

УЧАСТИЕ И РОЛЯ НА РАЗЛИЧНИТЕ КОМПОНЕНТИ НА ПСИХИКАТА В ПРОЦЕСА НА ХУДОЖЕСТВЕННОТО ВЪЗПРИЕМАНЕ

Пеньо Русев

Възприемането, преживяването и разбирането на художествените произведения е твърде сложен процес на творчество. Работата, която извършва читателят, слушателят или зрителят, е сродна, подобна, в известен смисъл обратна на извършената от поета, композитора или живописеца. Както в процеса на художественото създаване, и в този на художественото възприемане участват всички компоненти на човешката психика, всички двигатели на душевността, всички нейни страни и елементи.

Като разглежда вникването на актьора в ролята с цел да я претвори — т. е. нейното творческо възприемане и пресъздаване — К. С. Станиславски пише: „Само при общата, дружна работа на всички двигатели на психическия живот ние творим свободно, искрено, непосредствено, органически, не от чуждо, а от своето собствено име. . .“ (Собрание сочинений, т. 2, Работа актера над собой, М., 1954, стр. 303). К. С. Станиславски иска от актьорите да изучават пиесата и ролята „не само със сух интелект (ум), но и с желание (воля), и с емоции (чувство), и с всички елементи“, с цялата „творческа армия“ (стр. 332). Защото в момента на творчеството „всички двигатели на психическия живот се съединяват и почват да зависят един от друг“ (стр. 303).

Художественото възприемане изобщо е по-задълбочено, по-пълно и цялостно, по-творческо в зависимост от по-голямата мобилизация и по-активната дейност на цялата човешка душевност. В процеса на възприемането вземат участие и играят по-значителна или по-слаба роля и усещанията и възприятията, и паметта и представите, и въображението, и чувствата, и вниманието, и ума и мисленето, и волята — абсолютно всичко. Всички компоненти на човешката душевност по думите на К. С. Станиславски „действуват винаги заедно и едновременно, в тясна взаимозависимост“ (стр. 302—303).

Пак по изреча на К. С. Станиславски обаче, „двигателите на психическия живот влизат в работа не всички изведнъж“ (стр. 303). В едни случаи по-рано идват вниманието и емоциите, в други — умът, разсъдъчната дейност, в трети — усещанията и възприятията. Комбинациите могат да бъдат най-разнообразни. Също и участието на компонентите на психиката може да е различно. Човек би могъл да разглежда една картина съвсем разсъдъчно, спокойно, без тя да засегне чувствата му. Но би могъл да гледа на нея и без да я преценява, като само я съзерцава и се възхищава. При всеки конкретен случай на художествено възприемане се установява различна комбинация на участващи сили. Тя има временен характер и важи само за случая.

Като своеобразен художествено-творчески психически процес обаче художественото възприемане се отличава с постоянно и активно участие на някои от компонентите на психиката. Без тяхното първостепенно участие възприемането не може да се осъществи като процес творчески, художествен. Те са — както се изразява К. С. Станиславски — „пълководци“ (стр. 296, 298—299) в творческата работа. При възприемането на един научен текст например решаваща роля играят интелектът, мисленето, логиката, а въображението и чувствата или не са така активни, или отсъствуват. При художественото възприемане, обратно, въображението и чувствата са първостепенните, най-важните психически двигатели. Те са водещото начало, пълководците в битката за овладяване на художествената творба. А мисленото, разсъжденията, интелектуалната дейност, без които художественото възприемане би останало елементарно и повърхностно, се намесват, за да се проконтролира извършването от въображението и чувствата, за да се даде насока на работата им, за да се задълбочи, осмисли и направи по-ефективна, по-резултатна тази работа.

1

Въображението и чувствата действуват в органическо единство, като взаимно се подпомагат. Чувствата създават творческата атмосфера, повишената температура, която е необходима за работата на въображението. Те са условни, без което художественото възприемане не може да се разгъне като художествено-творчески процес. В своята пета статия за А. С. Пушкин великият руски критик В. Белински пише, че „увлечението от поета е пръв и необходим момент в процеса на изучаването му“. Преди да се разбере произведението с ума, трябва то да се почувствува със сърцето. „Поетът е необходимо най-напред да се преживее, за да се разбере с мисълта.“ Чувствата разпалват въображението, дават крила на полета му. Обаче водещото начало, творецът в процеса на художественото възприемане — както в този на художественото създаване — е въображението.

Наистина, при възприемането на художествените произведения въображението взема най-голямо и най-активно участие и играе основната, първостепенната роля. Според Хегел, то е „орган на художествената дейност и на художественото наслаждение“ (С. Батракова, Художествено въображение, Сб. Види искусства и современность, Вопросы эстетики, вып. 5, М., 1962, 192). В „системата“ на К. С. Станиславски — по-точно в препоръчаната от него „психотехника“ — работата на актьора започва с навлизането в пиесата и ролята чрез „магическото око“ — т. е. започва с дейността на въображението. Чрез него актьорът трябва да направи за себе си живо и вълнуващо всичко казано от автора-драматург. Нещо повече — с въображението си той е длъжен да допълни, да задълбочи и развие материала, даден в текста на пиесата, да „досъчини“ ролята, да я види „на екрана на вътрешното си зрение“ (цит. съч., стр. 69—95).

Психолозите определят въображението като „психична дейност“, при която се създава „нещо ново под формата на образ, представа или идея“. Затова различават няколко вида въображение според творческата работа, която то извършва: художествено, научно, техническо, практическо. За въображението на учения са характерни понятията, формулите, научните хипотези, идеите. Научното въображение обобщава и твори чрез абстракции. Конструкторско-техническото въображение разчита повече на конкретните технически предмети. При художественото въображение „общото, типичното намира конкретното си въплъщение в индивидуалното“. Художникът създава образи индивидуални и чрез тях обобщава и разкрива типичното, характерното.

