

Федеральное государственное бюджетное
образовательное учреждение высшего образования
«Смоленский государственный университет»
Кафедра литературы и журналистике

РУССКАЯ ФИЛОЛОГИЯ

Ученые записки

Том 18



Смоленск
Изд-во СмолГУ
Свиток
2018

*Печатается по решению редакционно-издательского
совета Смоленского государственного университета*

ISBN 978-5-907148-09-3

В 18 томе «Русской филологии» представлены ставшие уже традиционными разделы, посвященные исследованиям в области русской литературы — фольклора, поэзии и прозы XIX–XXI веков, истории зарубежной литературы; истории журналистики; теории текста, литературе Смоленской земли, жизни кафедры.

Издание включено в каталог изданий, входящих в ведущую систему индексов цитирования (РИНЦ).

Виньетка на титуле выполнена Е.К. Школяренко по мотивам гравюры Сандерса с рисунка С. Тончи на фронτισписе «Анакреонтических песен» Г.Р. Державина (СПб., 1804).

Научное издание

РУССКАЯ ФИЛОЛОГИЯ
Ученые записки
Том 18

Подписано в печать 20.12.2018
Формат 60х90 1/16. Усл. печ. л. 101. Тираж 500 экз.
Заказ 479. Бумага офсетная. Печать офсетная.
Гарнитура «Arial».

ISBN 978-5-907148-09-3

© Авторы, 2018
© ООО «СВИТОК», 2018

ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА

Э.Л. Котова

УДК 821.161.1.09

Как рождаются стихи: взгляд А.В. Македонова на творческий процесс

Статья подготовлена в рамках проекта «Смоленская земля в литературных персоналиях: открытая справочно-библиографическая база (по материалам архива В.Е. Захарова)», поддержанного РФФИ (№ 17-04-67002 а(р))

Ключевые слова: Македонов, психология творчества, Твардовский, «Василий Теркин».

В статье идет речь о концепции изучения психологии литературного творчества, предложенной Адрианом Владимировичем Македоновым в 1970-е годы. Она основана на кропотливом исследовании истории создания произведений, в частности поэмы «Василий Теркин», и наблюдений поэтов над тайной рождения стиха.

Психология творчества как особое направление европейской и американской науки возникла во второй половине XIX века [3]. Сегодня она имеет множество течений, подходов, отдельных концепций (психоанализ, культурно-исторический подход, гуманистическая теория, когнитивная психология и др.), которые в той или иной мере исходят из представления об органическом соединении сознательного и бессознательного в творческом акте.

В 1920-е годы мировое признание получило учение английского психолога Грэма Уоллеса о четырех стадиях творческого процесса (подготовка, инкубация, озарение, проверка), изложенное в работе «Искусство мысли» (1926). Уоллес теоретически обосновал идею, впервые высказанную французским математиком Анри Пуанкаре в докладе «Математическое творчество» (1908): «То, что вас удивит прежде всего, это видимость внезапного озарения, — явный результат длительной неосознанной работы. <... > Эти внезапные вдохновения происходят лишь после нескольких дней сознательных усилий, которые казались абсолютно бесплодными, когда предполагаешь, что не сделано ничего хорошего

и когда кажется, что выбран совершенно ошибочный путь. Эти усилия, однако, не являются бесполезными, как можно подумать; они пустили в ход бессознательную машину, без них она не пришла бы в действие и ничего бы не произвела. Необходимость второго периода сознательной работы после озарения еще более понятна. Нужно использовать результаты этого озарения, вывести из них непосредственные следствия, привести в порядок, отредактировать доказательство» [1].

