

ПОРІВНЯЛЬНА АНТРОПОЛОГІЯ ЛІТЕРАТУРИ



Аліна БАЗИЛЯН

© 2008

„ЗАЧИНЕНІ ДВЕРІ” І ПСИХОЛОГІЗМ У РОМАНАХ Ф. ДОСТОЄВСЬКОГО І С. ЖЕРОМСЬКОГО

Хронотоп як ворота до змісту (М. Бахтін), зокрема замкнений простір, є важливим чинником у розкритті психології літературного героя, про що свідчить творчість Ф. Достоевського і С. Жеромського. Але якщо в літературознавстві роль зачинених дверей – ефективного способу проникнення у внутрішній світ персонажів – детально розглянута у творчості Ф. Достоевського В. Подорогою в монографії „Мимесис” (2006), то про значення зачинених дверей у С. Жеромського досі ще ніхто не писав – ні окремо, ні у зіставленні з російським письменником. А між тим тільки порушення цієї проблеми вже дозволяє розкрити нові грані перегуків між двома видатними представниками красного письменства, а також виявити виражальні можливості зачинених дверей.

Мета статті полягає у тому, щоб, враховуючи результати аналізу В. Подорогою невидимого рубіжу/перешкоди, тобто порогу, в “Преступлении и наказании” Ф. Достоевського, скласти уявлення про роль зачинених дверей у психологічному портреті Єви Побратинської в романі С. Жеромського „Dzieje grzechu” („Історія гріха”).

Тема психологізму в художній системі С. Жеромського не є новою, вона була ретельно досліджувана 1936 р. у праці S. Baley “Osobowość twórcza Żeromskiego. Studium z zakresu psychologii twórczości”, яка стала належно оціненою тільки на межі XX – XXI століття: “Książka Baley, – zaznaczył A. Hutniakiewicz, – zawierał wiele sugestii i spostrzeżeń zasługujących jaknajbardziej na uwagę i poważną refleksję [10, 345]. Про особливості психологізму польського письменника висловлює власні судження і сам А. Хутнікевич, який спостерігає близькість С. Жеромського з Б. Прусом і з Ф. Достоевським [10, 355]. Такої ж думки, з акцентом на психологічний аналіз, притримується і російська дослідниця О. Цибенко, яка поділяє позицію критика початку ХХ ст. Л. Козловського, котрий у статті «Из западной литературы» (1909) свого часу писав: «История греха» – первый польский роман, который может соперничать с лучшими произведениями русского романа. Больше того, – замечает критик, – он достиг почти невероятного, он «жестокий талант» Достоевского сумел соединить с мягкими нежными красками тургеневской кисти» [Цит. по: 9, 218]. Г. Маркевич один із перших підкреслив думку, що автор романів “Porióły” та “Dzieje grzechu” свідомо формувався під впливом Ф. Достоевського як майстер розкриття внутрішнього світу людини [11]. Аналізуючи “Історію гріха” А. Баранов вважав, що разом з Л. Толстим учителем С. Жеромського був і Ф. Достоевський. У статті російського дослідника важливо відмітити два моменти: 1. «...чтение произведений Толстого, – пишет дослідник, – вносило своеобразную «поправку» в психологический анализ Жеромского, формируя сходный с толстовским этический психологизм, что нагляднее всего отразилось в «Истории греха» [1, 38]; 2. в «Истории греха» Жеромский в художественном освоении противоречий человеческого сознания и подсознания значительно приблизился к Достоевскому» [1, 39]. Усе це говорить про те, що захоплюючись майстерністю зображення внутрішнього світу героїв Б. Пруса, Л. Толстого, Ф. Достоевського та ін., С. Жеромський створює свій власний тип психологізму, наділяючи його новими рисами, і тим самим розширює і поглиблює наше знання про людину.

