

ПСИХОЛОГИЯ НА ЛИТЕРАТУРНОТО ТВОРЧЕСТВО ОТ МИХАИЛ АРНАУДОВ

Забележителен труд в литературната наука е появилото се сега второ издание на „Психология на литературното творчество“ от акад. Михаил Арнаудов. Този труд е научно-литературно изследване на психологичните основи на творческия процес у писателите и на неговия точен, макар и трудно доловим детерминизъм.

Акад. М. Арнаудов е усвоил методология, която му дала възможност да направи реалистично тълкуване на творческия процес. Той прилага съпоставянето на противоположни и противоречиви поетични преживявания и мнения, които тъй подрежда, че да изпълне обективната истина за творческия процес.

В „Психология на литературното творчество“ е използван огромен материал от поетичното богатство на класиците от 18 и 19 век, като са дадени главно онези признания на поетите, които отбелят в съкровищата на творческите им мисли и импулси. По редица въпроси на литературната психология авторът е открил възможност за по-нататъшно проучване, посочвайки пътя, който трябва да се следва. Обикновено не води дискусии с творците, ала се явява диригент на дискусии, проведени между тях. Така осигурява неподправеност на фактите и оригиналност на тяхната доказателствена сила.

Акад. М. Арнаудов не се стреми към формулировки. За него са от значение индивидуалните особености, които разкриват и общи характеристики, а същевременно водят до законите на психичните преживявания. Трудът е развит в един много широк план от проблеми. Използван е световният художествен и психологичен опит, а на места са направени паралели между различните изкуства. Като предпоставки на психологията на творчеството са разгледани проблемите за гения, расата и човечеството, за влиянието на наследствеността, средата и културата, за

израждането и неврозите. По тези въпроси авторът е дошел до материалистически изводи. Особено ценен е неговият труд с доводи и доказателства против всякаква мистика, демонизъм, расизъм и невроза, привържениците на които най-често търсят доказателства точно в творчеството на поетите, като една изключително чудна област, в която, твърдят те, законите на обикновения душевен живот са невалидни. Авторът ни доказва тъкмо обратното: творчеството е здраве, труд, постоянство, усърдие, човечност и борба с всичко болезнено. „Творчеството е проявяване и душевно пречистване. Как би могъл да стане художникът тълкувател на мисли и копнения у своите съвременници, ако не се издигне над всички вътрешни ограничения и над всичко хаотично у себе си?“

По най-щекотливите въпроси относно предпоставките на душевния живот и възношенето на поетите акад. Арнаудов се е справил безкомпромисно с ненаучните теории на Ломброзо, Гобино, Кречмер, Чемберлен и Шопенхауер. И ако разгледаме художниците на словото като необикновени хора, пише авторът, ще ги окажем с думите на Паскал: „Необикновените хора могат и трябва да се сближават откъм основните черти на своята психология с всеки среден индивид. Те не висят във въздуха, откъснати от нашето общество, не, не. Ако те са по-велики от нас, то е, защото главата им е по-издигната, но нозете им са точно тъй ниско, както и нашите; те стоят на същото равнище, опират се на същата земя.“ Здравината на духа и нормалната логика са непеклатимо начало при творческите постижения.

След разчистване на метафизичните и идеалистичните основи за една психология на литературното творчество, акад. Арнаудов се заема да разгледа основните въпроси на поетическите преживявания в творчеството на художниците на словото, каквито са възприятията и наблюденията, паметта, насладата от изобразяване, възсздаване и словесна импровизация; въоб-

¹ Михаил Арнаудов. Психология на литературното творчество. 1965.

ражението и одухотворяването; участието на спомени и несъзнателни моменти; творчеството чрез разум, обмисляне и идеи; на музикалност и ритмичност, раждаше на стиха и законите на езика в поезията. Използвани са до висша степен литературните свидетелства преди всичко на руската литература: Белински, Гогол, Гончаров, Горки, Достоевски, Лермонтов, Толстой, Пушкин, Тургенев, Чехов и др., а от западната: Юго, Балзак, Бодлер, Гьоте, Русо, Флобер, Хайне, Шекспир, Шилер, Верлен и др. Българските писатели: Вазов, Ботев, Йовков, Яворов, К. Христов, П. П. Славейков, Ал. Константинов, а особено Вазов и Яворов (на паметта на Яворов е посветен трудът на автора) са едни от най-богатите източници за изясняване на творческите душевни прояви. Особено в „Психология на литературното творчество“ е и това, че акад. М. Арнаудов не е застанал върху разбиранятия на една или няколко школи. Той е използвал отчасти ценни и подходящи постижения на експерименталната психология, но известните психологически методи и наука не са му били достатъчни за създаване на психология на поетическото творчество, затова той е прибягнал до своя методология и методика, до свои източници за наблюдение и експериментирание върху душевния механизъм на художествените постижения. Това буди голям интерес към труда на акад. Арнаудов и то е правилно оценено в предговора на проф. Пантелей Зарев.