Разбира се, чистите типове въображение не съществуват. Всеки човек притежава известни възможности за творческа дейност на своето въображение в различни посоки. Само че едни от тези възможности той използва и развива, а други биват занемарени. От художествено въображение не е лишен дори и най-едностранчиво развитият човек. Ученият твори само в кръга на науката, но може да възприема света и в образи и да чувства великолепно произведенията на изкуството.

По-творческото възприемане на художествените произведения се обляга на по-развитото художествено въображение. При това, в случая, са възможни три варианта: 1. Въображение, което се изявява и в процесите на създаване, и в процесите на възприемане; 2. Въображение, което е по-силно при създаването; 3. Въображение, което твори само в процеса на художественото възприемане. С други думи, според въображението си човек може да бъде отличен читател, но да не е поет, може да съчинява хубави стихове и да не умее да вниква добре в чужди стихове, а може да е прекрасен читател и същевременно много добър стихотворец.

Обикновено най-добри читатели на стихове са поетите, най-добри слушатели на музиката — музикантите и най-добри наблюдатели на живописата — самите художници. Но литературните критици често са още по-добри читатели на поезия в сравнение с поетите, макар че не пишат стихове. За да разбира човек от живопис, за да се възхищава от нея, не е необходимо сам да бъде живописец. Тъй и в областта на музиката, и изобщо на всички изкуства — за да възприема произведенията им задълбочено, творчески, не е необходимо сам да бъде творец.

Въображението се обляга на наблюдението, на паметта, на представите и на асоциациите между тях. Развитото художествено въображение предполага умение да се наблюдават природата и живота в конкретни нагледни, умение да се помнят видените конкретни образи, умение да се възпроизвеждат представите за тях, като се асоциират, като се свързват по най-разнообразни начини. По-добър читател е оня, който е наблюдавал повече живота и е виждал в него повече. Може да слуша музика и да я чувства и разбира по-добре оня, който от дете е живял с музика и има добра музикална памет.

Наблюдението се определя от психолозите като „преднамерено, планомерно и повече или по-малко продължително (макар и на интервали от време) възприемане“. А паметта е способност да се запазва възприетото за по-кратко или по-дълго време и да се възпроизвежда по-късно. Благодарение на паметта човек натрупва жизнен опит. Запаметяването също може да бъде преднамерено, съзнателно. Онова, което сме наблюдавали нарочно и системно, ние се стремим да запомним, като го повтаряме, систематизираме, записваме и пр. Наблюдателността и паметта са органически свързани. Различават се три типа памет: нагледно-образен, словесно-логичен и междинен. Хората с нагледно-образна памет добре запомнят предмети, нагледни, картини, образи, цветове, звукове. Други запаметяват предимно понятията, числата, словесните формулировки, математически изразените закономерности. Паметта бива още зрителна, слухова или моторно-двигателна. Музикантите имат силно развита слухова памет, а живописците — зрителна. Добрият слушател на музика, който умее да я цени, не може да е със слаба слухова памет. Слепият за нюансите на цветовете и багри, неспособният да вижда и да запомня тези нюанси, не е способен да възприема творчески произведенията на живописата, да вниква в тях, да ги разбира и чувства, да ги оценява според достойнствата им.

Като се обляга на наблюдението и паметта, въображението следва техните качества и особености. Ако при наблюдението са надделяли образите и нагледите от сферата на зрението и ако паметта се е специализирала да за-

пазва най-вече тях, да трупа опит предимно от зрителни възприятия и впечатления, въображението ще твори, като използва преди всичко образи, нагледни, цветове, багри. Своеобразието на въображението зависи от особеностите и своеобразието на усещанията и възприятията, на наблюдението, на паметта. Обаче при художественото възприемане активна страна, водещо начало е въображението.

Ролята на въображението с неговите възможности за свободни и различни асоциации е първостепенна при всички видове художествено възприемане: при четенето на художествена литература, при разглеждането на художествени картини, при слушането на музика, в театъра, в киносалона, пред екрана на телевизора. Работата му по принцип е еднаква. Въображението пробужда по повод на наблюдаваното, слушаното или четеното представи, образи, усещания и възприятия. Чрез тях в съзнанието на възприемащия образите на художествената творба оживяват, добиват видимост и осезаемост, стават емоционално действени. Въображението на възприемащия — както се показва — в общи линии следва въображението на твореца, който е създал художественото произведение. То претворява образите в художествената творба, като често ги допълва и развива. То ражда концепцията на читателя, слушателя или зрителя — зърното, ядката на неговото отношение към произведението — и после помага на разгръщането и изясняването ѝ.

Но в подробностите работата на въображението при възприемането на различните видове изкуства е твърде различна, защото е различна и работата му в процесите на създаване. За да се твори и за да се възприема творчески в кръга на живописца например се изискват богати наблюдения и впечатления от природни и живописни платна, добра зрителна памет и въображение, способно да вижда в подробности нагледите, цветовете. „Всеки художник мисли в материала, с който работи, притежавайки понякога остро и тънко чувство за неговото очарование и емоционално-колоритни нюанси“ (Валентин Ангелов, Битието на художествения образ, сп. Литературна мисъл, г. X, 1966-кн. 4, стр. 88). Способността на въображението да твори в една посока често е причина за изоставането му в друга. Ако се развият усещанията и възприятията, наблюдението, паметта и въображението на скулптор — т. е. способността да се бори предимно с линиите и формите, то слухът може да остане недостатъчно развит. Няма творец, който да е способен да твори еднакво добре във всички изкуства. Отличният живописец не може да бъде и отличен поет. Малко са композиторите, способни да пишат и текстовете на своите песни и опери.

Разбира се, има гении, които са оставили велико дело в много области едновременно. Микеланджело е бил живописец, скулптор, архитект, учен. А Хофман е илюстрирал с великолепни гравюри своите разкази, написал е операта „Ундина“, бил е художник-график, музикант-композитор и наред с това изключителен писател. Всички тези случаи обаче представляват изключения.

