие произведения: «История написалась за несколько часов» [1, с. 20].

Сработало и слово «банка». Писатель уверен, что его подсознание «выбросило» его из глубин в область сознания силой воспоминаний о том, как он, двенадцатилетним, а позже четырнадцатилетним подростком, посещал выставку эмбрионов животных и людей. Увиденное возымело на него сильнейшее воздействие и позже вылилось в рассказ «Банка». Еще одним стимулом вербализовать увиденное стало то, что на тот момент он ни с кем увиденное не обсуждал, хотя был «шокирован видом не рождённых мертвецов, и в ту ночь в моей голове зародилась новые загадки жизни, которые я пронес на долгие годы» [1, с. 22]. Таким образом, рассказ стал физическим воплощением полученного впечатления, которое требовало выхода.

Как известно, память «умирает» в тексте. 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, но живет и «расцветивается в воображении» [3, с. 70]. Подтверждая данный тезис, В. Набоков говорил: «...воображение – это форма памяти <...>. Образ возникает из ассоциаций, а ассоциации поставляют и питает память» [4, с. 473]. Так, рассказ «Банка» стал примером подсознательной необходимости писателя придать художественную форму тяжелым импульсам памяти, детским страхам, чтобы избавиться от них навсегда: «Бродячий цирк и выставка зародышей, и все старые страхи вливались из-под моих пальцев в пишущую машинку. Старая тайна наконец нашла упокое в рассказе» [1, с. 22].

Примером активной работы подсознания с целью избавления от детских страхов стало и существительное «толпа», которое однажды «выбросило» подсознание. В итоге появился рассказ. Писался он стремительно. Брэдбери оставалось только поспевать за потоком мыслей: «Бешено стуча по клавишам пишущей машинки, я вспомнил страшное потрясение, которое пережил, когда мне было пятнадцать...» [1, с. 22]. Тогда писатель стал свидетелем страшной аварии: «Такое я видел впервые <...>. Мне потребовались месяцы, чтобы оправиться от увиденного ужаса. Я ничего подобного раньше не видел» [1, с. 23]. Спустя годы после происшествия, когда писатель держал перед собой очередной список существительных, среди которых было это слово, он вспомнил некоторые странные подробности того вечера. Брэдбери не мог понять, откуда взялась эта толпа, откуда появилось столько людей в безлюдном районе – с одной стороны была пустая фабрика, с другой – кладбище. Теперь, сидя перед списком существительных, он сумел ответить на свой немой вопрос, который не давал покоя, застряв внутри на долгие годы. Подробности того вечера яркой вспышкой всколыхнули его сознание – пришел в действие творческий триггер. И когда он «в течение нескольких минут печатал на машинке новый рассказ, то понял, что, да, эта *всегда* одна и та же толпа, она собиралась к местам *всех* новых несчастных случаев. Это были жертвы тех, таких же, аварий, случившихся много лет назад. Эти люди были обречены возвращаться и наблюдать происходящее каждый раз, когда случались новые несчастья» [1, с. 23]. Как только он это понял, рассказ «написался за вечер» [1, с. 23]. Писатель признался: «Я узнал, что мои персонажи сделают работу за меня, если я оставлю их в покое, если я подарю им <...> воображение и страхи» [1, с. 19].

Еще одной попыткой избавиться от памяти прошлого и пережитого страха был рассказ «Следующий». Произведение стало отзвуком страшных впечатлений, которые волновали писателя после поездки в Мексику. Как признался сам Брэдбери, он «написал рассказ «Следующий» <...>, чтобы немедленно очиститься от страха» после посещения «катакомб с мумиями» [1, с. 61].

С той же целью однажды он «заимствовал» для очередного романа своего старого друга Джона Хаффа из Аризоны и «перенес его на восток в Грин Таун, чтобы должным образом с ним попрощаться» [1, с. 81]. Так, «ряды существительных, редко в сочетании с прилагательными, которые описывали неизведанные дали, ненайденную страну, частью которой была Смерть, остальное – жизнь. Если бы я не делал эти предписания для дальнейших Открытий, я бы никогда не стал тем болтливым археологом или антропологом, коим являюсь» [1, с. 25–26]; не стал бы «той сорокой, которая ищет яркие предметы, странные вещи, деформированные бедренные кости в захлавленных недрах моей головы, где усыпанные временем лежат следы моих столкновений с жизнью» [1, с. 26].