В основите на душевната лаборатория авторът намира първичните психични процеси: усещане, възприемане, памет и внимание. Върху тях се спира той по-подробно, за да викине в естествената история на художественото произведение и да постави на здрави емпирични основи науката за литературното творчество. Тези начални процеси на всяко изнамиране са били пренебрегвани обикновено от привържениците на мистичното начало в изкуството, отбелязва авторът. Той подбира различни начини на изграждане на поетични произведения чрез определени възприятия в пътеписи, звуково богати стихове, близки или далечни асоциации на драматични преживявания, зрителни, слухови и мирисни усещания, вградени в поетични произведения. Поетът се възхищава от гледката на планинските пейзажи, от звука на чуковете върху наковалнята или от дъха на билките и потъналата в гърдите борова миризма. Тези усещания се подреждат в неговото съзнание съобразно някаква идея и той създава произведение от образи и мисъл, където се намесва и чувството за ритъм, ред и яснота и от „необгледното“ множество на факти се дестилира в душата една определена схема, която само по това се отличава от научната картина, че

последната е абстрактна и говори на разума, когато първата е наситена с багри, буди видения и действа на настроението ни“.

Градвините материали на поезията са непрекъснато събираните впечатления от усещания и възприятия. Те постъпват в съзнанието ни или независимо от нашата воля, или привлечени от нашия интерес и внимание. Едните и другите са от значение за поета. Той е силно впечатлителен, цял е зрение и слух, обоняние и осезание в най-висша мяра. Той е личност на богати и редки наблюдения.

В зависимост от надделяване на определени рецепторно-сетивни възможности у поетите, може да различим главно два словесни стила: живописен словесен стил, създаден предимно от конкретни съзрения, каквито има в Данте, Гьоте, Юго, Балзак и др., и звукова живопис, която упражнява художествено влияние чрез акустичните възприятия на думите. Това е поезията на Новалис, Тик, Тенисон, нашият Яворов и др. Звуковата живопис стига до формалистични крайности в някои модерни автори, които пренебрегват съдържанието и разработват ритмично-строфичния градеж. Таква са напр. Тенисон в Англия, Верлен във Франция и Хофманстал в Германия. Тяхната крайност авторът основателно критикува и отхвърля естетическите им претенции.

От голямо значение за поетичното творчество е емоционалният и афективният живот, с който са свързани изразните движения и вживяването. Акад. Арнаудов е разгледал тези въпроси, без да е напуснал реалистичната правда и се е запазил от неправилни идеологични увлечения, каквито тук могат лесно и незабелязано да се вмъкнат в преценките на изследователя. Помогнало му е, разбира се, таенето на руския реализъм на Пушкин, Гогол, Толстой, Тургенев и Горки. Не е пропуснат и косвенят опит и документацията на художниците на словото, нито значението на водените от тях дневници и бележки. Но авторът не убягва и от разглеждане на важноста на антиципацията — предварителното приемане на нещо още неизучено, обаче допустимо от логиката, което хвърля правдоподобна светлина върху хаоса от факти. Това са дедуктивните теории, на които науката и изкуството дължат понякога големи си напредък. Това е бързата синтеза на призвани обновители на човешката култура.

Акад. Арнаудов постепенно и с вещина навлиза в най-съществените въпроси на изкуството. Той посветява няколко глави на проучване, как от преживяване се минава към творчество, каква е същността на възбуждането и на несъзнателното, какво е участието на разума и как се стига до творческия процес. В него се чувствава и

личността на поета. Тази констатация е обсъдена от автора на много места и с нея той завършва „Психология на литературното творчество“.