Российская наука еще полвека назад не признавала существование психологии художественного творчества как самостоятельной дисциплины. Даже Институт психологии АН СССР игнорировал темы, связанные с изучением творческого процесса, и в обобщающих трудах профессоров М.Г. Ярошевского («История психологии», 1966; «Психология в XX столетии: Теоретические проблемы развития психологической науки», 1974) и А.В. Петровского («История советской психологии: Формирование основ психологической науки», 1967) встречаются лишь отдельные упоминания о проблемах психологии творчества. Одной из причин нигилистического отношения к их теоретической и практической важности было убеждение в том, что объективных методов анализа тайн художественного мастерства не существует. Именно отсутствие необходимых методологических приемов не позволяло советским ученым-позитивистам заниматься изучением творческой лаборатории художника.

Наибольшей популярностью в отечественном литературоведении пользовался биографический метод, предложенный в свое время французским исследователем Шарлем Огюстеном де Сент-Бевом. Для реконструкции творческого пути писателя он предложил учитывать исторические и социальные обстоятельства, факты его бытовой и интимной жизни. Нередко последователи Сент-Бева чересчур прямолинейно связывали художественный текст с биографией писателя, видели в нем прежде всего отражение личности художника. Кроме того, в советской науке были сильны традиции «реальной критики», рассматривавшей произведение с точки зрения его общественного звучания.

В XX веке настоящим прорывом в изучении творческой личности стало применение методов разных психологических школ (в частности, психоанализа). Но и на этом пути исследователей подстерегали опасности в виде попыток объяснить творческие замыслы сугубо биологическими инстинктами, подсознательными влечениями (например, монографии И.Д. Ермакова 1920-х годов о Пушкине и Гоголе) или же и вовсе свести творчество к проявлению «сомнамбулизма», «демонизма» и пр.

Советская наука, основанная на материалистических принципах, была настроена категорически против столь идеалистических выводов.

Постепенно отечественные ученые пришли к выводу, что познать закономерности творчества можно, но рассматривая их лишь «как отражение объективной реальности, субъективно преломленной в сознании писателя» [6, с. 6].

Так или иначе, но в 1970-е годы в СССР назрела необходимость обсудить вопросы методологии исследования психологии творчества. К этому подталкивали труды зарубежных коллег и ряда советских ученых, таких как Яков Александрович Пономарев. Он много лет занимался изучением теории художественного творчества, его природы, этапов процесса, роли интуиции в нем («Психология творческого мышления», 1960), итогом чего стала докторская диссертация «Проблемы психологии творчества» (1972).

В декабре 1978 года Научным советом по истории мировой культуры Академии наук СССР совместно с Институтом искусствознания был организован Всесоюзный симпозиум «Методологические проблемы изучения процессов художественного творчества». Этот форум был призван доказать, что отечественная философия, литературоведение, лингвистика и психология развиваются в русле мировых тенденций и имеют свой взгляд на актуальные проблемы научной мысли.

Для участия в симпозиуме был приглашен и Адриан Владимирович Македонов, к этому времени известный литературный критик, историк литературы, автор сборника «Очерки советской поэзии» (1960) и первой монографии о Николае Заболоцком и обэриутах (1968). В 1960–1980-е годы Македонов много думал о секретах художественного мастерства и проблемах его анализа. В данной статье речь пойдет о концепции изучения психологии творчества, предложенной им в докладе на Всесоюзном симпозиуме.

Македонов вслед за В.Г. Белинским считал, что искусство, как и наука, есть способ познания мира, только в образах. Поэтому он задался целью рассмотреть процесс художественной переработки и обобщения поэтом явлений действительности.

Творческий процесс, по мнению Македонова, в значительной мере интуитивен, поэтому его невозможно свести к набору нескольких правил, готовому сценарию. Самой сложной и важной задачей является раскрытие механизма «высшей интуиции», то есть художественного озарения. Но современные методы наблюдения оказываются бессильны для выполнения данной задачи: работа интуиции рациональному осмыслению не поддается. Даже рефлексия авторов, старающихся объяснить, как рождалось на свет их произведение, что предшествовало появлению вдохновения (например, статьи В. Маяковского «Как делать стихи?»)