Обикновено въображението развива способностите си в една посока и човек създава и възприема най-добре един вид изкуство. Най-често човек е способен да се домогва до вдъхновено творческо възприемане в кръга на един род изкуство, а по отношение на другите изкуства е сравнително по-затруднен. Рядко изключение е човек да бъде едновременно и пианист, и актьор, и литературен или театрален критик.

Току-що изтъкнатото има само относителен смисъл. То е вярно дотолкова, доколкото се касае до способността да се възприемат най-добре — най-вдъхновено, творчески — предимно произведенията на един вид изкуство. Обаче това не означава, че който е влюбен в музиката, който я чувства и

разбира, който умее да я цени, трябва да бъде спял за живописца, скулптурата или поезията. Разбира се, в живота има и такива случаи. Много хора са добре подготвени като читатели, но зле или никак като посетители на изложбените или концертните зали. Едностранчивата художествена подготовка е често явление. Обаче тя всякога е недостатък, а не достойнство. По-вярно е обратното. Неграмотният в кръга на повечето изкуства не може да бъде голям, истински творец или ценител в едно — което и да било — изкуство. Творческите възможности и на създаващия, и на възприемащия в областта на поезията или музиката нарастват в зависимост от запознанството им с другите изкуства.

Съществува максима, която звучи като парадокс: оня, който се интересува само от един единствен вид дейност и остане чужд, глух и спял за всичко друго, престава да разбира тази дейност и не е способен да твори в нейната област. Това може да се перифразира за всички видове изкуства поотделно. Няма да стане например голям поет оня, който от младежки години се ограничи само в поезията — който чете само стихове, дружи само с поети, живее само със стихове. Ограниченият актьор е лош и слаб, бездарен актьор. Няма велики музиканти-изпълнители, които да не познават поне отчасти богатството на изобразителните изкуства, на литературата, на театъра. Трагедията на голяма част от младите актьори, живописци и музиканти често се дължи на прекалено ранната тясна специализация и професионализация. Един от основните недостатъци на съвременните училища по изкуствата е тъкмо ограничаването, затварянето на учещите в тях в тесните рамки само на един вид изкуство. Когато театралното училище или консерваторията се превърнат изцяло в техникуми по актьорско майсторство или музикално изпълнение, те ще престанат да бъдат училища за талантиливи възпитаници по съответните изкуства.

2 |

Както се спомена, въображението не изпълнява само своята решаваща, първостепенна роля в процесите на художествено възприемане, а в единство с чувствата, с емоциите. Затова казват, че „образното мислене има ярко изразен емоционален характер“ (С. Батракова, цит. статия, стр. 175). Първостепенната роля на въображението — на образната фантазия — в процесите на художествено създаване и възприемане им придава подчертано емоционален облик.

Емоциите и чувствата имат сравнително по-неопределен, неизяснен характер и всякога се явяват едновременно с едни или други усещания, възприятия, представи, мисли, идеи. Те са органически свързани с тях и не могат да се отделят. За усещанията например се казва, че притежават емоционални тонове. Различните възприятия са всякога придружени с емоции, с чувство на приятност или неприятност. Смята се, че слуховите възприятия притежават сравнително по-голям емоционален заряд, а зрителните — по-малък. Представите също носят своя емоционална багра и внушават едно или друго настроение.

Работата на въображението и при създаването, и при възприемането на художествените произведения се съпътства от различни емоции, чувства и настроения. Те, от една страна, са рожба на въображението — свързани са с появилите се в него представи, образи, нагледни, усещания, картини, герои. От друга страна обаче, те подпомагат самото въображение, като създават благоприятната за работата му емоционална атмосфера, като осигуряват нужната творческа температура. В процесите на художествено възприемане, по-

специално, емоциите, чувствата и настроенията, дори когато излизат на преден план, не са единствени, сами. Те са свързани с едни или други представи, асоциации, понятия, мисли, преценки. „В процеса на четенето — пише А. Г. Ковалов — чувствата и въображението си въздействуват постоянно; нещо повече — съставят неразривно единство“ (А. Г. Ковалов, Психология литературного творчества, Л., 1960, стр. 128). Понеже е творчески процес, художественото възприемане — както се каза — се характеризира с повишаване на температурата, с по-голяма емоционалност, с вглъбяване и съсредоточаване, с потъване в творбата — с това, което може да се нарече вдъхновение.

Като недостатъчно определени, емоционалните преживявания не са добре разграничени, смесват се и се преливат едно в друго. В обикновената реч думите „емоция“ и „чувство“ се употребяват като еднозначни. За психолозите обаче „емоциите са най-простите преживявания, свързани със задоволяването или незадоволяването на органическите потребности от храна, пиене, въздух“ и пр., а чувствата са преживявания, „свързани с потребности, появили се в хода на историческото развитие на човечеството“. В науката се говори освен това за активни и пасивни преживявания, за настроения, за афекти и за страсти. Различават се още нисши и висши — нравствени или морални, естетически и интелектуални — чувства. В художественото творчество предмет на изображение могат да станат всички видове емоционални преживявания. Ето защо възприемането на художествените произведения може също тъй да предизвика всякакъв вид емоции, чувства, настроения. Понеже са свързани с произведения на изкуството, някои са склонни да ги наричат „естетически“. Това определение обаче превръща в естетически абсолютно всички възможни емоционални преживявания. Други казват, че „естетическите чувства представят преживяване на нещо като прекрасно“. В такъв случай естетическите чувства, от една страна, могат и да не бъдат свързани с произведение на изкуството, а от друга, представят само „художествена наслада“. Обаче нито „естетическата“, нито „художествената наслада“ могат да изчерпят онова безкрайно разнообразие от емоции, чувства и настроения, които произведенията на изкуството пробуждат в душата на възприемачия ги. Като първостепенно и решаващо в процеса на художественото възприемане въображението нахвърля представи, образи, нагледни, случки, герои, които са свързани с най-различни емоционални преживявания и затова предизвикват в съзнанието на възприемачия също тъй най-различни емоции, чувства, настроения.