Още в началните и основни въпроси акад. Арнаудов забелязва: „Каквито служети да долавя един поет и колкото малко да изобразява самия себе си, той неволно налага на лица, на стил, на идеи печата на своята особена личност, която не може да бъде смесвана с никоя друга на света“. Така е и в изобразителното изкуство, въобще в изкуството. Винаги може да открием кой е художника, като гледаме картината, като слушаме рецитацията или присъствуваме на спектакъл. Дори при най-обективни поетични съдържания ние откриваме субективната нота за някакво съродство между творба и автор. Мостът от преживяване към творчество е нуждата да се мине от мълчаливо понасяне на емоции: скръб и радост, потресения и възхищения към сърдечно изказване, изповед, споделяне. „Какво успокояване носи в практическия живот устното или писмено изказване на тайната, на скръбта, на мисълта, това знае всеки от собствен опит. Да изкажем едно чувство, което постоянно ни тревожи и не ни дава възможност да живеем свободно, означава сваляне на някакво тежко бреме, спечелване отново на вътрешната радост и даване простор на онази здрава духовна енергия, която е била сякаш насила спирапа.“

Думите, според акад. Арнаудов, пък и според материалистическата психология, имат своята реална страна не само в субективното отражение извън нас и около нас, но и в нас, в нашите възбуждения, душевни терзания и възхищения. Но поетът не дава обикновен, естествен израз на своя стремеж за освобождение чрез думите, като хората, които нямат нищо общо с творчество, а търси художествена форма, отговаряща на неговия вкус към свършен и траен естетически израз.

Явява се въпросът: еднакво ли щастieto и нещастieto ни водят към вътрешно освобождение чрез творчество или импулсите към воля за творчество идат предимно от нещастieto. Авторът остава на страна мненията на творци като Ламетри, който твърди, че „провидението правело щастieto секрет, запазен за бога, а нещастieto вечен дял на човека“, или като Шопенхауер, за когото „удоволствието се свежда към временно частично отстраняване на мъката“ и отдава право на Толстой, за когото „всички щастливи хора си приличат, а всеки нещастен е нещастен по своему“. Съществува много по-голямо разнообразие и субективност на мотивите, които нещастieto моделира, отколкото радостта и щастieto. В тази насока се очертават редица индивидуални характеристики.

За реалиста Балзак освободителното влияние на творчеството е многостранно и съвсем обикновена рецепта. Неговият герой говори: „Това, което хората наричат мъки, любов, честолюбие, злополуки, печал за мен е идеи, които превръщам в мечти; вместо да ги чувствам, аз ги изказвам, изобразявам; вместо да ги оставя да погълнат живота ми, аз ги драматизирам, развивам; и аз им се любувам като на романи, които чета чрез вътрешно видение.“

Друга страна на освобождението, която авторът намира в редица поети, е изразена в творчеството на Фр. Хебел с парадоксалния израз: „Изображението убива изобразяването най-напред у самия създател, който стъпква с нозе това, що го е мýчило, а после у този, който вкусува произведението.“ Творбата се носи като бреме от автора, иначе тя няма творческа сила, отбелязва Франсоа Морияк, а според А. Моруа художникът е натрупал чувства през живота си, те го задъшават, препълват душата му до пръсване и той трябва да се изкаже, за да ги излее чрез словото със спонтанна сила. Пушкин вижда в поезията художествено проясена изповед, при която „слова е влязло в своята най-висока и свещена роля“. Освобождението на поета от мъчителните афекти го довежда до творческа наслада. Образът на страшните терзания се превръща в словесно проявяване и поетът пак намира смисъл да живее, прелъстен отново от хармонията, по думите на Пушкин.

В „Психология на литературното творчество“ е разгледан и въпросът за отдалечеността по време на преживяването от възсъздаването в художника. Някои художествени критици противопоставят точно този въпрос на разбирането за обективиранията мъка в произведенията на поетите. Защо, питат те, непосредствено след преживяните душевни удари не се прибегва към възпроизвеждане и усмиряване на надигналата се мъчителна стихия, а се чака години, понякога десетки? Според автора, пък и според психолозите и психопатолозите, при необикновена скръб, гняв, потресение, въобще при душевни травми или конфликти настъпва едно стеснение на съзнанието. То парализира целия психо-физичен апарат и отпадат волевите възможности на индивида. Едва когато съзнанието се възмогне донякъде от омагьосания кръг на тежките душевни преживявания, когато те почнат да губят тираническата си сила над него, едва тогава могат да се зародят в него нови чувства и впечатления, едва тогава се явява възможност за лично освобождение чрез пресъздаване в словесно построени художествени картини. Алфред де Мюсе свидетелства, че „трябвало да изтече доста време докато заздравят сърдечните рани