(1926), А. Твардовского «Как был написан “Василий Теркин” (Ответ читателям)» (1951–1966) и др.), не позволяют сделать окончательные выводы в этой области. В то же время наука способна выделить этапы творческого процесса. В их определении Македонову, в частности, помогли указанные статьи Твардовского и Маяковского. Остановимся подробнее на характеристике каждого этапа.

Непосредственно работе над художественным текстом, по мнению Македонова, предшествует «нулевая» стадия или нулевой цикл. Он называет его созданием «фонда заготовок» — того «сора», из которого, по выражению Ахматовой, и рождаются стихи. «Поэтические заготовки» могут быть разными по содержанию и форме — от отдельных откликов на какие-либо факты реальной действительности или внутренней жизни художника до записей почти бессознательно рождающихся фраз, образов, рифм и т.д. Нередко эта стадия психологически выражается состоянием неопределенного томления, которое разрешается благодаря некому первотолчку.

«Точкой отправления» может служить любая жизненная ситуация, прочитанная книга или внезапно всплывшее воспоминание. Так, смерть Сергея Есенина Маяковский воспринял как своеобразный «социальный заказ» — необходимость поэтически откликнуться на самоубийство собрата по перу. За термином «заказ» у Маяковского, поясняет Македонов, скрывается «слияние личного со сверхличным, общественным» [4, с. 72]. Далее следует «эмбриональная» стадия творческой работы, во время которой происходит зарождение замысла, подчас еще смутного. За ней наступает стадия «конкретизации замысла». Наконец, приходит время «первого оформления замысла» на бумаге. Эта стадия предшествует этапу «главного оформления» текста, затем его «кристаллизации», то есть завершения сюжета и пр. На этом творческий процесс не завершается. Итоговой стадией Македонов считает «оттачивание» уже законченного произведения. Между обозначенными этапами могут быть творческие паузы, во время которых работа обычно продолжается, подчас подсознательно, рождаются новые «заготовки», образы, детали. На разных стадиях рождения художественного текста происходит сложный разнонаправленный поиск, в результате которого возникают интуитивные находки («моменты озарений», как называет их Македонов) и вполне рациональные творческие акты. «Главное озарение», высшая точка творческого процесса, по мнению Македонова, как правило, наступает накануне «кристаллизации» текста.

Македонов не ограничился обоснованием теоретических положений. Он воспользовался признаниями Твардовского и Маяковского, впустив-

ших читателей в свою творческую лабораторию, и показал, как выделенные им стадии творческого процесса в реальности сменяют друг друга. Поскольку Твардовский был другом юности Македонова и на протяжении всей жизни критик изучал его наследие, то и в качестве основного примера изображения процесса «рождения стиха» он выбрал историю создания поэмы «Василий Теркин». В своих выводах он опирался не только на воспоминания Твардовского, его «рабочие тетради», но и собственный анализ его поэзии, труды других твардовсковедов и текстологов, в частности А.Л. Гришунина.

Итак, сначала, утверждает Македонов, у Твардовского начал формироваться «фонд заготовок» будущей поэмы. Первотолчком для ее создания стала совершенно случайная встреча с шофером, который еще до войны вез поэта из Феодосии в Коктебель. Сохранилась дневниковая запись от 1 сентября 1939 года: «Феодосийский шофер. Это тот герой, которого как раз недостает в нашей литературе — весельчак, балагур, остряк в любую минуту жизни и т.п. Я попытался бы сделать что-нибудь из него в стихах, но для этого нужно бы от него больше послушаться» [9, с. 285]. Помимо этой случайной встречи в памяти поэта хранились и другие образы шутников. Еще в 1930-е годы Твардовский создал юмористический цикл стихов о деду Даниле, серию образов шоферов. Среди прочих Македонов выделяет юношеское стихотворение «Друг мой вовремя уехал...» (1929), в котором изображен некий «весельчак», так необходимый «в походах».