У романі “Історія гріха” знайшли відображення як органічний і етичний психологізм так і психологізм суперечливий, психологізм людської свідомості та підсвідомості. Найбільший інтерес у цьому аспекті викликає головна героїня роману Єва Побратинська, яка водночас перегукується з центральними персонажами «Преступления и наказания» Ф. Достоевського Родіоном Раскольніковим та Сонею Мармеладовою. У своєму житті Єва, як і Раскольніков, скоює злочин – убиває власну дитину – і одержує кару; водночас вона схожа на Соню своєю жертвоністю – рятує життя коханого, прикриваючи його собою від смертоносної кулі.

Образ Єви трагічний. Побратинська, так само як і Соня Мармеладова, натура щира, але на відміну від героїні Ф. Достоевського вона, відрізняється обізнаністю в літературі й філософії. Про це свідчать її численні розмови з Лукашем Неполомським. Під час тих бесід Єва Побратинська посилається на Платона, Арістотеля тощо.

Доробок сучасного літературознавства, у тому числі й польського, дає можливість простежити взаємозв'язок між простором і внутрішнім станом людини, розглянути його, як важливий чинник вираження психологізму, зокрема у Ф. Достоевського і С. Жеромського, дослідити антропологічну спрямованість їх творів. Звертаючись до книги М. Бахтіна «Проблеми поетики Достоевского», В. Подорога зацентрував увагу на ролі замкнутого простору – зачинених дверей – у творчості Ф. Достоевського: «основной категорией художественного видения Достоевского было не становление, а сосуществование и взаимодействие. Он видел и мыслил свой мир по преимуществу в пространстве, а не во времени...» [8, 547]. Зачинені двері автор «Мимесиса» визначає інструментом проникнення у психологію героїв, насамперед Родіона Раскольнікова. В. Подорога підкреслює, що поріг у Ф. Достоевського є водночас і центром, і початком, і кінцем світу. Завдяки цьому «устанавливается отношение центра к периферии, а мир получает осевую спираль, благодаря которой удерживаются в динамическом равновесии противоположные силы... Порог, – продолжает автор, – ...является инструментом картирования литературного воображаемого» [8, 547]. Розглядаючи „порогову машину” Ф. Достоевського, учений відмічає, що «Нормативное тело (антропологическое)... формируется с помощью совокупности различных идентификаций... Попадая в пороговую машину литературы Достоевского оно проходит, по крайней мере, три стадии преобразования: сначала сжимается, подавляется, – это тело ожидающее, до-пороговое, накапливающее психическую энергию; затем оно становится пороговым, неся на себе следы и раны того, что оно пытается преодолеть, совмещая два противоположных влечения, или два несовместимых воплощения (греха/святости, животности/божественности, вины/ искупления и т.п.). Именно в этой точке, – пишет далее В. Подорога, – начинается движение тела после-порогового, которое образуется в результате дальнейшего развития биполярного напряжения или разности потенциалов в пределах данного переходного опыта пространственности» [8, 549]. Класифікація В. Подороги дозволяє відзначити 3 етапи психологічного аналізу героїв як Ф. Достоевського так і С. Жеромського: до скоєння злочину, в момент скоєння злочину і після скоєння злочину. Аналізуючи цей уривок з «Мимесису» треба зауважити, що В. Подорога використовує й інші назви для класифікації порогового простору: комірка, сходи, двері тощо.

Усі названі стадії руху порогового тіла простежуються і у С. Жеромського, завдяки чому його «Dzieje grzechu» у свідомості реципієнта вступає в діалог з романами «Преступлением и наказанием» і «Бесами» Ф. Достоевського, порушуючи проблему злочину і кари та Добра і Зла, дещо в іншому ракурсі. Перегук (діалог) відбувається і в способах використання замкнутого простору в зображенні етапів психологічного руху головної героїні роману «Dzieje grzechu» Єви Побратинської.