и заговори музата". В Жорж Санд направената през „Нощите“ изповед, непосредно след тежкото преживяване говори за душевната катастрофа, от която не излиза поезия, нито художествено освобождаване, а само унищожителни ридания: „Аз умирам от любов без край, без име, безумен, отчаян, загубен... Не, аз няма да се опитвам да живея; смъртта в любов е по-добра от живота.“ При това помрачение на душата е немислима творческа работа. Затова се налага заключението, което акад. Арнаудов прави, заедно с първомайстора на руските критици Белински: „Изобразявайки страстта, поетът не бива да бъде в състояние на страст; страстта трябва да бъде предмет на неговото поетическо съзерцание. Истинското вдъхновение всякога е спокойно съзерцателно, то обладава напълно своя предмет.“ Подобно мнение изказват по своему и Байрон, Балзак, Флобер, Бюфон, Гогол, Шилер и др. Творческата импровизация е възможна след утихналата страст, след угасване на мъчителните афекти.

Акад. Арнаудов се спира подробно на въпроса за въображението и неговите форми като централен психологичен въпрос на литературната психология. Той разглежда теориите и поетичните показания за отношението между въображение и памет и стига до своя рационалистична теория: „Въображението е самостоятелен строителен принцип, равнозначен с разума. Въображението и разумът се ползват от даденото в опита или в паметта, служейки си обаче с различни методи.“ Такава теория е реалистична и плодотворна. Тя запазва изследователя от мистични увлечения, особено по въпросите за въображението, където много критически умове се подхлъзват в проблемите на „гениялния дух“, като нещо изключително и чудесно със своето творческо въображение. Като се признава относителната независимост на въображението, то не се издига до единствен фактор на творчеството; съществуват и други функции, които трябва да се изучат, за да се разбере цялостният творчески процес.

Каква е истинската природа и кои са формите на поетическото въображение? На този въпрос авторът отговаря, че най-добре подобно питане се осветлява от анализата на самите художествени образи. „Разните форми на въображението се отличават помежду си главно по това, какво участие взема критическата мисъл при подбора на гравидното и при изпълнението на плана и после по аналогията, която може да се прокара между действителните преживявания или действителния свят, и породените в ума фиктивни картини.“ Тук акад. Арнаудов решава главния въпрос на изкуството: за първобитния, маниерни-

стичен, модернистичен стил и за културния, реалистичен, здрав народен вкус. Той пише: „Белег на първобитен вкус е неумението да се използва за художествени цели наблюдението над всекидневния живот; свидетелство за слаба художествена мисъл е липсата на единство и на строга композиция. Разликата между културния и некултурния човек в тяхното отношение към изкуството е тъкмо там, че единият търси наслада в образи и картини, които изглежда отговарят на един истински опит, когато другият не се издига по-високо от фабулистика, при която се шири фантастика, нестеснена от никакви закони на правдоподобие.“

Като първа и най-ниска степен на въображение авторът приема приказното въображение. То задоволява склонността към чудното и изключителното, които възбуждат нервите ни и ни държат в постоянно напрежение. Тук не се търси мотивировка на събитията, допускат се безгранични възможности и изненади. Всичко, тук е възможно: животните, камъните, растенията говорят, килимчетата хвъркат като самолети, самодиви, орисници, ламы вършат чудеса. По техника и сюжет приказката има нещо общо със снъцината, справедливо забелязва акад. Арнаудов.

Много автори в изкуството и психологията правят паралел между сън и приказка. На първо място изпъква единството на съня с поетичното творчество в одухотворяване на нещата и халюцинаторното вживяване. Одухотворяването на природата е старо средство за поетическо вживяване. Но то се среща и в културния човек както в децата, тъй и в редица поети, особено от епохата на древния класицизъм, ала и в класиците на 18 и 19 век, като Русо, Гьоте, Бодлиер, а у нас Вазов, Яворов, Пенчо Славейков, Йовков, Ракитин и др. В културния човек дремат дълбоко потиснати, но неунищожени, редица примитивни механизми, които лесно могат да се вплетат в носещи наслада художествени илюзии; на тях с удоволствие се отдава и днешният човек. Характерно за творчеството на 18 век е романтическото чувство към природата като гравиден момент в еволюцията на одухотворяването.

Вживяването е друга насока на въображение. При вживяването поетът облича, както фигуративно се изразява авторът, чуждата душа, получава ясни видения за лица и за обстоятелства и чрез тях долавя мимика, движения, реч, инициатива и пр. на изобразяваните герои. Повдигнат е и въпросът за техниката на вживяването. Още в поетиката на Аристотел се срещат препоръки в това направление, а Едгар По посочва конкретно: „Когато искам да узная до колко някой е предпазлив или

тъп, доколко е добър или лош, или какви са неговите мисли в даден момент, аз нагласявам лицето си по възможност като неговото и чакам да видя какви мисли ще се породят в ума ми, какви чувства в сърцето ми.“ Тази техника на вживяването беше утвърдена и от теорията на Джемс и Ланге, които намират, че физиологичният израз предизвиква психичното състояние, но не и обратното, както мислеше традиционната психология.