Впечатление от случайной встречи со временем угасло, но после значительной паузы во время Финской кампании 1939–1940-х годов у Твардовского, подчеркивает Македонов, возник новый более сильный импульс к работе, независимый от первого. Фронтowej газете потребовалось создать образ солдата-весельчака — бесстрашного, жизнерадостного и при этом смеющегося над врагом. Созданный Твардовским совместно с другими поэтами образ позже трансформировался в поэмого Теркина. В тех газетных фельетонах вырабатывалась и фактура стиха будущей поэмы — четырехстопный хорей. Этот размер был «подготовлен» и другими текстами «нулевой» стадии: им был написан цикл стихов о Даниле, «Ленин и печник», ряд глав «Страны Муравии».

Истоки «Василия Теркина» Македонов находит во многих стихотворных и прозаических произведениях Твардовского 1930-х годов и прежде всего тех, где поэт создает образы людей войны. Он видит их даже в стихотворениях, непосредственно с замыслом поэмы не связанных, таких как «Шофер Артюх», «Наступление», «В подбитом танке», «Спичка», «Зима — под небом необжитым», а стихотворение «Танк»

считает прямым наброском одного из фрагментов «Василия Теркина». «Заготовки» художественных деталей описания военных действий, вошедшие в главу «Переправа» — одну из самых сильных в поэме, Македонов нашел не в художественных, а в дневниковых записях поэта.

На «эмбриональной» стадии рождение поэмы, как показывает исследователь, шло одновременно в двух направлениях. Во-первых, шел поиск героя и центральной темы — затянувшийся процесс, в котором было немало творческих пауз. Во-вторых, происходило накопление образов войны, причем и в стихах, и в прозе. Так замысел постепенно вызревал, расширялся, конкретизировался. Этому помогало участие Твардовского в войне. Нарастающие ощущения общей судьбы с народом, чувство причастности к глобальным переменам, происходящим в стране, влияли на внутреннюю логику повествования.

В дневниковой записи от 20 апреля 1940 года, почти сразу после окончания Финской кампании, Твардовский сам отметил внутренний психологический толчок, который, по мнению Македонова, стал переходом ко второй стадии работы над поэмой. Переписывая «для порядка» карандашные записи фронтовых тетрадей, он задумался над тем, как описать военный поход, создать образ «героя моей поэмы», наметить сюжетную схему его судьбы. Ни имени, ни характера героя в сознании Твардовского еще не было. Но благодаря накопленным впечатлениям и газетно-фельетонному образу солдата, по мнению Македонова, поэт внутренне был готов к «озарению». «Вчера вечером или сегодня утром герой нашелся,— пишет Твардовский,— и сейчас я вижу, что только он мне и нужен, именно он. Вася Теркин! Он подобен фольклорному образу. Он — дело проверенное. Необходимо только поднять его, поднять незаметно, по существу, а по форме почти то же, что он был на страницах “На страже Родины”. Нет, и по форме, вероятно, будет не то. А как необходимы его веселость, удачливость, энергия и неунывающая душа для преодоления сурового материала этой войны! <...> Это будет веселая армейская шутка, но вместе с тем в ней будет и лиризм. <...>. Нет, это просто счастье — вспомнить о Васе» [6, с. 284–285]. Твардовский тут же штрихами набрасывает характер будущего героя. Одновременно намечает и принципы художественного стиля — создание образа в фольклорных традициях, но более конкретного и многостороннего, имеющего явную общественную направленность («При удаче это будет ценнейший подарок армии, это будет ее любимец, нарицательное имя», поэма, сделает «любовь к армии более земной, конкретной» [6, с. 286]). Слияние юмора, лиризма и трагедийного героического начала, органическое соединение обобщенности и конкретности (художествен-

ный синтетизм), которые будут достигнуты в «Василии Теркине», позже станут особенностью всей зрелой поэзии Твардовского.