Допорогове тіло – за В. Подорогою, – це тіло, що очікує. Цей шлях проходять і Родіон Раскольніков, і Єва Побратинська. Для вираження цього стану і Ф. Достоевський і С. Жеромський використовують такі яскраво виражені назви образів тісного простору як шкаф, клетушка, конура, гроб, угол, канареечная клетка (Ф. Достоевський); niewielki pokoik, malutki pokoik, tandentne graty та ін. (С. Жеромський).

Як відомо, творчість і Ф. Достоевського, і С. Жеромського є антропоцентричною. У центрі усіх подій завжди виступає людина, зі своєю неповторністю, оригінальністю, своїм внутрішнім світом. А такі деталі, як простір, дають нам змогу краще зрозуміти цей світ та його психологічний рух.

Пор.: образ комірки у Ф. Достоевського в романі «Преступление и наказание» і в романі С. Жеромського “Dzieje grzechu”.

Ф. Достоевський
«Преступление и наказание»

С. Жеромський
“Dzieje grzechu”

Он зажег свечу и осмотрел номер подробнее. Это была клетушка, до того маленькая, что даже почти не под рост, в одно окно; постель очень грязная, простой крашенный пол и стул занимали почти все пространство. Стены имели вид как бы склоченных из досок с обшарпанными обоями, до того уже пыльными и изодранными, что цвет их (желтый) угадать еще можно было, но рисунка уже нельзя было распознать никакого. Одна часть стены и потолок была срезанная накось, как обыкновенно в мансандах, но тут над этим косяком шла лестница [4, 388].

Tegoż jeszcze dnia Ewa przeprowadziła się do pokoju zajmowanego poprzednio przez Niepołomskiego. Umieściła tam wszystkie swe rzeczy, cały swój dobytek. Pościel zaściła na żelaznym łóżku w taki sam sposób, jak było u niego. Rzeczy, które były w użyciu tego lokatora, ustawiła z pietyzmem. Po powrocie z biura, zamknięta na klucz, całymi godzinami zajmowała się czyszczeniem, myciem, podklejaniem tapet, malowaniem podłóg itd., aż doprowadziła ową izdebkę do stanu jakiejś niewypowiedzianej doskonałości i niewątpliwego uroku. Zmieniła to miejsce w świątynkę czy muzeum. Stare, tandentne graty stały się niemal piękne i dziwne w swym prostactwie szacowne na lustrzanej podłodze, wobec nieskalanych ścian i przezroczystych okien... Nikt z domowników nie przekroczył ani razu progu tego pokoju. Doprowadziwszy go do stanu doskonałości właścicielka zamknęła drzwi na klucz dla wszystkich bez wyjątku. Drzwi były zamknięte pod jej nieobecność. Nie odmykała ich również, gdy była u siebie¹ [12, 113-114].

Кімнати, описані Ф. Достоевським і С. Жеромським, відрізняються за своєю художньою функцією. Російський письменник докладно описує комірку, яка на перший погляд є непридатною для життя, показуючи цим самим не тільки становище героя, а і його відношення до тих реалій, які його оточували. На підсвідомому рівні він жив у іншому вимірі (це особливо вдало виразив художник І. Глазунов у своїх ілюстраціях до роману „Преступление и наказание”). Неможливість винайняти краще житло можна сприймати як неможливість вирватися з цього середовища, визволити своє власне «Я» із пут життєвих негараздів, як матеріальних так і духовних. А саме це і намагається зробити герой. Проте Ф. Достоевський за допомогою опису простору все таки дає надію своєму персонажеві – це сходи, які можна сприймати як перехід у краще життя, але трагедія полягає в тому, що для нього вони швидше є перешкодою, порогом, на шляху до чогось кращого, ніж можливістю виходу із тупика, в якому опинився Родіон Раскольников. Закономірно, що герой „Преступления и наказания” навіть не намагається змінити щось у кімнаті-клітці, хоча б прибрати той бруд, пилюку, жовтий колір, які відображають його відреченність від усього цього і вказують на зосередженість на певній ідеї, на тих аморальних планах, здійснення яких вимагає переступити поріг дозволеного. А фраза “Стены имели вид как бы склоченных из досок с обшарпанными обоями, до того уже пыльными и изодранными, что цвет их (желтый) угадать еще можно было, но рисунка уже нельзя было распознать никакого” є певною метафорою, завдяки якій виникає асоціація такого типу: по зовнішності ще можна впізнати людину, але душу досягнути не вдається.