Съществена особеност на емоционалните преживявания в сравнение с усещанията, възприятията, представите, въображението, мисленето, е обстоятелството, че те не могат да бъдат предизвикани умишлено, насила, с воля. Когато поискаме, ние можем да усетим топлината на печката, като допрем ръка до нея, да си представим, че тя ни изгаря, да решим с какво бихме облекчили болката, ако действително се изгорим. Обаче не сме в състояние да заместим чувството на болка с чувство на приятност, на удоволствие. Ние не можем да променяме своите чувства, да превръщаме по своя воля неприятното за нас в приятно, тъгата и мъката — в радост. Не можем да накараме умишлено, насила, нито себе си, нито друго, да е весел, щом не му е весело.

Това именно обуславя спонтанния характер на художественото зараждане, на концепирането. Появата на зародиша, на концепцията, на „цялото преди частите“ — т. е. на най-творческото в творческия процес — се извършва при повишена емоционална температура, в състояние на развълнуваност и вдъхновение, които не могат да се предизвикат насила, посредством волята. Те трябва да бъдат подготвени чрез търсенето на концепцията, чрез представите и мислите за бъдещата творба. Върху своите чувства, както и върху тези на другите, ние можем да въздействуваме също непряко, само косвено —

чрез представите, въображението, мислите. Ако сме тъжни, със силата на своята воля може да си наложим спомените за нещо весело, може да си представим приятни работи, да мислим за онова, което ще ни отвлече и развесели.

Психотехниката на актьорското майсторство, разработена от К. С. Станиславски, цялата негова „система“, се основава именно на тази особеност на емоциите, чувствата и настроенията. К. С. Станиславски препоръчва на актьора чрез съзнателна работа върху себе си, върху актьорските изразни средства, да подготви спонтанното „подсъзнателно“ творчество на „органическата природа“. С други думи, актьорът трябва да се приучи да събужда чрез волята си в своето въображение представи и образи, обограни с такива емоции, чувства и настроения, които желае да получи и да изживее на сцената.

Изтъкнатата особеност на емоционалните преживявания прави процесите на художественото създаване и възприемане относително независими от волята и желанията ни, спонтанни. Ние не можем насила, чрез волята си да си наложим възторжено одобряване на картина, театрален спектакъл или поема, когато те не са ни допаднали, не ни харесват, когато по-скоро ни възмущават или ни карат да scuааем.

Читателят харесва или не харесва поемата, която чете, независимо от желанието си да я хареса или да не я хареса. Има случаи, когато ние отиваме на театър с намерението да видим трогваща ни пиеса на познат и талантлив, при това близък писател, поставена от режисьор, чиято работа всякога ни е задоволявала, изпълнявана от любими наши актьори. И въпреки това, независимо от субективните ни намерения и желания, спектакълът не ни увлече, не ни допадне и ние го преценим като слаб, нехудожествен. На всекиго се е случвало да излезе от концертната зала незадоволен от концерта, който е слушал, и да съжالياва, че е загубил времето си.

Художественото възприемане в това отношение може да се сравни с влюбването. Хвалят ни някоя жена, тя наистина е симпатична, дори красавица, всички други я харесват, но въпреки това ние си оставаме равнодушни към нея. При художественото възприемане отношението ни към четената, разглежданата или слушаната творба се появява спонтанно и независимо от предвзетите ни намерения и съображения. Ако произведението не ни харесва, а ние все пак го хвалим, ние просто лицемерим и лъжем читателите или слушателите си. Себе си обаче не можем да излъжем. Тъй както пред една жена може да се преструваме, че я обичаме, но в себе си добре знаем, че тя ни е противна.

Разбира се, има хора, които твърде лесно нагаждат литературните, театралните, художествените или музикалните си оценки, впечатления, разбирания и вкусове, според интересите си в момента. Те често правят това съсъсем искрено и си вярват дълбоко. Дори се обиждат, ако им се направи забележка в този смисъл. Ако те не лицемерят, то можем да бъдем сигурни, че са повърхностни читатели, зрители и слушатели. Те просто не са способни за творческо възприемане на художествените произведения. Не могат да вникнат в тях, да ги почувствуват, разберат и оценят със своето сърце и своя ум и да оформят в съзнанието си своя концепция за творбата. Те само заимствуват подхвърленото или казаното от други и го следват робски, макар че то е безжизнено, мъртво.

Заетата „концепция“ — по-точно мнение или преценка — естествено не се съпротивлява, не живее свой живот, не се развива по своя собствена логика. Тя е нещо като глината, от която бездарният моделист не може да направи нито една оригинална фигура. Лесно и бързо променящото се отношение към възприеманата творба на изкуството е всякога белег за повърхностно, формално, нетворческо „възприемане“. Талантливият и подготвеният слушател

не ръкопляска в края на концерта, защото слушателите около него ръкопляскаат, а защото е харесал музикалната творба и изпълнението ѝ от оркестъра.

3

Другата особеност на емоционалните преживявания, обикновено не изтъквана от психологическата наука, но добре позната на хората на изкуството, е тяхната заразителност, способността им да се предават, да се индукират.

Всеки актьор знае добре от своя опит, че зрителите в театралния салон чувствуват и разбират кога между него и партньора му съществува общение. Те се заразяват и увличат от емоционалния контакт, установен между актьорите на сцената. Общуването на сцената прераства в общуване с публиката в театралния салон.

Особено заразителни, индукиращи се са колективните емоционални преживявания. В живота си всеки е имал случай да участва в дружески веселия, когато чувствата на най-активните във веселието увличат по-малко активните. Скръбта у близките на починалия по време на погребение се предава на всички присъстващи. Ако всред студентите в аудиторията се установи дух на внимание и ентузиазъм, лекторът също се ентузиазира и изнася по-добра лекция.

