

САМОНАБЛЮДЕНИЕ И ТВОРЧЕСТВО

Константин Еленков

Като част от общата философска проблематика, свързана с процеса на са-мопознанието, тази тема засяга специфичен кръг въпроси от творческата психология, докосва редица проблеми от теорията и философията на изкуството. Но тук ще ни интересуват преди всичко разрастването и степените на самонаблюдението като форма на творчество и като проява на творческо самосъзнание; ще спрем вниманието главно на ония страни от темата, които помагат да видим този процес на засилено внимание от страна на художника към собственото творчество и към творческия акт изобщо в контекста на съвременните художествени тенденции.

Активно променящата се психология на твореца в това отношение не можем да обясняваме само с възродения интерес към есеистично-изповедните форми или със склонността у твореца към самоанализ. Процесът на самонаблюдение днес е обусловен както от иманентното развитие на изкуството, така и от предпочитанието, което публиката отдава на биографиите на поети пред самата поезия. Съвременният творец не се помирява вече с косвеното саморазкриване, той търси начини да се освободи от посредничеството на традиционния образ, от условностите на жанрове и „технически“ прийоми. И независимо че всяка творба на изкуството е с нещо автобиографична, всяко произведение на голямото изкуство е и изповед, наблюдаваме как стремежът към по-пряко разкриване на идеите — предизвикан може би от конкуренцията на киното и телевизията — неминусом води към пряко саморазкриване на твореца, към изразходване на повече енергия за самонаблюдение.

Писателят днес изпитва все повече потребност да каже нещо за себе си, предварително да изясни намеренията и мотивите, които са го водели при написването на дадена творба. Често нарушава традиционната композиция и стилистика с множество реминисценции, с неочаквани лирични и философски отстъпления, с разсъждения върху току-що написаното. И ако някога всичко това е било изнасяно задължително „извън скоби“, сега експозицията няма определено място — тя размества пластовете на цялата композиция. Обръщането към себе си става причина за раждането на един нов тип литература, където основен образ и главен герой е сам творецът. Разбира се, това е най-опростена схема на далече посложен и мащабен процес. Неговият механизъм включва още и засиленото участие на писателя в теоретическата разработка на художествено-естетическите проблеми. Творецът не иска да бъде само пасивен обект на наблюдение и анализ, от непретенциозните изказвания по повод собственото и чуждото творчество той стига до статии и цели изследвания върху изкуството.

Още Хегел предрече голямата роля, която ще получи в изкуството и неговото възприемане оценъчното, аналитичното начало. Като изказа мисъл, че

това, което пробужда у нас художественото произведение, е „освен непосредствена наслада същевременно и наше съждение“ за него и че изкуството е „загубило за нас същинската си истинност и жизненост“, Хегел отиде още по-нататък, за да констатира: дори практикуващият художник не може да се абстрахира от „общия навик да се изказват мнения и съждения за изкуството“. Напротив — и той е „заразен от рефлексията“ и „сам стои в такъв рефлектиращ свят и в неговите отношения“ така, че не е възможно чрез воля или чрез лично самонагласяване да си създаде изкуствено самотност, да се отдалечи от създадените вече отношения и навици на оценки и самооценки.

Нашият век се характеризира именно с такова мисловно разглеждане на изкуството. Нещо повече — обратно на Хегеловите очаквания¹ — често пъти трудове, които имат за цел теоретическото изследване на изкуството, извикват на живот пак изкуство. А много художници от разряда и типа на Гьоте, Т. Ман или Достоевски, оценявайки своето творчество или изкуството изобщо, ни оставят едно допълнително творческо дело, надминаващо по философска тежест и теоретично значение анализите на много учени в областта на изкуствознанието и естетиката. Все по-трудно става да преснем за някои писатели — къде е основният им и по-значителен принос — в областта на художественото или в сферата на теоретичното. Алтернативата на А. Матис — „който иска да стане художник, нека първо да откъсне езика си“ — днес губи сила дори за „нямото изкуство“.

*

Така нахвърляните мисли показват, че темата „самонаблюдение и творчество“ е изключително мащабна и че проблемите, които докосва, се отнасят не само до иманентно художествената природа на творчеството, до неговата вътрешна структура и лаборатория, но засягат и процеса на възприемане на изкуството, както и научното му разглеждане. Тази комплексност ни изправя пред невъзможността да направим друго, освен да набележим някои по-едри шрихи и подтеми, които дават най-обща представа за явлението и мястото му в съвременния художествен процес — като процес и като принцип на творчество.