Мізерна кімнатка, яку колись винаймав Лукаш Неполомський інша. Чиста, прибрана, доведена до досконалості Свою, майже красива, на перший погляд, і не схожа на комірку в розумінні Ф. Достоевського. Вона стала святинею для Єви Побратинської. Довівши її до блиску, дівчина хотіла позбавитися від бруду суспільства, який постійно тиснув на неї, засуджувало її стосунки з одруженим чоловіком. Побратинська змушена була замкнути кімнату від усіх мешканців, але зачинивши двері, вона зачинається і сама. А детальний опис прибраного помешкання показує те, що відбувається у душі героїні, у її внутрішньому світі. Колись щира дівчина, тепер стала зовсім відлюдною, замкнутою. І лише кохання та «кімната-музей» дають сили аби жити далі. Звичайна кімната стала для неї святинею – символом збереження її щирого і чистого кохання.

Якщо герой Ф. Достоевського змушений жити у комірці, тому що у нього не було іншого вибору, то Єва сама зробила з кімнати комірку. Це була її захисна реакція. Душевні муки і Родіона Раскольнікова, і Єви Побратинської викликані тим, що вони переступили через мораль, поріг, порушивши одну із заповідей Ісуса Христа: “Не вбий!”

Наступна категорія у класифікації В. Подороги це сходи. «Лестница – не конец пути, а переходное пространство, оно, – пише далі автор, – сужающее, затрудняющее движение то своими бесчисленными маршами ступенек, то хламом, то опасностью оступиться, то темнотой, но остается переходным, или искривляющее, сужающее любые открытые пространства и останавливающее любое движение... лестница – это символ крайне опасной для героя трансформации жизненного пути» [8, 552-553]. Важко не погодитися з цим висловлюванням про роль сходів у житті героїв обох письменників. Пор.:

Ф. Достоевський
«Идиот»

В то же время, когда он порывисто двинулся с места после мгновенной остановки, он находился в самом начале ворот, у самого входа под ворота улицы. И вдруг он увидел в глубине ворот, в полутемноте, у самого входа на лестницу одного человека... Человека этого князь не мог разглядеть ясно и, конечно, и никак не мог бы сказать наверно: кто он таков? К тому же тут много могло проходить людей; тут была гостиница, и беспрерывно проходили люди и пробегали в коридоры и обратно. Но он вдруг почувствовал самое полное и неотразимое убеждение, что он этого человека узнал и что этот человек непременно Рогожин. Мгновение спустя князь бросился вслед за ним на лестницу. Сердце его замерло. «Сейчас все разрешится!» – с странным убеждением проговорил он про себя.

Лестница, на которую князь вбежал из-под ворот, вела в коридоры первого и второго этажей, по которым и были расположены номера гостиницы. Эта лестница, как во всех давно строенных домах, была каменная, темная узкая и велась около толстого каменного столба. На первой забежной площадке в этом столбе оказалось углубление, вроде ниши, не более одного шага ширины и в полшага глубины. Человек, однако же, мог бы тут поместиться. Как ни было темно, но, взбежав на площадку, князь тотчас же различил, что тут, в этой нише прячется зачем-то человек. Князю вдруг захотелось пройти мимо и не поглядеть направо. Он ступил уже шаг, но не выдержал и обернулся» [3, 194-195]

В. Подорога, зі сходами пов'язує дієслова бігти, переслідувати, переховуватися. Уривок з роману Ф. Достоевського яскраво це ілюструє: «беспрерывно проходили люди и пробегали в коридор и обратно», «князь бросился вслед за ним», «взбежав на площадку, князь тотчас же различил, что тут, в этой нише прячется зачем-то человек» (Ф. Достоевський).