К. С. Станиславски определя общуването на актьора с партньорите и с публиката в салона като „предаване“ и „приемане“ на „живи човешки преживявания“ (цит. съч., стр. 260). Невидимите емоционални връзки между актьора и зрителите той нарича условно „лъчеизпускане“, „лъчевъзприемане“, „излъчване“ (стр. 267). Терминът „излъчване“ е взет от книгата на френския психолог Т. Рибо „Психология на вниманието“. К. С. Станиславски отбелязва, че силата на „излъчването“ зависи от силата на чувствата. Той пише: „При спокойно състояние тъй наричаните лъчеизпускания и лъчевъзприемания са едва доловими. Но в момент на силни преживявания, на екстаз, на повишени чувствувания тези излъчвания и вълъчвания стават определени и по-осезаеми както за този, който ги отдава, тъй и за тези, които ги възприемат“.

Обясненията на К. С. Станиславски не претендират за научност. Според него, при „лъчеизпускането“ „нашите вътрешни чувства и желания изпускат лъчи“, които „обливат другите хора със своя поток“ (стр. 272). А лъчевъзприемането той обяснява като „вмъкване в себе си на чужди чувства и усещания“.

„Лъчеизпускането“ и „лъчевъзприемането“ са познати от практиката им не само на актьорите от драматичните театри, а на всички творци, създаващи изкуството си пред публика: рецитатори, концертиращи музиканти, диригенти, оперни и народни певци, циркови артисти, четци, оратори, учители и т. н. При възприемането на изкуството, създавано от всички споменати категории творци, „излъчването“, непосредственото предаване на емоциите и чувствата играе твърде важна роля. Всеки пианист, диригент, певец или рецитатор знае от свой собствен опит силата на непосредственото емоционално въздействие върху публиката. Затова, макар досега научно неизяснено, то обикновено се приема като безспорно съществуващо.

Всred някои хора на изкуството се води спор по въпроса дали има разлика между непосредственото гледане и слушане в концертната зала и гледането и слушането по телевизията или на киноекран. Наистина, съществува ли нещо, което зрителят и слушателят в театралните, концертните и други салони получават от актьора, пианиста, оратора или певеца, а зрителите и слушателите по телевизията, чрез кинолентата или радиото не могат да по-

лучат? Тук не става дума за случаите, когато се екранизира, предава по радиото или по телевизията спектакъл или художествена програма, подготвяни за изпълнение в салон пред публика. В такива случаи екранизацията и телепредаванията и радиопредаванията изобщо не могат да се сравнят с изпълненията в театралната ил концертната зала. Тук говорим за ония предавания, които са работени специално за радиото, телевизията или киноекрана. Защитниците на тезата, че непосредственото възприемане в залата е по-пълноценно и за предпочитане обикновено изтъкват като единствено по-сериозно и по-убедително съображение наличието в първия случай на лъчеизпускане и лъчеприемане. Смята се, че емоциите и чувствата у твореца на сцената разявяват присъстващите в залата, но не могат да се предават посредством микрофона, радиовълните, кинокамерата.

Вярно ли е, че емоционалната заразителност — индуктирането на чувствата, „лъчеизпускането“ и „лъчеприемането“ — е присъща само на непосредствения контакт между твореца и възприемащия творбата му в театралната или концертната зала?

Бурното и голямо развитие на радиопредаванията, на телевизията и на киното в наши дни налага отрицателен отговор на така зададения въпрос. Емоционалната внушителност — емоционалната връзка между твореца и слушателите и зрителите — не е патент на непосредствената им близост в залата. Звукозаписът и кинокамерата не унищожават тази връзка. Актьорът „излъчва“ емоционалните си преживявания и заразява с тях слушателите и зрителите и през пространството и времето. При добро предаване понякога по радиото концертът дори се оказва по-въздействащ емоционално.

„Лъчеизпускането“ и „лъчеприемането“ са присъщи на всяко художествено създаване и приемане като линия за връзка, а не само на прякото, непосредственото общуване между твореца и възприемащия творбата му. „Невидимите токове“, протичащи от създателя на творбата към тези, които я възприемат, съществуват винаги, когато е налице действителна художествена творба и творческо нейно възприемане.

Емоционалната внушителност на художествените произведения понякога наричат „магия на изкуството“ и я сравняват с внушението при хипнозата и с „предаването по телепатия“.

Емоционалната внушителност на художествените произведения се дължи на техния образно-емоционален характер и се обяснява с факта, че емоциите и чувствата са неделими от усещанията, възприятията, представите, образите, нагледите, мислите на човека. Художествената творба събужда в съзнанието на този, който я възприема, образи и нагледни, усещания, възприятия, представи. Те от своя страна идват винаги емоционално обогатени, свързани с емоции, с чувства, с настроения. Въображението на възприемащия пресъздава образното съдържание на творбата и чрез него предизвиква съответстващите — повече или по-малко близки и сродни — емоционални преживявания. Индуктирането на емоционалните преживявания е само привидно и никакви „емоционални токове“ не протичат от актьора към публиката. „Лъчеизпускането“ всъщност е създаване и приемане чрез пресътворяване на образи, представи, възприятия, усещания.

Поради това емоционалната внушителност на творбата в процеса на възприемането ѝ не зависи само от нейните качества. Важно значение има по-голямата или по-малката емоционалност на възприемащия и по-специално неговата емоционална памет.

Свършено друг е обаче въпросът за непосредствената връзка на създаващия и възприемащите и за нейното въздействие върху процеса на създаването при различните изкуства.

Според наличието или отсъствието на обратна връзка художествените произведения могат да се разделят на две отделни групи. Първата група съставят онези произведения, които творецът или теорците създават за публиката, но в процеса на създаването нямат пряка, непосредствена връзка с нея. С други думи, това са художествени информации, при които предаваният няма непосредствена обратна връзка с възприемачия и процесът на създаването не е свързан пряко и не зависи от процеса на възприемането.