Ако вземем за критерий степента на самопроникването, можем да обособим два основни типа самонаблюдение: интензивно, т.е. системно и задълбочено, аналитично отношение към собственото творчество, често съпроводено и с теоретичен интерес към изкуството изобщо; екстензивно, т.е. спорадично, несистемно и без теоретична подкладка. В тази схема можем фактически да съположим и делението по друг критерий — формата на самонаблюдението. Така автобиографията и дневникът се отнасят към типа на системния самоанализ, докато към втория тип можем да отнесем различните анкети, разговори и изказвания за творчеството и творческия процес. В подобно деление обаче — както и в най-съвършената класификация, която по силата на своята същност е отричане на конкретния случай, при всичките уговорки, че тръгва от него — се нагледнава на съществена слабост. Обикновено автори, които свидетелствуват охотно за психологията на собственото творчество, имат определено отношение и към художествената практика изобщо. Освен това, както споменахме още в началото, „автобиографично“ като понятие има твърде широки граници. „Въпросът за автобиографичността на романа „Градове и години“ — пише в послеслова на изданието от 1947 г. К. Федин — ... може да бъде разбран верно

¹ Коментираниите тук цитати са от Увода на „Естетика“, където Хегел подканя към „мисловно разглеждане на изкуството, и то не с цел пак да се извика изкуство, а да се познае научно какво е то“.

при уговорката, че в широкия смисъл на думата рядко има роман да не е автобиографичен.“

И споделяйки това свое мнение, Федин пише „роман за романа“ си, както това прави Т. Ман, само че в много по-кратка и по-описателна форма. „В широкия смисъл на думата“ автобиографичен е не само Джек Лондон, но Томас Ман и Р. Ролан. Автобиографичен е Лермонтов в „Герой на нашето време“, но и Балзак в „Загубени илюзии“ и „Шагренова кожа“. Но как да прецизираме в такъв случай, ако речем със същото понятие да окажем творчеството на Достоевски и Пруст — сложна духовна биография на твореца и личността?

Все в тоя ред можем да продължим с това, че определен тип автори (Русо например) са склонни пряко да изповядват пред читателя най-съкровени и интимни истини за личния си живот и творчеството, докато други предпочитат по-дискретните форми. От разряда на втория тип можем да извлечем интересно типологическо подразделение. Така например особен случай на „творби, в които авторът анализира себе си като творец“, е Куприновата повест „Двубой“. Героят ѝ — Ромашов — вижда себе си непрестанно в някаква „литературна“ ситуация, мисли с репликите и в монолога на литературен герой. Това не е само автопародия. Третото лице, в което мисли за себе си героят, подсказва и непрестанната тежба, гнетяща съзнанието на твореца. Тази обреченост на творческото съзнание споделят — но вече не в художествена завоалираност — нашите писатели К. Калчев и И. Волен. „Аз трябваше не само да живея, но и да наблюдавам своя живот с известна преднамереност. Скоро разбрах, че бях напълно загубен за „чистия“ живот, за „чистите“ преживявания, пише първият. „Аз не четях, а просто изучавах даден автор“ — признава вторият.

(В скоби ще отбележа, че Куприн проявява системен интерес към литературния анализ и литературната критика. Пише с увлечение изследване за Пушкин,¹ публикува статии и рецензии.) Освен пряката форма на автобиографизма — тук твърде типичен пример са автобиографичните трилогии на Толстой и Горки, а също така „Жан Кристоф“ на Р. Ролан — определено място в самонаблюденията на мнозина има непрекият, косвено-рефлексивният автопортрет. Това е Пушкин с „Мощарт и Салиери“, Гогол с „Портрет“, Балзак с „Шагренова кожа“, О. Уайлд с „Портретът на Дориан Грей“, накрая Т. Ман с „Д-р Фаустус“. Черти на непрям автопортрет можем да открием също така във всяка биография, която ни е оставил творец за творец. Не е случаен фактът, че Цвайг-биографът и есеистът засенчи Цвайг-новелиста; Ромен Ролан ни казва много повече за себе си в книгите за Бетховен, Микеланджело и Толстой, отколкото в автобиографичната „Жан Кристоф“.

Според Т. Елиът „единствена причина за превъзходството на някои писатели е обладаването от тях по-висока критическа способност“. Тази именно критическа способност (а тя не е нищо друго освен форма на самонаблюдение) характеризира съвременния литературен процес. Дневниците, писмата, писателските интервюта и изказвания върху изкуството не са вече само ценно свидетелство за изследователя, те насочват вниманието към по-широки философски обобщения за многостранното авторово присъствие.

Заедно с всичко положително, което носи тенденцията на самонаблюдение и самоанализ в изкуството, тя засилва и опасността от суперрефлексия, от отражение на отражението. („Две огледала, насочени едно към друго, не отразяват нищо“ — фориистично отбелязва Дюренмат.) Възможността да се отиде „по посока на Сван“, „в търсене на загубеното време“, храни някои творци с илюзията, че могат да повторят експеримента на Пруст. Но тъй като повтарянето на експеримента не носи удовлетворение, мнозина решиха да го доведат докрай,

¹ Вж. Куприн о литературе. М., 1970.