У С. Жеромського сходи теж пов'язані з дієсловами, але вони не виражають стрімкого руху, переслідування героїні, а страх перед тим, що те переслідування відбудеться. Серед них можна виділити – weszła (зайшла), udała się (піднялася), stanęła u drzwi (стала біля дверей), przyszła (в значенні зупинилася) тощо.

Внутрішній стан Єви Побратинської повністю відтворюється з оточуючим її простором. Після скоєння злочинів – убивства дитини та пограбування власника квартири – Єва хоче змінити своє життя на краще, сховатися від бруду – повернутись до рідного дому, де б їй мали зрозуміти і прихистити, навіть, незважаючи ні на що. Але так не відбулося. Як тільки вона увійшла через ворота, шлях їй пролягав через кухонні сходи (у перекладі чорні сходи, тобто чорний вхід). Вони одразу налаштовують реципієнта на те, що нічого доброго їй вдома не чекає. А чорний колір сходів – це темнота її душі, бо складно забути убивство власної дитини. Після довгих роздумів і вагань відчинилися двері – з'явилася надія, яка за декілька хвилин зникає, коли у інших, з тріском відкритих дверях, з'явилось гнівне обличчя матері.

Перепопи завжди існують на шляху героїв романів Ф. Достоевського та С. Жеромського. Одним із таких яскраво виражених перешкод є зачинені двері: «закрытая дверь символизирует некую воображаемую границу распространения событийности, доступ к которой затруднен» [8, 553].

Зачинені двері у сприйнятті реципієнта завжди виступають символом нерішучості: Раскольников стоїть нерішуче перед дверима старої-лихварка. Ті двері є перепоною для скоєння злочину, застереженням, але бажання доказати, що він не «тварь дрожащая» бере над ним гору й він долає цю перешкоду – скоює жадливе вбивство. Єва вагається перед тим як зайти до рідного дому і, якби не служниця, яка раптово вийшла з квартири, то Побратинська можливо б і не наважилася з'явитися перед батьками, ставши убивцею.

С. Жеромський
«Dzieje grzechu»

Zmeczona, bez sił dowlokła się ulicami, które jej się wydały szumne nie do zniesienia, przed dom rodziców. Weszła wyniosłe w bramę i oddała zwykle skinienie głową stróżowi na jego życzliwy ukłon. Udała się na schody kuchenne i bez żadnego planu w głowie, co ma mówić rodzinie, jak ich przywitać, stanęła u drzwi.

Z zupełnej prostracji duchowej wyrosło wtedy niespodzianie uczucie pychy. Teraz dopiero zrozumiała, co uczyniła przyjeżdżając tutaj... Cóż za straszny krok postawiła! Tu przyszła po tym wszystkim, co było! Jakże tu wejść do mieszkania... Przez chwilę marzyła, żeby odejść na zawsze od tych drzwi i nigdy już nie zbliżyć się do tego progu...

Oparła się plecami o ścianę i dumiała. Dumiała, co począć...

Nagle otwarły się drzwi i służąca z wrzaskiem stanęła przed Ewą...

Odgłos pantofli! Drzwi do pokoju rozwarły się z trzaskiem. Ewa ujrzała przeraźliwy gniew w obliczu matki. Nie była to twarz, lecz pędząca chmura. Oczy wypęczniałe od straszliwych łez... Usłyszała krzyk wyrwany z głębi piersi: liwy gniew w obliczu matki. Nie była to twarz, lecz pędząca chmura. Oczy wypęczniałe od straszliwych łez... Usłyszała krzyk wyrwany z głębi piersi:

– Precz! Łajdaczka! Precz!² [12, 207-209]