Описание замысла «книги про бойца» — своеобразный художественно-дневниковый эскиз, включающий элементы литературного анализа, самоанализа, эссе. В заключительной фразе дневниковой записи поэта «Одним словом, дай бог сил!» Македонов распознал намек и на грандиозность замысла, и на «надличностный фактор художественного творчества», иными словами — вдохновение.

Намеченный план-набросок реализации замысла, ставший с этого момента сверхзадачей поэта, является переходом от «эмбриональной» стадии творческого процесса к начальному этапу работы над поэмой. Этот момент Македонов обозначает как особую фазу второй стадии. Она сопоставима с фазой «называния», выделенной Б.С. Мейлахом при анализе творчества Пушкина.

На второй, по мнению Македонова, главной стадии творческой работы идет мучительный поиск формы, стихотворного размера, «нужного момента изложения», без которого, по словам Твардовского, «нельзя было сдвинуться с места» [8]. Поэт уточняет, конкретизирует сверхзадачу и, исходя из нее, отбирает материал для будущего произведения.

Твардовскому в этом помогли воспоминания о людях, которых он «узнал и полюбил» во время советско-финской войны, обращение к мемуарам участников тех событий, поездка в места прошедших боев и т.д. Он пересматривал то, что было написано ранее, обдумывал детали и пр. Главная задача этого творческого момента — найти начало, единственно возможное и необходимое, которое, как локомотив, потянет за собой весь последующий текст.

У Твардовского процесс поиска длился до начала Великой Отечественной войны. Он признавался, что острота впечатлений от Финской кампании не позволяла ему вернуться к обычной литературной работе, он жил замыслом будущей поэмы. Со стороны этот длительный период казался творческой паузой. Поэтому Алексей Кондратович, к примеру, оценил замысел, возникший в апреле 1940 года, как мгновенную вспышку, почти тотчас же погасшую. «Вспыхнувший образ как бы ушел <...> в творческое подсознание» [2, с. 149]. Македонов настаивал: замысел жил во «всех слоях сознания» Твардовского, включая и его подсознание.

Наблюдения Маяковского над трудностями рождения стиха («Около трех месяцев я изо дня в день возвращался к теме и не мог придумать ничего путного. Лезла всякая чертовщина с синими лицами и водопроводными трубами. За три месяца я не придумал ни единой строки. Только от ежедневного просеивания слов отсеивались заготовки рифмы» [5])

подтвердили предположение Македонова относительно внутреннего творческого поиска, происходящего незаметно для глаз окружающих.

Несмотря на стремление выяснить общий алгоритм создания художественного текста, Македонов понимал, что писатели идут разными путями и темп их продвижения тоже разный. У Маяковского, к примеру, второй стадии могла предшествовать промежуточная фаза: сначала появлялся ритм стихотворения, бессловесный ритмический «гул», который затем наполнялся словами. У Твардовского творческая работа шла иначе. Поэт настаивал: стихотворный размер должен рождаться «из слов, из их осмысленных, присущих живой речи сочетаний» [8]. Механизм рождения начальных строк текста и их функциональную роль Твардовский подробно описывает на примере открытия им первой строки «Переправы». «Я так долго обдумывал, представлял себе во всей натуральности эпизод переправы, стоившей многих жертв, огромного морального и физического напряжения людей и запомнившейся, должно быть, навсегда всем ее участникам, так “вжился” во все это, что вдруг как бы произнес про себя этот вздох-возглас: “Переправа, переправа...” И “поверил” в него. Почувствовал, что это слово не может быть произнесено иначе, чем я его произнес, имея про себя все то, что оно означает: бой, кровь, потери, гибельный холод ночи и великое мужество людей, идущих на смерть за Родину. Конечно, никакого “открытия” вообще здесь нет. Прием повторения того или иного слова в зачине широко применяется и в устной, и в письменной поэзии. Но для меня в данном случае это было находкой: явилась строка, без которой я уже не мог обойтись. Я и думать забыл — хорей это или не хорей, потому что ни в каких хореях на свете этой строки не было, а теперь она была и сама определяла строй и лад дальнейшей речи» [8].