т.е. до абсурд. Самовглеждането и самолюбването, самонаслаждението от възможностите за себеизразяване изместиха трезвия самоанализ в биологично-механистичната „литература“ на Запад. Дори Фройд, при всичката привидна безстрастност на психоанализа си, би се затруднил¹ да постави диагноза на творбите, в които днешните му следовници в изкуството преживяват без мярка свободата на сексуалното любопитство.

За слабия, посредствения творец самонаблюдението е свързано единствено със самозаблудата, че в пълна изолация от света се сътворява реалната действителност. Но, както остро критично отбелязва Хегел, подобно „изобразяване на действителността в себе си и за себе си“, без да е нито едното, нито другото „прибягва към трогателното като към средство да се избяга от действителността, прибягва към тъгата и сантименталността, за да извика сълзи у всеки еснаф...“² „Потоъкът на съзнанието“ за някои стана наркотик за лекуване на хилаво и неспособно да понесе действителните натоварвания на времето съзнание. От друга страна, монологичната философска проза, като намали дела на традиционно-пластическата образност, създаде благоприятни условия за навлизане на инженеро-конструктивното мислене в изкуството, а заедно с това — и илюзията за неговото лесно правене.

*

В литературните си портрети А. Моруа се интересува преди всичко от творци на самоанализа. Не случайно лйтмотивът на неговите критически дирени е изречението на Флобер „Мадам Бовари — това съм аз“. За Моруа то е не само ключова формула на творческата психология, но и обяснение на основното направление във френската литература, мост от Лабрюйер, Ларошфуко, Монтескьо и Монтен към Стендал, Флобер, Балзак, Пруст, Ролан, Егзюпери. „Никой не може да опише живота на човека по-добре, отколкото сам той“ — привежда Моруа цитат от първата чернова на въвеждението на Русо към „Изповед“. „Неговият истински живот, вътрешното му състояние са известни само нему. Но като ги описва, той ги скрива: рисувайки своя живот, човек започва да се самооправдава и се показва такъв, какъвто му се иска да бъде... Най-искрените хора са правдиви — особено в това, което казват, но те лъжат в онова, което премълчават... променяйки по този начин значението на това, което лицемерно признават; казвайки само част от истината, те не казват нищо.“ Русо постави началото на тия искрени лъжци Монтен. От своя страна Моруа справедливо пита: „Не е ли сам Русо от тия „искрени лъжци“ и възможна ли е абсолютна искреност?“

Но да оставим настрана двойния въпрос на Моруа. За нас по-важен е друг — с какво тия „искрени лъжци“ спечелиха днес почитатели всред четящата публика и последователи всред пишещите?

Процесът на познание днес, както никога досега, е близко зависим от процеса на самопознание. Това, към което се стреми науката — синтеза на знания, има в своята природа изкуството. Взаимното изземване на функциите е особено забележимо в междинните зони — в научната фантастика и в науката за изкуство. Това, което художествената фантазия предлага днес в областта на прогнозата, е несравнимо по-бедно от онова, което самата наука планира. И все пак, доколкото самопознанието и самонаблюдението като негова процесуална същност са област на изкуството и философията, ясен става интересът към изповедноаналитичната, философско-образна проза.

¹ Доколкото бащата на психоанализата търси все пак „смисъл и съдържание на изобразеното в произведението“ и доколко е бивал принуден да признае, че проблемите на анализа (психоанализа) „слагат оръжие“ пред красотата, пред проблемите на поета.

² Естетика. Т. IV, М., 1973.

Може ли тенденцията на самоанализ в изкуството да се смята като резултат от засиленото развитие на общия процес на самопознание? Безспорно да. В многовековния спор с науката за водеща роля в живота и изкуството намира най-сигурна опора в традицията. Парадоксално този път е това, че традицията се оказва твърде близка на съвремението. Максимите на Ларошфуко, есетата на Монтен, мислите на Паскал, изповедите на Русо изведнъж ни поразиха със своята съвременност! Това изконно връщане на човека към себе си, към твърдините на характера и духа му, към благодатта и силата на волята и творческия порив стана актуално необходимо тъкмо във времето, когато се заговори за „износване на изкуството.“

Така че разгъването на процеса на самонаблюдение е не само в най-тясна връзка с общия процес на самопознание, но активно подпомага пълното укрепостяване на интелектуалните и емоционални мощности в тая насока. „Няма по-трудно описание от описанието на самия себе си“ — пише Монтен. Ала признава: „Но сигурно няма и друго по-полезно описание.“ Според Лаплас „Човешкият разум е изпитвал по-малко затруднения, когато се придвижва напред, отколкото когато се вгълбява в себе си.“ Второто, по-трудното движение извършват гениите. За да дадат тласък на другото — видимото с просто око. Самоаналитично-изповедното начало не означава непременно „спускане в мрачните бездни на душата“. А. Мороя пише: „През последните двадесет години твърде много писатели ни провъртяха ушите с разговори за слабостите на човека. Намери се накрая все пак писател, който говори за неговото величие.“¹ Все в тая насока можем да твърдим, че засиленото издаване на книги-размисли е и реакция донякъде на недоверие и страх от „скалпела“ на структурно-математическите методи в науката за изкуството. Разбира се, наивно е да обясняваме по този начин сериозните занимания на мнозина писатели с критико-теоретична¹ дейност например. Тук нещата стоят по-сложно обусловени, но пак в пряка връзка със самонаблюдението.