Сценаристът, режисьорът, актьорите в киното — целият колектив, заангажиран в изготвянето на един филм, работят с оглед на въздействието, което биха искали той да окаже върху публиката в киносалоните. Но те нямат възможност да променят филма, да поправят едни или други сцени в него, да се въпускат в по-творческа работа по създаването му, защото процесът на творчеството вече е приключил. Творците на различните художествени радио и телепрограми, както и на записите на грамофонни плочи или на магнетофонни ленти, също не могат да получат непосредствена обратна информация за начина, по който се възприема създаденото от тях в момента. Те също не могат да се вдъхновят или охладят под влияние на реакцията у възприемачите. Писателят твори сам в работната си стая и когато романът или повестта му се появяват в ръцете на читателите, той вече е приключил творческата си дейност. Отклика на читателите той може да използва едва в работата си по подготовката на едно второ издание на своята творба.

Не е така при произведенията, включващи се във втората група — ония, които се създават пред публиката, в непосредствена връзка с възприемачите.

Народният певец през вековете е пял своите песни, като се е вдъхновявал от живия непосредствен отклик на слушателите си. Естрадните изпълнители днес — певци и певици, музиканти, хумористи — теорят, като в известен смисъл импровизират под буйната реакция на публиката. Процесът на възприемане в залата е свързан пряко и здраво с процеса на създаването на сцената, на естрадата, на цирковия манеж, като му оказва затормозяващо или благоприятстващо въздействие.

При много от „изпълнителските“ изкуства — актьорското, рецитаторското, певческото, балетното, музикално-изпълнителското, естрадното, цирковото, кукленото и пр. — творческият процес на сцената, подиума или манежа зависи твърде много от реакцията на публиката в залата. Радиото, телевизията и киното няма никога да изземат публиката от театралния салон и концертната зала, тъй като не могат да ѝ дадат импровизацията, вдъхновението творчество на актьора, певица или цигулара под непосредственото въздействие на нейната жива реакция.

Наред с всичко друго, за вдъхновеното разгръщане на творческия процес на театралната сцена или на концертния подиум се изисква и публика — откликваща живо, непосредствено. Без такава публика и най-талантливите, школуваните актьори играят вяло, без вдъхновение, без импулс, равно и сиво. Добрият актьор винаги търси връзка със зрителя, чувствава неговата реакция, запалва се от нея. Във всички тези случаи творчеството се явява двустранен процес — на създаване и на възприемане, на предаване и на приемане на художествена информация. Творческият пламък на създаването се предизвиква и разпалва още повече от огъня на творческото възприемане у публиката. Пряката обратна връзка на създаващия с ония, които възприемат творбата му, позволява художествената информация да циркулира непрекъснато от сцената към залата и от залата към сцената.

Преди векове почти всички произведения на изкуствата е могло да се създават само в непосредствена връзка между създателя им и възприемачите. Писмеността и печатът, а в наши дни и киното и звукозаписът с радиото, теле-

тизията, грамсфона и магнетсфона късат непосредствената, пряката обратна връзка между създаващия и възприемачия, като я удължават и я правят опосредствувана. Това е велико революционно завоевание, което изменя решително възможностите да се складират, съхраняват и пренасят произведенията на изкуството и в пространството, и във времето. Обаче не може да замени, да направи излишни създаваните в непосредствена връзка с публиката художествени творби.

4

Както при създаването, тъй и при възприемането на художествените произведения деня добрата работа на въображението се обуславя и от добра емоционална памет. Човек е способен да запомня не само усещанията и възприятията си, но и емоционалните тонове и преживявания, които ги съпровождат. Според К. С. Станиславски, човешката способност да се помнят различните емоционални преживявания и да се възпроизвеждат те по-късно мислено или в действителност, може да се нарече „емоционална памет“ (цит. съч., стр. 212—247). Макар че в психологическата наука този термин не е приет, по-голямата или по-малката способност да се запомнят естетическите преживявания не се отрича. Разбира се, човек никога не запомня само чувството. То всякога е повече или по-малко свързано с усещане, възприятия, представи, образи, случки. Обаче има хора, които помнят по-добре и за по-дълго време чувствата, настроенията, преживяванията си. Други пък ги забравят лесно и когато трябва да да ги припомним, на преден план излизат не те, а усещанията, възприятията, впечатленията или представите, с които са свързани.

За хората на изкуството — по принцип — се казва че са с повишена емоционалност. Те са по-впечатлителни и по-чувствителни, изживяват нещата по-силно. Затова изобщо притежават по-добра емоционална памет. Обаче за творците на различните изкуства тя е необходима в различна степен. Скулпторът и живописецът биха могли да минат и без изключителна способност да помнят своите преживявания. А актьорът без добра, силно развита емоционална памет мъчно ще стане голям творец на сцената. За актьора, за концертния музикант, за композитора, за певеца, за поета необикновената емоционална памет е наистина ценен, добър помощник.

Според К. С. Станиславски, „колкото по-обширна е емоционалната памет, толкова повече материал за вътрешно творчество има в нея, толкова по-богато и по-пълно е творчеството на актьора“ (цит. съч., стр. 238). К. С. Станиславски говори за богатство и сила на емоционалната памет и за устойчивост и качество на пазения в нея материал за творчество.

Особеностите и своеобразието на емоционалната памет влияят съществено в процеса на художественото възприемане. При задълбочено, творческо четене на повест или роман всеки читател се вълнува, преживява прочетеното. Обаче едни читатели предимно преживяват творбата — обикват героите, съчувствуват им, радват се и страдат заедно с тях. А други повече ги анализират и преценяват. Част от театралната публика всякога реагира по-емоционално, а друга част е сдържана, критична. Също и в изложбените зали има и зрители силно емоционални, вълнуващи се, и зрители спокойни, разсъдъчни.