Откровенность Твардовского стала подтверждением размышлений Македонова об отличительных свойствах знака в искусстве. Он придерживался точки зрения, что слово в художественном тексте может приобрести самые неожиданные значения. Так, «переправа» стала одним из символов, сквозных лейтмотивов всего творчества Твардовского, но только в «Василии Теркине» этот образ впервые приобрел новые дополнительные смыслы, рожденные личными переживаниями поэта от восприятия кровавой переправы советских солдат на Карельском перешейке. Эти смыслы не содержатся ни в одном из словарных значений слова «переправа», но став эстетическим знаком, оно вобрало в себя все ассоциации художника.

После появления начальных строк произведения работа постепенно переходит в третью стадию, во время которой замысел продолжает

зреть, менять свои очертания, а художник приступает к первому оформлению текста. И опять в дневниках Твардовского Македонов находит подтверждение своих выводов. Весной 1941 года, когда первые главы «Василия Теркина» уже были готовы, поэт продолжает расширять ядро произведения, думает о конкретизации образа героя, о новых сюжетных линиях и пр. Благодаря творческому озарению, он получает новые импульсы к работе.

Художественные поиски Твардовского были прерваны внешними обстоятельствами, которые одновременно стали и новым стимулом к работе над поэмой. С началом Великой Отечественной войны начинается новый, главный, период создания поэмы, закончившийся только в День Победы [7]. Македонов смотрит на этот период через призму предложенной им концепции и приходит к выводу, что ему соответствует четвертая и пятая стадии творческого процесса. Их характер в значительной мере определяется редким для истории литературы обстоятельством: произведение об историческом событии создается и полностью завершается в ходе самого события. Это отражается, во-первых, на изменении поэтики произведения, несмотря на то, что многие художественные принципы, детали, отдельные главы «Василия Теркина» определились еще до начала Великой Отечественной войны; во-вторых, на характере творческого процесса (работа над главами стала идти неравномерно; создавая некоторые из них, поэт прошел заново весь путь, повторяя стадии довоенного периода; темп создания поэмы был необыкновенно быстрым, особенно в конце периода, когда в День Победы Твардовским была написана заключительная глава «От автора»).

Не проводя четкой грани между четвертой и пятой стадиями работы над «Василием Теркиным», Македонов выделяет несколько основных фаз заключительного, шестого, этапа. Во-первых, наступила творческая пауза, длившаяся до весны 1942 года, во время которой продолжал уточняться замысел и сверхзадача. Затем произошло осознанное возвращение к работе над оформлением текста поэмы, написание «окончательного начала» — вступительной главы «От автора» (июнь 1942 года). С августа 1942 года после психологического толчка работа над поэмой пошла наиболее интенсивно. Согласно концепции Македонова, наступила четвертая фаза творческого процесса, когда поэт дорабатывал написанные еще до войны фрагменты, писал новые главы. В середине 1943 года наступила очередная пауза, которая была вызвана, с одной стороны, предполагаемым окончанием поэмы, с другой, работой над «Домом у дороги», ставшей дополнением к «Василию Теркину». Наконец, в феврале 1944 года работа перешла в завершающую

фазу, которая длилась вплоть до окончания войны, когда происходила «кристаллизация» всего текста (были внесены существенные изменения и дополнения).

После окончания работы над «Василием Теркиным» Твардовский продолжал дорабатывать его, оттачивая детали, вплоть до последнего прижизненного издания 1971 года. «Эта постумная стадия, — утверждает исследователь, — характерна и для истории многих других произведений Твардовского (помимо «Василия Теркина» — Э.К.). Иногда она приносила существенные изменения (причем не всегда улучшавшие, хотя чаще улучшавшие) путем главным образом некоторых сокращений, «утряски» и дополнительной вторичной перекристаллизации отдельных элементов текста» [4, с. 82–83].