Самонаблюдението като момент от процеса на самопознание в творчеството е функционално свързано и с морала, с гражданското чувство на твореца. В този смисъл „самоаналитичен“ често се стеснява до „самовзискателен“, „самокритичен“. Истинският творец винаги е проявявал скептицизъм към това, което създава. „Може да се каже — пише Т. Ман, — че скромността, трезво-критичното, изпълнено с иронична почуда отношение към собственото съществуване е напълно естествено за човека на творческата фантазия, за художника. „На големия творец никога не е било безразлично какво дава на обществото. Такова именно — насмешливо-хронично, „изпълнено с иронична почуда“, а често драматично в своята резигнация, е отношението на големите български творци към собственото им дело. От Константин Преславски и Черноризец Храбър ще тръгне онова „Аз смиреният се боях и треперех, като виждах неща по-високи от моето разбиране и моите сили. . .“ Ще го приемат като свое гражданско и творческо кредо и Панийс, и Софроний, и Славейков и З. Стоянов.

Нали не друг, а Ботев ще осъжда себе си с всичката крайност на гения, че не е сторил достатъчно със словото; нему не стигаха песните, той искаше да даде всичко. „А ние какво правиме? Носим с решето вода и мислиме, че оплодотворяваме с това бащината си нива. Каква ирония за хора, които при средства би могли да направят чудеса! Не зная как мислите вие (ти и други за себе си), но аз се признавам вече в тоя наш общ порок и бързам да произнеса над себе си праведният приговор.“ (Каква ирония на историята наистина — Ботев осъжда себе си за бездействие!)

Вглеждането в собственото творчество днес е не голо любопитство към себе си. Както оценката за изкуството постепенно измества непосредствената наслада

¹ Става дума за А. Егзюпери. (Вж. А. Мороя. Литературные портреты. М., 1972.)

ризма; особено в маниер, всяко новаторство прекъсва своя естествен развой и стига до абсурд — повтаря се.

Истински разцвет самоаналитичното изкуство преживя в творчеството на Томас Ман. При него самонаблюдението, самоанализът намериха пределно адекватна форма на изразяване. От прекия автопортрет и критическото есе за собствена творба — до скритото авторово присъствие в героите и техните идеи. Ман не оставя нищо за изследователите си. Освен, разбира се, удивлението, че сам е могъл да свърши толкова много и толкова разнообразна по характер работа.

Дотук говорехме за творци, които намират като най-добра форма за самовъзразяване самото изкуство; или за други, които търсят за същата цел помощта на дневника и писмата. Т. Ман не може да бъде отнесен и към третия тип — ония, които използват и чисто художествената, и мемоарно-публицистичната форма. Тъй като неговото целокупно творчество е едно монолитно самонаблюдение (при това негов девиз е: „Достоевски, но с мярка!“), една биография на чувствата и на идеите; той следва не толкова и не единствено хода на събитията във времето, но лично приживяното — като психология на детайла, като психология на творческия ход. Така в течението на един само разговор (където характерологичните подробности следват една привидно неопределена, неутрална линия на повествование) изведнъж попадаме в творческата лаборатория на писателя: „покрай другото“ разбираме, че Т. Ман никога не чете книги, свързани пряко с това, което лежи на работната му маса, нито с това, което захваща да твори утре.

Ако трябва да посочим образец, който най-сполучливо изразява самонаблюдението, това е стилът на Томас Мановата литературна есеистика. Естествено и съвсем свободно летенето на мисълта създава илюзия у читателя, че всичко това е една леснина за писателя. Дневниково-пътеписното и белетристично повествование създава само привидно спокойствие и тишина. Ние неусетно сме влезли в дома на твореца и сега той иска да ни увери, че това не е негов дом и че ние не сме гости тук; Т. Ман не ни занимава самоцелно с анализите и самоанализите си — за него самонаблюдението е само начин за по-дълбоко проникване в света на изкуството. По такъв начин Ман създава една философия на изкуството, където си дават среща Лесинг и Гьоте, Шелинг и Хегел. И тук, в самонаблюденията, писателят се двои между Гьоте и Лесинг, между Толстой и Достоевски. Твърде често обаче с някоя своя мисъл той изненадващо заприличва на Хегел:

„Философията отива толкова далеч, че обявява естетичното състояние — и то както продуктивното, така и рецептивното — за най-висше състояние на човека. . . така че художникът се изтъква като най-голям благодетел на човечеството. . . Всичко това би могло да изпълни онзи, чрез когото изкуството се извява, неговия носител, художника с най-голяма и надменна самомнителност, да му отнеме всяка трезвост в отношението му към самия себе си и да го обрече на най-опияняваща гордост.“¹

„Вдъхновение, в което субектът се възгордява и самоутвърждава като субект, вместо да бъде орган и жива дейност на самия предмет, е лошо вдъхновение.“²

В самонаблюденията на Ман можем често да открием мотива за „срама на художника пред изкуството“. Цитираната по-горе мисъл той ще повтори 15 години по-късно в „Художникът и обществото“, за да изрази презрението си към самомнението на превъзносящия себе си художник. В това отношение Ман

¹ Т. Ман. Литературна есеистика, т. I, с. 200.

² Хегел. Естетика, т. I, с. 401.

стои много близо до Гюте, комуто е присъщ също такъв скептицизъм спрямо твореца, „изоставен от вдъхновението“, т. е. — художника във всекидневието, редом с всички. Т. Ман много ясно тълкува мотивите на онова „важно държане и надутост“ на твореца в обществото като „свръхкомпенсация на едно съмнение, което има своите основателни причини“. Трезвото и скромно отношение на писателя към собственото дело му позволява по всяко време да има ясно съзнание за това, което върши неговото изкуство, и това, което е то в обществото. Трезвостта, скромността — „онова невинно ранно състояние на изкуството, в което то, още неосъзнато, се надсмива над себе си“ — ето една от основните опорни точки в гражданското поведение на Ман.

Самоаналитичният дух на Т. Ман успя да съхрани най-важното за художника — колкото и парадоксално да звучи това: свежестта на възприятията. „Теоретическите познания — според В. Г. Короленко — не са пречка, а дори, напротив, помагат да наблюдаваме и разширяват, и задълбочават наблюдателната способност...“ Своеобразното дарование на Ман да съчетава аналитично и поетично е практическо доказателство на тази мисъл. Редуване на работа с четене — това признание разкрива най-съществена страна от стила на писателя, от начина на писане. Сложната рефлексия, на която се подчинява той, става причина понякога за такива размествания на художествените пластове с философски размисли и отклонения, че макар да ги нарича „критични“, по дух те са неотделимо от цялото и ние ги приемаме именно като особеност на Томас Мановия стил. „По навик — пише той — моите белетристични произведения се съпровождат от есенцистични отклонения, които са подбудени, предизвикани доста често само отвън (разр. моя — К. Е.), нямат в същност друга цел, освен да ме подкрепят в писането на белетристичните“

„Отвън“, то значи дълбоко отвътре, от самата природа на твореца, постоянно разтърсвана от размисъл и тревога за смисъла на писаното. Това кръстосване на критически размисли, вклиняването им в художествената тъкан иде от нетърпението на писателя да направи час по-скоро самопроценка. В други случаи той прекъсва работата над големите епически платна, за да направи доклад или да подготви статия. Успоредно, или по-право с прекъсвания на едното и другото, Ман пише „Йосиф и неговите братя“ и „Лоте във Ваймар“. При това, както той сам се изразява, „трябва да бъдат задоволени най-различни изисквания на момента“, лекции върху „Фауст“ и „Вертер“, върху Фройд и върху историята на европейския роман...

И през всичкото време Ман успява да запази буден един основен център на самонаблюдение. Оттам той успява да види сложната плетеница на задачите, „което в някои случаи... е неизбежно с оглед творческата ефективност“, но е и „немалко бреме“. Това е Ман — непрестанно прегрупиране на енергия и неуморимо трансформиране на сили: непрестанни пояснения, самопояснения и анализи, предназначени да осветлят по-плътнo и изчерпателно идейния замисъл, същността и философския товар на произведението. От друга страна — непрекъснати преустановки, наложени от многопосочните възприятия вътрешни и надалече.

Така самонаблюдението, самопроверката освен принцип на работа е и организиращ пункт, и постоянен коректив в бурното и трескаво творчество на Т. Ман. То е изключителен пример за това, как художникът — без да изпада в студен рационализъм — трябва да умее по всяко време да постави точната диагноза на състоянието, в което се намира творчеството му — в момента и като цяло. По времето, когато пише „Доктор Фаустус“, Ман свидетелствува — интересът към Толстой отстъпи на интереса към Достоевски. Ман открива сходство между себе си и Вагнер в определен момент: „Намирах се в положението на Вагнер, когато той след голямото прекъсване с „Тристан“ и „Майсторите-певци“ под-

новил работата си над драматичния епос — „Пръстенът на нибелунгите“. Но той не спира дотук. След като намира по-голяма близост в начина на разработка на мита от последния том на „Йосиф и неговите братя“ с Гьотевата „Валпургиева нощ“, Ман обаче признава: неочакваното развитие на разказа за Йосиф е обусловено от „спомена за грандиозното изграждане на мотивите у Вагнер“. В заключение писателят е категоричен — „То беше последица от сходно умонастроение“.