Разбира се, върху силата и динамиката на чувствата, възникващи и развиващи се в процеса на четенето и след него, влияят и възрастовите и природните особености, качества и недостатъци на човека изобщо. Особено значение има типът на нервната система. Емоционалните преживявания при възприемането на една музикална, поетична или балетна творба са съвсем различни у сангвиника, холерика, флегматика и меланхолика.

Скритото и пазеното в емоционалната памет се оживява и се включва активно в процеса на художественото възприемане от въображението, което нахвърля пред вътрешния поглед на читателя нагледите, образите и картините от художествената творба. Това не става без усилия, без намеса на волята. Отначало въображението трябва да се събуди и активизира. Необходимо е внимание и съсредоточаване върху четеното, гледаното и слушаното. Участието на волята в процеса на възприемане обаче не се изчерпва с това. Развихрилото се въображение ражда едновременно с представите, нагледите и образите съответните, свързани с тях, емоции, чувства и настроения. Те от своя страна се изживяват като стремеж, като желание, като воля за действие.

Като резултат от задоволяването или незадоволяването на различните човешки потребности, емоционалните преживявания са органически свързани с желания, с едни или други стремежи, с воля да се действа. Съветският психолог С. Л. Рубинщайн пише: „Емоцията изразява активната страна на потребността. Доколкото това е така, емоцията неизбежно включва в себе си и стремеж, влечение към това, което е привлекателно, тъй като влечението, желанието всякога е повече или по-малко емоционално. Източниците на волята и на чувствата (афектите, страстите) са общи — в потребностите: доколкото ние съзнаваме предмета, от който зависи удовлетворяването на нашите потребности, у нас се явява насочено към него желание; доколкото ние изпитваме самата тази зависимост в удоволствието или недоволствието, което предметът ни причинява, у нас се формира по отношение на него едно или друго чувство. Едното явно е неотделимо от другото“ (С. Л. Рубинщайн, Основы общей психологии, М., 1946, стр. 460).

Именно това е имал предвид К. С. Станиславски, когато говори за сливането на понятията и думите „воля“ и „чувство“ в едно — „воля-чувство“ (цит. съч., стр. 300).

Възникналите в процеса на художествено възприемане емоции, чувства и настроения всякога са свързани с едни или други, по-силни или по-слаби желания, искания, стремежи и намерения. Процесът на художествено възприемане често продължава, като завършва с действие. Такъв е случаят например в разказа на Елин Пелин „Косачи“. Представите и мислите, пробудени в душата на героя Лазо, го връщат на село при младата му жена. Душата му се изпълва със спомени, с чувства и желания, които предизвикват волята посреднощ да стане и да заміне за своето село. Примерът на положителните героин-борци в художествената литература вдъхва желание у читателите-младежи да им подражават, да следват техния пример. Лирическият герой на Ботевата поезия, както и образът на самия поет са оказали голямо влияние върху поколенията български революционери-комунисти.

Обаче единството на емоционалните преживявания, желанията и волята, имащо първостепенно значение за голямата действена сила на художествените произведения върху хората, не бива да се абсолютизира. Също тъй важно значение имат и придобиваните чрез изкуството знания, и убеждението, и различните идеали. В процеса на художественото възприемане участва активно и армията на третия пълководец на К. С. Станиславски — интелектът, умът, разсъдъкът.

Художествената творба не може да се възприеме пълноценно, творчески, без тя да се почувствува, без възприемащият да се живее в нея, без да се развълнува, без да я изживее. Но същевременно художественото възприемане

не може да бъде пълноценно, творческо, ако възприемащият не разбере произведението, не го опознае с разума си, не го анализира и оцени.

Умът заема в процесите на художественото възприемане също тъй важно място и играе също тъй значителна роля. Интелектуалната, разсъдъчната работа, извършвана по време на художественото възприемане, не е по-малка по обем и по-маловажна от работата на въображението и чувствата.

Разумът участва в целия процес, от началото до края му, а не само в определен негов момент. Участието му е неделимо от участието на другите „двигатели на психическия живот“. Затова К. С. Станиславски допълва казаното за ума, като предлага ново определение за третия пълководец в творческия процес — „представяне-съждение“ (цит. съч. стр. 300). Като говори за възприемането на пиесата и ролята от актьора, той пише: „В твърде редки случаи умът, волята и чувствата на артиста обхващат всички отведнъж главната същност на новото произведение. . . Много по-често словесният текст само до известна степен се усвоява от интелекта (от ума), частично се овладява от емоциите (от чувствата) и предизвиква неопределени, разкъсани пориви на желанието (на волята) (стр. 307—308). Разумът се намесва още в началото на процеса и участва в него до края му, като действувa в неразривно единство с въображението и чувството.

Характерът на участието му зависи най-напред от характера на художественото произведение. В областта на всички изкуства има произведения елементарни, по-достъпни, по-лесни за разбиране, не изискващи никакви усилия на ума. Простата детска песничка се разбира и дори се запомня изведнъж. Елементарно нарисуваните предмети и животни в много книжки за деца изискват само тяхното разпознаване. Разбирането на такива рисунки — възприемането им изобщо — се свежда до най-простата форма на мисловната дейност — разпознаването.

При възприемането и на най-елементарната, и на най-сложната творба на изкуството, още в началото на процеса, пред възприемащия се поставя въпросът: „Какво е това?“. Когато творбата е елементарна, отговорът не затруднява ума и може да се даде бързо и лесно. Когато творбата обаче не е тъй елементарна и малка по обем, от ума се изисква продължителна и сериозна работа.