Еще одно произведение родилось из существительного «младенец». Глядя на список с этим словом, Брэдбери вспомнил себя новорожденным, свои первые четыре дня жизни.

Слово «ребенок» положило начало рассказу «Маленький убийца». Писатель уверен, что «прожил эту историю или часть ее, начиная с первого часа своей жизни, но по настоящему запомнил и облек в литературную форму только после двадцати лет» [1, с. 24].

Слово «старуха» дало начало двум произведениям: «Жила-была старуха» и «Сезон неверия». Последний рассказ получил дальнейшее развитие с помощью применения метода слов-ассоциаций и дал начало повести «Вино из одуванчиков»: «Я долго смотрел на зеленые яблони и старый дом, где родился, и на соседний дом, в котором жили мои дедушка с бабушкой, и на летние лужайки, на которых прошло мое детство, и я начал подбирать слова для описания пережитого» [1, с. 79–80]. Как отметил Брэдбери, повесть «Вино из одуванчиков» – это

«букет одуванчиков всех тех лет», а метафора «вино», которая снова и снова появляется на страницах произведения, «подходит идеально. Я собирал образы всей моей жизни, храня их и забывая. Каким-то образом я должен был вернуться в прошлое и слова служили катализаторами открытия памяти, высвечивания воспоминаний. Мне нужно было понять, что они могут мне предложить» [1, с. 80]. Так, писатель научился «позволять освобождаться своим ощущениям, чувствам и Прошлому, которые рассказывали мне все, что было правдой» [1, с. 81], чтобы «писать расслабленно и не думать, просто слушая свое подсознание» [1, с. 144].

Подчеркивая определяющую роль подсознания, памяти, наблюдений над жизнью в процессе творчества, Брэдбери говорил: «Сейчас мы определенно видим «...», что именно личные наблюдения, причудливые фантазии, странные образы – это то, что действительно важно в процессе писательства» [1, с. 21–22]. При этом для Брэдбери понятия «искусство», «творчество», «подсознание», «творческий пыл» являлись абсолютными синонимами, так как они имеют прямое отношение к творчеству, которое «рождается, когда ты вертишься как огненное колесо и история «случается» [1, с. 32].

При этом писатель отметил, что не все существительные или словосочетания, вошедшие в списки, дали начало произведениям. Примечательно, что некоторые сочетания «заговорили» только через пятьдесят лет. Такова история создания рассказа «От греха моего очисти меня». На его примере писатель снова подтвердил идею о писательстве как избавлении от памяти прошлого: «Я вернулся в то время, когда мне было двенадцать, и я побил моего пса. За это я никогда не мог себя простить. И я написал рассказ, чтобы наконец детально изучить того жестокого жалкого мальчишку, чтобы отпустить его призрак и призрак моего горячо любимого пса – навсегда» [1, с. 25].

В контексте сказанного важно то, что воображение Брэдбери работало в жесткой сцепке с памятью; события текущего момента очень редко становились стимулом творчества. Таких, по признанию автора, не более «одного-двух произведений» [1, с. 59]. Чтобы вылиться в творчество, событию необходимо было перейти в статус совершённого, стать воспоминанием, чтобы потом посредством работы воображения переродиться и, зачастую, минуя настоящее, ворваться в будущее. Именно поэтому, в отличие от многих писателей, у Брэдбери не было потребности перед написанием произведения ехать в определенное место, чтобы проникнуться и «пропитаться» колоритом, познакомиться с местным населением, прочувствовать доподлинную атмосферу будущего места действия: «Я давно осознал, что не перенимаю окружающую реальность напрямую – «впитывает» мое подсознание и нужны годы, чтобы отделились и высветились нужные впечатления» [1, с. 59].