Изключително вярно като самонаблюдение — Вагнер стои по-близо до Ман: Системният анализ, на който подлага творчеството си и психологията на творческия акт, състоянието на постоянен самоанализ, накрая като Вагнер и Ман е склонен дори теоретически да обоснове необходимостта от подобно отношение към творчеството. У Гьоте художникът все пак остава над критика.

*

Спрях се повече на тримата — Толстой, Достоевски и особено Ман, — тъй като темата най-многогранно и пълно се оглежда в тяхното творчество, дневници и писма. Встрани остана Пруст. Той изчерпва темата еднопланово, защото самонаблюдението е цел и метод на творчеството му.

Толстой използва дневника за самоконтрол и възпитание на творческа воля, с него тръгва към попрището на писателя; Достоевски — напротив — от творчеството отива към дневника, за да заключи кръга на самопознанието. Той в същност извършва най-дълбоките спускания в саморазкриването и самоанализа. Функцията на самонаблюдението при Т. Ман се усложнява от факта, че немският писател трябваше да поеме бремето на традицията и ясното съзнание, че следващата стъпка в развитието на самоаналитичната литература, каквато неговият новаторски дух имаше сили и качества да направи, застрашава изконните устои на изкуството. И противно на аналитико-рационалната си нагласа той се подчини на необходимостта да отстоява образно-пластичното, Толстоевото начало.

*

Често знаменитата фраза на Флобер „Мадам Бовари — това съм аз“ се приема като метафоричен израз на художественото самопознание. Това е по-скоро ключова формула към творческата психология на художника, която носи поетическия смисъл на началната фаза от процеса на самопознанието — самонаблюдението. Но това разместване на понятията ни насочва към важни подтеми: самонаблюдение и самопознание, самонаблюдение и критика, самонаблюдение и самоизразяване.

Творческото „самонамиране“ във и чрез изкуството започва от момента, когато художникът осъзнава, че това, което той създава, не е само негово — като образ и същност, и че неговото престава да бъде само негово — като съзерцание и състояние на самовглъбеност, — но преминава като ток в самопознанието на другите. Разбира се, това е висша форма на самопознание в художественото творчество. Практически творецът рядко надскача като степен на самопознанието самоанализа. Другото е присъщо на гения. Автопортретът, автобиографията цели преди всичко да изнесе за другите самонаблюденията на твореца. Авторският монолог, както твърди Л. Гинзбург, е само пределна лирична форма. И самоанализът като активна форма на самонаблюдението към самопознание е именно такава пределна форма на самоизразяване. „Историята на човешката душа — казва Лермонтов — е едва ли не по-любопитна и по-полезна от историята на един народ, когато е резултат от наблюденията на зрял ум над себе си и ко-

гато е написана без тщеславното желание да събужда съчувствие и удивление.“ Условиата, които Лермонтов поставя, засягат твърде съществени страни на самонаблюдението. Но за нас по-интересно в случая е друго: откъде иде това самочувствие на зрял вече човек у двадесет и седемгодишния поет? Безспорно работата над „Печориновия дневник“ — „пределна лирична форма“, ако перифразираме Гинзбург — не е могла да не затвърди у автора такова самочувствие. Та нали героят, който той ни разкрива, е проекция на авторовото познание за собствената личност.

Пак Флобер, коментирайки появата на „Клетниците“, иска да уязви Юго, като твърди: „Наблюдателността е второстепенно качество в литературата, но на съвременника на Балзак и Дикенс не е позволено така фалшиво да описва обществото...“ В същност авторът на тия редове проявява най-тънка наблюдателност при описанието на същото общество, но и при разкриването на самия себе си. Противно на твърдението на Мопасан, че „се старае публиката да не познае гласа му“, Флобер, „пламеният апостол на безличното изкуство“ (пак израз на Мопасан) открито заяви: „Мадам Бовари — това съм аз!“ Така че парадоксът не е в тази фраза,¹ но във факта, че авторът намери себе си чрез героинята. „... Сърцето, което изучавах, беше моето собствено сърце. Колко пъти в най-прекрасни мигове аз усещах студа на проникващия в тялото ми скалпел! „Бовари“ ще бъде в това отношение предел на психологическите ми постижения.“ Може би наистина авторският моногол, прякото или косвеното самоизразяване, е предел на творческите възможности? Тогава това означава крайна степен на самопознанието в процеса на художествено саморазкриване. Нещо противоречащо на логиката на прогреса, ако, разбира се, не вземем под внимание цялата условност и поетическата абсолютизация на изразите в случая.