Акад. Арнаудов се е спrial подробно на въображението за реалното. Според него то е продукт на висока умствена култура и е оформило в развитието на литературата няколко течения. Това въображение има в основата си съзнанието за последователност, цялост и хармония и твори в края на краищата естетическо преживяване. Фактически действителността е много разнообразна и не се съобразява с човешките естетически принципи, затова творческият ум извършва известни операции над нея. Той я анализира и синтезира не по законите на „невероятността и антитезите на правдата“, както се изразяват братя Гонкур, а по тезата за относителна психологическа свобода и автономия на изкуството, но в никой случай не и при пълна и абсолютна автономия. „Ученият, казва Гончаров, не създава нищо, той открива готовата и скрита в природата правда, а художникът създава подобие на правдата, т. е. наблюдаваната от него правда се отразява във въображението му и той пренася това отражение в произведението си... Следователно художествената правда и правдата на действителността не са едно и също.“ Съществуват главно два похвата при изобразяване от поетите на въображението за реалното. При първия — художникът гради произведението, като съзнава, че в него се включват съдържания от паметта му, с които той се съобразява. При втория — като че ли въображението действа независимо от получените някога впечатления. Художникът има съзнание, че измисля сюжета или интригата. С оглед на сложната дейност на творческото въображение на поетите авторът разглежда подробно фантастичния и символичния реализъм с техния особен род психологични и естетични елементи.

Едно почетно място в труда на акад. Арнаудов е отредено за въпросите на несъзнателното при творчеството. Несъзнателната продукция на поета става обяснителен принцип, когато той чувства, че е бил потиснат от тайнствена двигателна сила, която му внушава сюжет и образи, мимо волята му, когато съзнава, че неговото аз няма нищо общо с действия и картини, за които никога не е мислил, никога не ги е наблюдавал. Древната литература е пълна с подобни обяснения, но и в новото

време: Алфред де Вини, Жорж Санд, дори Юго, Гьоте, Шилер, Флобер и др. са склонни да признаят важността на несъзнателното при създаване на поетичното произведение. Вини изповядва: „Аз не правя книгата си, тя сама се прави“, а Жорж Санд пише: „Вятърът играе с моята стара арфа, както му се прише... Лично аз не намирам нищо в себе си. Някой друг пее по своя воля, добре или зле и когато почна да мисля за това изпитвам страх.“ Гьоте възкличава: „Всяка голяма мисъл, която носи плодове и има последници, е извън силите на човека и стои над всяка земна власт.“

През двадесетия век въпросите за несъзнателното при творчеството се разискват много оживено поради влиянието на психоанализата на Фройд, според когото „душевните процеси са сами по себе си несъзнателни, а съзнателните представят само единични актове и части от целия душевен живот“. Ала акад. Арнаудов не споделя психоаналитичните тълкувания, той ги счита за опростяване на проблема за познание и творчество и търси в експерименталната психология непредвзети емпирични обяснения на несъзнателното.

Кръгът на ясното съзнание в даден момент на нашата психика не е много широк. Според Кант „полето на възприятия и усещанията ни, за които нямаме съзнание, макар да съзнаваме по един несъмнен начин, че ги притежаваме, т. е. на тъмните представи у човека, е неизмеримо, докато ясните възприятия, наопаки, заемат само безкрайно малко точки, оставени открити за съзнанието“. Същото разбиране за несъзнателното, без да му предават някакво особено свойство или автономна дейност, намираме в психолози като Вунд, Джеймс, Витасек, Мюлер-Фраенфелз и др.