*

Таким образом, на основании анализа истории создания произведений Твардовского и Маяковского, их собственных наблюдений над процессом рождения стиха Македонов предложил концепцию изучения психологии творчества. Она предусматривает поэтапное рассмотрение всей совокупности факторов, влияющих на зарождение и реализацию творческого замысла, начиная с исходных общих и частных впечатлений писателя, воздействия на него окружающей действительности, особенностей отбора материала, его перекомпоновки, установления новых связей между реалиями и заканчивая описанием стадий формирования эстетической действительности (художественного мира произведения), во время которых текст продолжает меняться под воздействием постоянно развивающейся объективной реальности.

Созданная Македоновым теоретическая модель творческого процесса на практике приобретает множественные модификации, которые зависят от особенностей личности художника, развития его интуиции, опыта литературной работы, художественного направления, сверхзадачи, жанра произведения, а также от влияния жизненных обстоятельств.

Македонов полагал, что продолжение изучения закономерностей психологии творчества путем сравнительного анализа истории создания произведений разных авторов покажет, что «особенности их творческих процессов контрастно-параллельно дополняют друг друга» и «взаимно продолжают в ее последующем развитии» [4, с. 83]. В советской науке гипотеза Македонова не получила продолжения. Выяснение роли подсознания и «надсознания» в искусстве вызывало затруднения в связи с отсутствием необходимых точных методов исследования, трудоемкостью работы, а также цензурными препонами, связанными с представ-

лением идеологов советской культуры о художественном творчестве лишь как о вполне сознательном процессе.

Литература

1. См.: Адамар Ж. Исследование психологии процесса изобретения в области математики / Пер. с франц. М.: «Советское радио», 1970. URL: <http://www.ega-math.narod.ru/Math/Hadamard.htm> (Дата обращения: 02.04.2018).
2. Кондратович А.И. Александр Твардовский. Поэзия и личность. М., 1985.
3. Корытова А.И., Корытова Г.С. Психология литературного творчества как научное направление: этап становления (последняя треть XIX — первая половина XX в.) // Вестник ТГПУ. 2016. № 11 (176). С. 162–169.
4. Македонов А.В. К методологии изучения творческой лаборатории писателя // Психология процессов художественного творчества. Отв. Ред. Мейлах Б.С., Хренов Н.А. М., 1980. С. 68–83.
5. Маяковский В.В. Как делать стихи? URL: <http://feb-web.ru/feb/mayakovsky/texts/ms0/msc/msc-081-.htm?cmd=p> (дата обращения: 05.04.2018).
6. Мейлах Б.С. Психология художественного творчества: предмет и пути исследования // Психология процессов художественного творчества / Отв. ред. Б.С. Мейлах, Н.А. Хренов М., 1980. С. 5–23.
7. Об этом подробно можно узнать из книг А.Л. Гришунина «“Василий Теркин” Александра Твардовского» (М., 1987) и А.И. Кондратовича «Александр Твардовский. Поэзия и личность» (М., 1985).
8. Твардовский А.Т. Как был написан «Василий Теркин» (ответ читателям). URL: <https://www.litmir.me/br/?b=70585> (дата обращения: 22.04.2018).
9. Твардовский А.Т. С Карельского перешейка (Из фронтовой тетради) // Твардовский А.Т. Василий Теркин: Книга про бойца / Изд. подготовил А.Л. Гришунин. М.: Наука (серия «Литературные памятники»), 1976.

E.L. Kotova

How Poems are Born: A. V. Macedonov's View on the Creative Process

Key words: *Macedonov, psychology of creativity, Tvardovsky, “Vasily Terkin”.*

The article deals with the concept of studying the psychology of literary creativity, proposed by Adrian Vladimirovich Macedonov in the 1970s. It is based on a painstaking study of the history of the creation of works, in particular the poem “Vasily Terkin”, and the observations of poets over the mystery of the birth of the verse.