Отже зачинені двері С. Жеромського постають як варіація традиційного образу. М. Бахтін у свій час писав: Нет ни первого, ни последнего слова и нет границ диалогического контекста (он уходит в безграничное прошлое и безграничное будущее). Даже прошлые, то есть рожденные в диалоге прошедших веков, смыслы никогда не могут быть стабильными (раз и навсегда завершенными) – они всегда будут меняться (обновляясь) в процессе последующего, будущего развития диалога. В любой момент развития диалога существуют огромные, неограниченные массы забытых смыслов, но в определенные моменты дальнейшего развития диалога, по ходу его они снова вспомнятся и оживут в обновленном (в новом контексте) виде. Нет ничего абсолютно мертвого, у каждого смысла будет свой праздник возрождения» [2, 373]. Зіставлення образу створення зачинених дверей у художній системі Ф. Достоевського і С. Жеромського підтверджують справедливості думки російського вченого.

А. Нямцу у книзі «Миф. Легенда. Литература» (2007), характеризуючи зміст традиційності сюжетів писав: «Множественность смыслов традиционных сюжетов в сочетании с относительной стабильностью ведущих событийных и семантических доминант объясняют их способность вступать в процессе литературного функционирования в сложные структурно-содержательные отношения, переплетаться, взаимопроникать и дополнять друг друга [7, 49]. Сказане можна віднести й на адресу традиційного образу зачинених дверей, які демонструють великі можливості для художньо-філософського дослідження психологічного стану людини.

В одній статті неможливо охарактеризувати всі відтінки значень зачинених дверей у творчості С. Жеромського, які яскраво постають у порівнянні цього образу із зачиненими дверима Ф. Достоевського. Щоб у всій повноті, в компаративістичному аспекті розглянути функціонування зачинених дверей у художній системі С. Жеромського, треба проаналізувати й інші його романи, що і є предметом подальшої роботи.

Примітки

¹ Того ж дня Єва перебралася в кімнати, яку колись наймав Неполомський. Постіль послала на залізному ліжку так само, як було в нього. Шанобливо розставила на місця речі, якими користувався Неполомський. Повернувшись з роботи й замкнувшись на ключ, вона цілими годинами чистила, мила, підклеювала шпалери, фарбувала підлогу тощо, поки не довела кімнату до невимовної досконалості. Вона перетворила це місце в маленьку святиню чи музей. Стара мізерія зробилася майже красивою і, незважаючи на неоковирність, багато виграла на блискучій підлозі, серед чистих стін та прозорих вікон... Ніхто з мешканців квартири жодного разу не переступив порога цієї кімнати. Довівши її до блиску, господарка замкнула двері на ключ для всіх без винятку. Двері були замкнені й тоді, коли вона була на роботі. Не одмикала, поки була вдома [6, 88-89].

² Стомлена й знесилена, допленталась Єва вулицями, що здались їй нестерпно гомінкими, до батьківського дому. З високо піднесеною головою увійшла в ворота й кивнула двірникові на його чемний уклін. Пішла чорними сходами до кухні і без жодного плану в голові, що скаже родині, як з нею привітається, спинилась коло дверей.

З цілковитої духовної прострації у неї несподівано постало почуття пихи. Аж тепер вона зрозуміла, що вчинила, приїхавши сюди... Який же страшний крок вона зробила! Прийшла сюди після всього того, що з нею сталося! Як же увійти в квартиру?.. Якусь мить вона мріяла про те, щоб назавжди одійти від цих дверей і ніколи не повертатись до цього порога...

Вона прихилилася плечем до стіни і стала думати. Думала, що їй робити...

Раптом двері відчинилися, і перед Євою, зойкнувши стала служниця...

Зачовгали пантофлі. Двері з кімнати з тріском розчинились: Єва побачила жахливо гнівне обличчя матері, летюча хмара. Очі повні страшних сліз... Єва почула крик, що вирвався з глибини грудей:

– Геть! Повія! Геть! [6, 159-160].