Не всяко самопризнание трябва да се приеме като неоспорима истина. Много често писателят е воден от стремежа да изрече силна фраза, а не точна мисъл. „Аз съм лош политик“ — заявява Горки пред Уелс. В буквалния смисъл на думата, да, Горки не е политик. Нали и Ленин отбелязва: „Защо ли му трябва на Горки да се заема с политика?“ Но той има пред вид, разбира се, не аполитизирането на писателя, но тъкмо напротив — неговото политическо активизиране да стане във и чрез литературата, а не извън нея. Вън от литературата Горки се оказва наистина лош политик. Но цялото му творчество е пропито от революционните идеи на времето, сам той е обхванат от треската на социалистическото преобразуване на света. Така или иначе Горки позна себе си чрез литературата, която създаваше и която — по думите на Ленин — принесе и ще принася много полза на световното пролетарско движение. Драмата на Горкиевото самопознание има днес почти символично значение. Трудният и противоречив път на писателя бележи сложната линия на ново творческо самопознание — Горки знаеше, чувствуваше го и със сърцето си, че е пролетарски писател. . .

„Как се изграждат типове в литературата? — пише Горки. — Разбира се, не портретно, не конкретно от някакъв човек, а от тридесет-петдесет човека от една линия, един разряд, едно настроение и от тях се създава Обломов, Онегин, Фауст, Хамлет, Отело и т. н. Всички те са обобщени типове.“ И в тази мисъл на големия новатор личи новото отношение към литературостроенето: на преден план в голямото му творчество излизат революционните маси, хората от народа. Преди да напише автобиографическата си трилогия, Горки вече е написал биография на пролетариата. Горки, а след него и редица съветски писатели, на първо място Н. Островски, Ф. Гладков и К. Паустовски донякъде, извървяха нов път на творческо самопознание, а с това и нов етап в световната автобиографична

¹ Обикновено критиката определя тази фраза като „парадокс на Флобер“, което не е много точно.

литература. „Човека — пише Горки в „Моите университети“ — го създава съпротивлението на окръжаващата среда.“ Островски доказа още веднъж това в най-висока степен на горене. . . В борба със старото, в борба е реакцията се раждаше и новият тип творец. Забележително е изказването на Луначарски за Горки в това отношение:

„Огромното, изключително значение на Горки се заключава в това, че той се явява пръв голям писател на пролетариата, че в него тази класа. . . за пръв път осъзнава себе си художествено, така както осъзнава себе си философски и политически в Маркс, Енгелс, Ленин.“ Това „художествено осъзнаване“ на масите вървеше успоредно с творческото самопознаване на „самородния“ писател.

Като процес творческото самоизобразяване напомня автопортрета в живописата. В интересната книга на съветската изкуствоведка М. И. Андроникова „От прототипа к образу“¹ срещаме разработката на проблеми, пряко засягащи темата ни: „Авторът в образа на героя“; („Поетическото „аз“ на Маяковски в киното“, „Филм за филма“ — и т. н.). В същност авторката разглежда автопортрета, авторската самоизява в изкуството (най-вече в авторското кино) като частен случай на прототипово изобразение. И тя разделя самоизразяването на „пряко“ и „непряко“, като към първото отнася „прекия автопортрет“ на Маяковски в сценария на неосъществените филми „Идеал и одеяло“ и „Как поживяете?“, а към второто — „8 1/2“ на Ф. Фелини.

Чрез киното Маяковски „открива“ своя творчески прототип — Джек Лондон. Колкото и условно да е това понятие, то ни дава право да потърсим не само общото, но и различното между двамата писатели и между героите, чрез които те изразяват своето „аз“.

Идън на Дж. Лондон — в интерпретация на Маяковски — поясняват встъпителните надписи на филма „Не для денег родившийся“. Основната корекция, която поетът внася в автобиографическия роман на Дж. Лондон, е твърде съществена с оглед биографията на самия Маяковски: Мартин Идън (във филма Иван Нов) „остава несломан от тежестта на златото“. Освен това действието е пренесено в Русия, времето на действието и времето на снимането на филма е революционната 1918 г. И героят на Маяковски (в същност сам поетът), както героят на Дж. Лондон, бяга от буржоазната действителност. Само че тук не морякът, а работникът става писател: все уточнения и детайли, внесени от революционните промени, но и от революционно променящото се съзнание на Маяковски.

Нещо повече, още по времето, когато издава поетическия сборник „Я!“, той подготвя и пиесата „Владимир Маяковски“ и мечтае да изпълни главната роля, т. е. да се обърне към публиката сам, направо, без прикритието на каквато и да било маска. В „Мистерия буф“ Маяковски отново играе себе си. В основата на тази „себепознание“, според мен, е разбирането на Маяковски, че поезията в края на краищата е производство — сложно, уникално, но — производство; че поетът — това е работник, който в никакъв случай не бива да се срамува от своя труд, от своето производство. „Я — поэт. Этим и интересен“ — заявява Маяковски.