Верен на своя метод за търсене на творчеството в душевните съставки на творчеството, акад. Арнаудов веднага разглежда обратната страна на несъзнателните импулси за творчество. Тук той вижда установените и достъпни за изучаване психически фактори. Това са навикът да се използват данните на миналия опит за художествени задачи, придобитата техническа подготовка, подборът на материала при определен план, възбуденият интерес към една поетическа продукция и пр. Едгар По намира, че „истината не е, както някои предполагат, дело на инстинкта или на интуицията. Изобщо, за да я намерим, трябва да я търсим с много труд; и макар тя да е положителна заслуга от най-висок ред, не толкова духът на измиране, колкото духът на отрицание ни дават средства за достигането ѝ“. Флобер, Гьоте, Чайковски, Шилер и мн. др. забелязват, че непрекъснатият и последо-

вателен труд е най-плодоносното средство в изкуството. Подражанието, зависимостта от опита на миналите творци, както и литературната традиция също доказват съзнателното търсене в поетическата дейност. Виргил подражава на Омир, Расин на Еврипид, Шекспир пък се вдъхновява от Плутарх. Гьоте вижда в техническия опит на големите представители на творчеството използване на най-доброто, което е било създадено преди тях. Рафаел и Данте са големи, защото носят в себе си културата на хилядолетията.

Къде е истината по въпроса за отношението на съзнание и несъзнание? На този въпрос авторът дава следната насока. „Несъзнателното правилно разбрано е фактор само у натури, добили художествена култура и обжегнати от желание да творят. Но мимо тези условия има едно друго: потребен е материал, в който да се реализира формата, потребно е гориво, годно да бъде възпламенено от една искра. Всяка изненада от новото съдържание, всяка внезапна комбинация на въображението има за предпоставка дълго подготвяне и обмисляне. Че съзнанието за тази предважителна работа не е винаги ясно, не показва още нищо.“ В тази светлина трябва да се разбират и въпросите за спонтанността, безличиято и императивът при творчеството.

Със същия реалистичен подход акад. М. Арнаудов засяга техническите въпроси в психологията на творчеството, които обединява под заглавие „Участие на разума“. При разума, за разлика от въображението, има налице ясни мотиви за усилията и пълно съзнание за последователната смяна и скритата връзка на съдържанията. Разумът направлява, присъжда, дава поетичен вкус, води към нравствено удоволствие, създава теоретично-техническа подготовка, обмисляне и самокритика. Той е организационния елемент в творчеството.

Без да дели целия си труд на два дела, авторът, след едно разглеждане в девет глави на връзката между отделните психологични функции и поетичното творчество, посвещава други пет специални глави на единството на органичния процес, резултат на който е завършеното поетическо произведение. Съществен въпрос сега се явява концепцията и развитието. Става реч за зараждане на произведението, „възникване на едно живо цяло“, тъй както зачева и еволюира един организъм.

Самите поети посочват зародиша на творбите си в едно настроение; в него е застъпена концепцията. „Творчество без настроение или строителна работа на поетическа мисъл без присъствие на един явен емоционален фактор е нещо немислимо.“ Творческият процес започва от една обща идея. Тя предхожда всяка техническа работа в поетическото създаване. Това ха-

рактеризира концепцията като единство, зародено преди частите си. Настроението може да има за начален момент, в известни случаи, несъзнавани елементи, в други случаи — някакво впечатление или опит от действителността. Към него се приключват и някакви музикални отсенки. Корените на поезията и музиката, на словото и мелодията са едни и същи, техният материал е човешки глас, независимо и от съществената разлика по начин и цели, които преследват. Важно е, че поетичното настроение, преди да се домогне до новата цялостна идея, навявя явен музикален колорит. Негов обективен белег са ритъмът и мелодичната стойност на звуците в произведението. Възникването на поетичното произведение се провежда, според Яворов, така: музика — слово — съдържание. Той изповядва пред проф. Арнаудов: „Звучи в душата една мелодия. Тя изхожда от едно настроение, което носи любовен, семеен, социален характер. И в тази посока търси думите, за да изразя мелодията и човек почва да монологизира в душата си.“

Друг основен момент в изпълнението на художественото произведение е концентрацията в развитието на поетическата идея. Концентрацията е един вид вътрешно внимание, подбор на нужното и отстраняване на случайното в материалите за изпълнение. Тя е дейност на разума и въображението за уточняване на концепцията. В учението за висшата нервна дейност на прославения съветски физиолог И. П. Павлов концентрацията е онова, което рефлекси „търси“, за да бъде точен отразител на действителността, а в литературната психология той е принцип на целенасоченост при построяване на поетическата творба. Акад. Арнаудов е сполучил да долови чрез своята грамадна литературна ерудиция и талант на литературен психолог днешните най-нови открития на павловската физиология и да ги приложи върно към художествената дейност.

Концентрацията, според автора, пък и според рефлексоложките знания, изчерпва интереса към онова, което е извън концепцията. Този вътрешно прецизирана дейност води творчеството към господство на нужните представи и впечатления, мисли и чувства. Постига се яснота и съвършенство на главния мотив и се затъмняват несъответните съставки. Този процес създава в поета външна разсеяност, но той означава вътрешна съсредоточеност около известна идея, той е творческо озаряване на естетическия плод.