Внимаването, разбирането и оценяването на творбата, като резултат от дейността най-вече на ума, могат да се осъществят лесно и изведнъж, мигновено, без особено анализиране, сравняване, обобщаване, преценяване и пр. Твърде често обаче работата протича другоояче. Понякога най-напред се обособяват и избистрят отделните елементи на онова, което трябва да се разбере в цялостта му. А в други случаи, макар с мъка и бавно, цялото идва преди внимателното анализиране на частите. При всички случаи обаче разбирането и преценката на художествената творба се постигат в резултат от аналитично-синтетична дейност на ума.

Да се разбере едно художествено произведение най-често означава да се установи как то е построено, да се опознае художествената му структура, да се види какво в него е главното, същността, ядката и кои са частите и подробностите. В зависимост от произведението работата на интелекта, на ума може да бъде съвсем малка, свеждаща се, както се спомена, до разпознаването като най-проста форма на мисловната дейност. Но може да бъде и сложна, продължителна и трудна, включваща много и различни операции: разсъждение, анализ и синтез, сравняване, абстрахиране, систематизация, обобщаване, конкретизиране. Дали в процеса на възприемането ще се извършат едни или други, повече или по-малко мисловни операции и дали това ще се направи повърхностно или задълбочено и творчески — зависи от качеството на ума. Обикновено се сочат следните най-важни качества на ума: гъвкавост и подвиж-

ност, самостоятелност, критичност и самокритичност, широта, размах и дълбочина, последователност, острота и бързина, схвагливост, способност да се анализира и синтезира, да се обобщава било чрез образи, било пък чрез логически формулировки. Изброените качества на ума може да са развити в различна степен. При това у всеки човек те се явяват различно комбинирани и се изменят непрекъснато, защото умът се развива, постига върха на своите възможности и после отпада, остарява,

Да вникне в художествената творба, да я разбере и оцени — такава е задачата, която се поставя пред разума на възприемащия. Решаването на тази задача умът постига, както се подчерта, не сам, а с помощта на въображението чувствата и изобщо на всички двигатели и компоненти на психиката. Но понеже се касае за решаване на задача, умът в случая ръководи, заема първостепенното място и играе най-важната роля. Естествено, не при всяко възприемане това е така. Интелектът, умът излизат на преден план, когато в процеса на художественото възприемане излизат напред анализът и оценката на произведението. Такова протичане на процеса е характерно за критиците — литературни, ако се касае за художествено-литературни творби, музикални или театрални, ако е дума за музика или театър. Актьорът възприема пиесата повече, като си представя героите и постъпките, чувствата и мислите им и като ги чувства, като се вживява в тях. За актьора задачата е да разбере ролята, но и да я почувствува. Общата задача да се вникне в произведението получава — в зависимост от възприемащия — различни постановки. По един начин тя се поставя пред актьора, по друг — пред режисьора, по трети начин — пред литературния критик, по четвърти — пред театралния рецензент, по пети — пред зрителя-актьор, по шести — пред зрителя интелектуалец — физик или химик.

Постановката на задачата е от съществено значение за решаването и за решението ѝ. В процесите на художественото възприемане твърде много неща зависят от това какви задачи си поставя и как ги поставя възприемащият. Ако отива на кино, за да се разсее и да си почине, ще гледа филма, без да си налага съсредоточена и сериозна работа на ума, като остави на преден план да излизат въображението и чувствата. Но ако ще трябва да напише рецензия за филма, възприемането му ще се организира другояче и ще придобие друг характер. Разумът ще подчини въображението и чувствата и оценъчната дейност ще се налага като първостепенна.

За пианиста, който ще изпълнява клавирната творба на Шопен, Чайковски или Дебюси, нейното възприемане се отличава коренно от това на слушателите в концертната зала по време на концерта. Пианистът трябва да разчете внимателно и правилно творбата, да установи „съзнателно“ „правилна и удобна пръстовка“, която „е важно условие, за да може изпълнението да бъде предпазено от капризите на случайността и подчинено на съзнателната воля на изпълнителя“ (Андрей Стоянов, Изкуството на пианиста, С., 1952, стр. 40). После е необходимо да се запознае с ритмиката и динамиката на произведението, като ги усвои практически. Трябва да постигне най-подходящото за неговото изпълнение темпо, като се опре на вярна музикална фразировка, на подходяща педализация. Трябва да изработи своя орнаментика, своя тоналност и свой стил на изпълнението. Всичко това, според А. Стоянов, трябва да се извърши под контрола на разума, съзнателно.

Поставянето на задачата при художественото възприемане зависи от целите, които възприемащият преследва. Различните цели обуславят различни постановки на задачата, а те от своя страна налагат по-голямо или по-малко участие на интелекта като цяло.

При възприемането на произведения из областта на различните изкуства умът е длъжен да върши различна работа. Когато той е пригоден и подготвен добре за един вид работа, друга може да не му е по силите. Човек може да разбира и да оценява компетентно литературно-художествените произведения, а спрямо музикалните да проявява дилетантско отношение или дори пълно неразбиране.

По-голямото и по-активното участие на интелекта в процеса на художественото възприемане има важно значение за неговите степени или звена. За елементарното — бързо и лесно — възприемане на една елементарна творба намесата на разума не е съществена. Обаче за възникването, разбирането и преценяването на един роман като „Иван Кондарев“ от Емилиан Станев или „Двама в новия град“ на Камен Калчев, като „Христос отново разпънат“ на Никос Казандзакис или „Бунтът“ от Ливиу Ребряну, умът е нужно да поработи сериозно и повече време. Самата му работа, както и резултатът от нея, зависят от качествата на ума, а те от своя страна, са обусловени от интелектуалното развитие и интелектуалната подготовка на човека.

Изобщо различните компоненти на психиката участвуват в процесите на художественото възприемане в най-разнообразни комбинации и варианти, като играят всякога различна по-размер и важност роля. Участието и ролята им зависят от обективни фактори — качествата и недостатъците на самата художествена творба, от една страна, и от други — субективни, криещи се в душевността, способностите, знанията, опита, миросгледа и пр. на възприемащия.