Подчеркивая важнейшую роль подсознания как архива-накопителя в процессе писательства, Брэдбери – в качестве авторефлексии – отмечает относительно романа «451 градус по Фаренгейту»: «Только недавно, просматривая роман, понял, что Монтэг носит имя компании, производящей бумагу. А Фабер, безусловно, это производитель карандашей! Ловко же обыграло меня мое подсознание, дав им эти имена. Не сказав ничего *мне!*» [1, с. 75].

Важность невидимой подсознательной работы писатель иллюстрирует на примере истории создания рассказа «Детская комната», в котором (по законам жанра научной фантастики) в квартире появляются львы. Брэдбери долго пытался понять, откуда взялись эти животные и вдруг сообразил, что они поселились в его подсознании тридцать лет назад. Это были «львы, которых я находил в книжках из городской библиотеки, когда мне было десять. Львы, которые рыскали в фильме «Тот, кто получает пощечины», с Лоном Чейни в главной роли, вышедшем в 1924 году!» [1, с. 53]. Писатель пересмотрел фильм в 1979 г. и наконец понял, откуда взялись львы: «Они прятались, выжидая, затаившись в моем подсознании» [1, с. 54]. Рассказ был написан на одном дыхании. Автор следовал за героями – «следовал по придуманной квартире, чтобы увидеть, что будет дальше» [1, с. 53].

Брэдбери уверен, что, когда писатель погружается в мир прошлого, «само подсознание, никем не тронутое говорит», свободно «стекает с языка» [1, с. 35] и случается творчество. Брэдбери призывает писателей больше обращаться к себе: «... мы так много отвлекаемся на внешнее, чтобы найти способы и средства, что забываем заглянуть *в себя*» [1, с. 36], ведь именно там «кроется мир, который дает начало творчеству «...». Муза «..» – это мы, наше

естество. Все самое настоящее уже там в ожидании того, что мы его призовем» [1, с. 36]. Можно с уверенностью заявить, что именно «личное наблюдение, причудливые фантазии и особенное воображение» являются ключевыми в процессе творчества [1, с. 21–22].

Таким образом, неординарное и богатое воображение Брэдбери активизировалась с помощью выработанного писателем метода слов-ассоциаций, который реализовывался с помощью приема автооткровения и техники составления списков. На первом этапе писатель фиксировал то, что «выбрасывало» его подсознание. Вся сознательная работа протекала после, на дальнейшем этапе шлифовки материала.

Метод слов-ассоциаций Брэдбери доказал свою состоятельность и эффективность в области его литературного творчества. Применение данного метода привело Брэдбери к пониманию того, что, во-первых, для писателя крайне важно прислушиваться к подсознанию как источнику уникальных идей, стимулирующих творческий процесс; во-вторых, уметь активизировать подсознание и заставить его «говорить». В случае Брэдбери это достигалось за счет составления списков. В-третьих, Брэдбери осознал, что после прохождения этапа длительной внутренней работы, протекающей в писательском подсознании, герои произведений могут вести своего создателя в процессе письма и это творчески плодотворно.

Кроме того, наряду с тем, что метод слов-ассоциаций служил катализатором работы творческого сознания, он к тому же был средством вытеснения боли прошлого: путем вербализации в своих произведениях внутренних конфликтов, переживаний, травм, которые волновали писателя на протяжении долгих лет, Брэдбери смог окончательно от них избавиться. Так, применение метода слов-ассоциаций имело терапевтический эффект посредством стимулирования писательства как освобождения от болезненной памяти прошлого.

### Литература

1. Bradbury, R. Zen in the Art of Writing / R. Bradbury. – Santa Barbara, 1996. – 176 p.
2. Хемингуэй, Э. Праздник, который всегда с тобой. Острова в океане / Э. Хемингуэй. – Минск : Мастацкая літаратура, 1988. – 542 с.
3. Автухович, Т. Поэзия риторики : очерки теоретической и исторической поэтики / Т. Автухович. – Минск : РИВШ, 2005. – 203 с.
4. Набоков, В. Набоков о Набокове и прочем. Интервью, рецензии, эссе / В. Набоков ; ред. сост. Н. Мельников. – Минск : Незав. газета, 2002. – 704 с.

Гродненский государственный  
университет имени Я. Купалы

Поступила в редакцию 23.06.2022