Изповеди за концентрация на поета прави Гьоте по повод на романа си „Вилхелм майстор“ и Тургенев спрямо собственото си обсъждане на романа „В навечерието“. От концентрацията в творчеството се минава към изпълнение на

произведението. Прибавя се известна повишена емоционалност към разсъдъчните моменти на концентрацията. Създава се и сърдечна топлота, вживяване и вдъхновение в процеса на изпълнението.

С особен интерес акад. Арнаудов се спира на въпроса, как се развива съзнание за съвършенство на вече оформеното в поета произведение, а в много случаи и издадено произведение. Има писатели, които не поправят, нито преработват творбите си. Има такива, които само поправят, без да досягат концепцията, ала други преработват самата концепция, като излизат от ново продуктивно настроение и получават ново вживяване. Много автори, особено тези от 18 и 19 век са ревностни привърженици на изисканата форма. Те не само търсят грешките си, но чувствуват задължение към хората, които ги корят и не отговарят на критиката без старание да се поправят. Гениални импровизатори като Байрон и Пушкин внасят добавки и поправки в коректурите и в повторните издания на съчиненията си. След свободния ток на импровизацията Пушкин се връща да прегледа, измени и поправи текста, защото изкуството е работа на утрешния ден. Същите признания правят Гьоте, Лермонтов, Достоевски и др.

Едни от основните поправки се свеждат до съкращаване и съгъстяване на текста. Големите майстори на формата винаги търсят кондензиран израз. Претрупаното, проточеното във формата и образа убива силата на внушението, затова Флобер преписва до десет пъти някои от своите „Провинциалисти“. Ако поетът промени светогледа или естетическата си култура, той още по-смело упражнява критика над своите произведения, които поправя или преработва. В някои по-редки случаи чувството за съвършенство у творческата личност добива мъчителен и болезнен характер, напр. у Волтер, и убива радостта от поезия и писателство. Този процес е силен и у Толстой в определен период на творчеството му. Десет години той се измъчва с ръкописа на „Възкресение“ и изразходва грамадна енергия над шест последователни редакции, в няколко хиляди ръкописни страници. Някои писатели получават след време едно подновено продуктивно състояние и обработват издадените си вече творби, допълват, изясняват и разширяват с ново майсторство и вдъхновение старите теми, които добиват съвсем нови вид.

Акад. Арнаудов е разгледал, с все същата задълбоченост и диалектическо противопоставяне на теоритите езика на поезията. Какво нещо е езикът? Дали само едно особено средство за изразяване на мислите и преживяванията или проява, идентична на мислите, или пък някакви гла-

сови модуляции, подобни на смеха и съзвоните, които възникват неволно, като израз на органичните и душевни състояния? Тези въпроси Аристотел разглежда в неговата „Поетика“, а Лесинг в „Лаокоон“. За последния същността на поетическия език е нагледа или изразяване на образа, който възпроизвежда външните неща, така че при четенето да долавяме истински впечатления за нещата и да не чувстваме езика. Психолозите и езиковедите след Лесинг поглеждат на езика от някои други страни. Напр. Хердер повдига въпроса за силата на езика, за неговата енергия, като нещо живо, а не като механични нагледи. Теорията за нагледите се отрича и от Теодор Майер и Алфред Бине. Те виждат в речта емоционално внушение, някакво сърдечно откликване. Интересна теория за значението на речта създава Макс Десоар. Както има тоново изкуство (музика) или пространствено изкуство (архитектура), тъй има и словесно изкуство. Езикът е изкуство и поетът трябва да владее това изкуство. Думите имат за нашия душевен живот същото значение, каквото има действителността, дори за някои хора впечатлението е по-силно, отколкото това, предизвикано от действителността, твърди Десоар.

Карл Грос, Ирньо Хири, Мюлер-Фрайенфелз и М. Гюйо виждат механизма и значението на езика в моторните процеси с подражателен характер. Онова, което буди нашите впечатления, създава у нас външно подражание, а то се предхожда от едно вътрешно подражание. М. Гюйо придава голямо социално значение на това емоционално и моторно подражание при художественото възприемане.