ЛІТЕРАТУРА

1. Баранов А. Психологизм С. Жеромского (Жеромский и Л. Толстой) // Вестн. Моск. ун-та. Сер.9, филология. – 1990. – №3. – С. 32-40
2. Бахтин М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979. – 424 с.
3. Достоевский Ф. Полн. собр. соч.: в 30 томах. – Л.: Наука, 1973. – Т.8. –
4. Достоевский Ф. Полн. собр. соч.: в 30 томах. – Л.: Наука, 1973. – Т.6. – 422 с.
5. Жеромский С. Історія гріха./Перек. З польської С. Ковганюк. – К.: «Дніпро», 1970. – 434 с.
6. Нямцу А. Миф. Легенда. Литература (теоретические аспекты функционирования). – Черновцы: «Рута», 2007. – 579 с.
7. Подорога В. Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы. Т.1. Н. Гоголь, Ф. Достоевский. – М.: Культурная революция, Логос, Logos-altera, 2006. – 688 с.
8. Цыбенко Е. Из истории польско-русских литературных связей XIX-XX вв. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1978. – 280 с.
9. Hutnikiewicz A. Żeromski. – Warszawa: PWN, 2000. – 478 s.
10. Markiewicz H. Prus i Żeromski. – Warszawa: PIW, 1964. – 507 s.
11. Żeromski S. Dzieje grzechu. – Warszawa: Czytelnik, 1966. – 576 s.

Ольга БОДНАР

© 2008

ПРИНЦИПИ ТВОРЕННЯ ХУДОЖНЬОЇ МІКРОГАЛАКТИКИ ЛІТЕРАТУРНОГО СВІТУ ВІЛЬЯМА ФОЛКНЕРА І ВАЛЕРІЯ ШЕВЧУКА

Художня творчість народжується у сфері емоційних оцінок із бажання утвердити свій ідеал, бажання, яке стає потребою.

Велику роль розуму в художній діяльності підкреслював і знавець творчої психотехніки К. Станіславський. Першим і найбільш важливим полководцем творчості він вважав почуття. Але почуття, розвивав він далі думку, не терпить ніяких доказів, йому допомогти може лише розум, який відшукає матеріал для почуття, підказує йому численні «якби». Третім (після розуму) важливим «полководцем» у творчому процесі Станіславський вважав волю. Розум, волю і почуття в творчості він називав основними рушійними силами нашого психологічного життя. Що ж до розуму, то він відзначав два головні моменти його функцій: момент першого поштовху, який викликає процес створення уявлень, і другий момент, що витікає з нього, – це створення судження. [11, 466].

К. Паустовський у «Золотій троянді» також підкреслював роль розуму в творчому процесі, у творенні культури взагалі: "Серце, творча уява і розум – ось середовище, де зароджується те, що ми називаємо культурою. [9, 625].

Отже, ми переконуємося, що природа художньої творчості настільки феноменальна, тому проникнути в її глибинні надра навряд чи можливо.

«... Творчий процес від найпершої його загадкової фази є щодо форми явищем суто індивідуальним і не піддається придатним для стандартного підручника формуванням і правилам: тобто, що цей процес неможливо хоча б приблизно пояснити, виходячи з штучно сконструйованої загальної схеми».[7, 45-46].

Періодом первинного художнього нагромадження вчені вважають прийняття органами чуттів письменника навколишнього конкретно-чуттєвого світу або живого споглядання, частково свідомого, а здебільшого підсвідомого вбирання в себе «матеріалу дійсності», ще достеменно не знаючи, що з того вийде. Від спостережень над почуттям до уявлень, а від них – до особливої роботи творчої фантазії – концентрації розрізнених пізнавальних явищ, що знаходить свій вияв у створенні образів – такі багатоступеневі етапи виявлено у душі творчої думки. Образна думка письменника, яка виникає під впливом якогось імпульсу (первісний задум), є водночас узагальненням його попередніх вражень, духовного досвіду і поштовхом, стимулом до подальшого пізнання. Рух образної думки, послідовний розвиток єдності двох суперечливо взаємодіючих факторів, перевтілення пізнаного й стимулу до подальшого пізнання і є не що інше як формування задуму твору.