При тази дилема едни да виждат в поезията само нагледи, а други да поставят центъра на художественото умение само на езиковите преживявания, акад. Арнаудов, за да даде правилно разрешение, поставя въпроса: „изпъкват ли в съзнанието истински сетивни представители, или пък ние си мислим, че имаме такива, там, где строго психологически взето, налице са само словесни техни еквиваленти или съвсем ирационални, дори подсъзнателни преживявания?“ Въпросът е много сложен и индивидуален. За едни поети и при определени моменти нагледът безспорно има голямо значение. Фенелон, Реми де Гурмон, Г. Т. Фехнер дават лични и експериментални данни за поетическа наблюдателност и нейното възпроизвеждане. Но в никой случай поезията не си поставя за цел да извика пълни впечатления, да представи във всичките негови подробности, а само да внуши някои характеристики, да даде илюзия за известна действителност.

Другата страна на въпроса: значението на езика като средство — трябва да се признае — той е нещо много повече от обикновено средство за изразяване на мислите. Поетичното творчество, възприемане и създаване са в тясна връзка с изразната анато-физиологична природа на човека. Авторы като Отмар Руц намират, че може да се установи тясна връзка между физическата природа на поета и неговите словесни възможности, че може дори да се определи типа на поета по тези възможности. Думите са инструмент за поета не само със своите представи и понятия, но и със своите ритми, хармония, волев тон и енергия, каквато се чувства напр. в творчеството на Ботев.

Акад. Арнаудов набляга върху това, че „поезията дължи силата си във внушаване известни съдържания не само на нагледите, но и на чисто физическите реакции, които тя извиква; в играта на вътрешното подражание трябва да се съзира една твърде значителна страна на художественото произведение, която поне у известни лица не отстъпва ни най-малко на ролята, приписвана на въображението и разума“. Авторът разглежда възгледите на редица философи, естети и поети, които идентифицират мисъл и език, форма и съдържание и намира, че у тях има нещо пресилено, „че това е практически удобно, но теоретически неправилно; мислене и говорене не са тъждествени. Не трябва да се смята словесният елемент при творческия процес за единствено меродавен и да се подценяват другите страни в този процес, все тъй важни, които отговарят на определени преживявания“. Като установява тази истина, авторът на „Психология на литературното творчество“ изтъква след това чисто словесната страна на художественото възприемане и посочва физическата красота на звуковата живопис и символиката. Наред с примерите от световната литература, той е дал отделно примери от руската и българската поезия. Посочил е и границите на езиково мелодичното внушение, тъй че читателят да бъде въведен внимателно, без преувеличаване и без надскачане на

истината, в ония научни доказателства, върху които не може да има спор.

В последната глава на своя труд акад. Арнаудов свързва разединените нишки от анализа на изследването си, както той се изразява и още веднъж предупреждава, че „езикът на поезията е твърде сложен инструмент на художественото създаване, така че напразни са всички опити да се намери една единствена проста формула за неговата същина“. В действителност откриват се безброй индивидуални качества и различия, които дават основание да се говори: „стилът е самия човек“, следователно научното изследване опира до въпроса за особеностите на израза в отделния писател. Тук е вече мястото на класификациите, които могат да се правят от различни изходни моменти.

Трудът на акад. М. Арнаудов трудно може да се сравни с кой да е друг труд в психологичната и литературната наука. Той е оригинален, много широк в своите задачи и обсег и блестящо изпълнен по стил и съдържание. И все пак, ако трябва да посочим, какъв собствено е този труд? — приложна психология ли, разкриване на психологичните закони чрез поезията ли, или изясняване на литературните постижения чрез психологичните проблеми? Ще отговорим: в „Психология на литературното творчество“ психологът може много да научи за своята наука от естествените и непринудени изповеди на поетите. Тези изповеди са и самонаблюдения и хрумвания и наблюдения, но те не са заръчани, както това става при метода на психологичното самонаблюдение. Поетът може от своя страна да долови каква е връзката между неговата продукция, неговите преживявания и неговите изразни средства, да анализира и да доведе след това до цялостно разбиране себе си като творец. В този смисъл трудът на акад. Арнаудов е дял от литературната наука, но той е същевременно и психологична наука, която разширява знанията ни за душевните функции въобще и ни налага да ги проверим и чрез поетическия опит.

Любен Русев

ПОГЛЕДИ КЪМ МИНАЛОТО И БЪДЕЩЕТО

От книга, различните части на която са писани през 1907, 1909 и 1964 г. не

Симеон Радев, Погледи върху литературата и изкуството и лични спомени, изд. «Български писател», 1965.

би могло да се очаква такова единство на стила и на внушението. Но колкото на ивероятно да бъде, един българин, който е разговарял с Плеханов и е слушал речите на Георги Кирков, който е другарувал