Така той преодолява „срама пред изкуството“, за който говори Т. Ман, но и срама от изкуството си, т. е. от евентуалното обвинение, че художественият труд няма обществена полезност.² Маяковски не намира основание да се срамува

¹ М. И. Андроникова. От прототипа к образу. М., 1974.

² Маяковски непрестанно търси по-ефективни форми за социално въздействие. „Щом като имам разбирането, че киното обслужва милиони, то аз искам да внедря поетическите си способности в кинематографията. . .“ „Аз искам да направя словото си проводник на идеите днес“ — заявява той в дискусията на „Совкино“ през 1927 г.

от своя труд — това е една нова степен в процеса на творческото самопознание, заслужаваща специално изследване. Съвременният творец все по-често търси полезния коефициент на своето дело, това именно го кара да съизмерва труда си с труда на обикновения работник, но и да се оглежда понякога мнително и с твърде разклатено самочувствие.

*

Съвременният творец все повече съзнава творчеството като една градивна възможност за пълноценно участие в живота. Засиленият интерес към творческата лаборатория като към обикновена работилница, а не като към тайнствена пещера на алхимик-магьосник, отрици много сили за проникване в същността на изкуството — отвън и отвътре „крепостта“. При това тя, които са вътре, не желаят да бъдат само пасивен обект на изследователски дисекции, та сами нерядко поемат и функциите на изследвача; а тя, които са вън, понякога искат да покажат, че не са толкова вън, та влизат в ролята, артистично подражават на изследвания обект, сякаш искат да кажат: е, не е чак толкова трудно... Така образно може да бъде представена картината на взаимопроникване, процесът на „размесване“ на пластично и аналитично, чиито корени са пак в самонаблюдението: критикът открива в себе си поета, поетът на свой ред е почувствувал в себе си аналитичната стихия на критика. (Нали Т. Ман в едно от есеистичните си „изстъпления“ за литературата стига до извода, че по своята природа словото по начало е критика!)

„Тази книга — казва С. Моъм за своята „Равносметка“ — не е нито автобиографична, нито мемоари.“ Творецът не само че е създал нещо „нито — нито“, но иска непременно с а м да го назове, пръв да даде определение на това, което е написал! В основата си процесът на самоанализ у творца се извършва при повишена интелектуално-мисловна рефлексия за сметка на емоционално-образното. И ако Хегел, констатирайки, че размисълът измества насладата при възприемането на художествените творби, предрече най-съществената черта на съвременното изкуство и възприемането му, той не можеше да предположи, че един съвременен структуралист, какъвто е Р. Барт, ще отхвърли като възможно дори съждението за наслада от изкуството.¹ Самоанализът несъмнено размества пропорциите „мисловно — емоционално“, „рационално — пластично“ не в полза на образното изкуство. Живият интерес обаче към изповедно-съкровената мисъл на моралистите и философите от преди два и три века показва, че изкуството не може да приеме пътя на самолишаване от изконни свои предимства; самонаблюдението не бива да отвежда към самолюбование и самопоказване, това означава — самоизсушаване. Свръханализизмът в литературата много напомня по своите резултати разбитото ядро на атома — неговата енергия може да носи полза, но и беда. Самоанализиращото се изкуство винаги ще носи опасността да застане в самовлюбената поза на нетворещия друго, освен удоволствие за себе си.

Кое поддържа все пак интереса към мемоарно-изповедната, към автобиографичната и самоаналитична литература? Това е интересът към личността на писателя. (Кой знае защо, но ни се иска да вярваме, че това не може да бъде просто любопитство, подхранвано от жаждата по сензационното и от неосъзнати подтици за съизмерване с „богоравните“.) То е пак любопитство, но любопитството да знаеш повече за оня, който ти е познат чрез словото и героите си, което смята за морален законодател; да се увери, че това е т о й — такъв, ка-

¹ Затваряйки агностицистичния кръг на съжденията си — „текстът, който ни е доставил насладение... може да бъде постигнат само чрез друг текст, който ни доставя удоволствие“ и т. н. и т. н. — Барт не оставя място дори за критическо тълкуване: „Истинската наслада не може да бъде изказана.“

къвто си го представял, какъвто те е покорил с идеите и героите си; да не ни разочарова в нещо, с което се е утвърдил в съзнанието д р у г. Пушкин, Гьоте, Достоевски държат изключително много на това, к о й е творецът. Ботев раздели славата на перото и меча — именно такава неотделимост възбелява читателя, такъв иска да види той с в о я автор — сам войн на идеите си, красив в живота, както в писанията си.

Творецът в същност е в постоянен самоанализ, в постоянна изповед пред читателите си. Това определя силата на тока, осигурява напрежението, необходимо да „прескочи искрата“. Всеки спад в жизнените сили на таланта (а това е спад преди всичко на моралните и духовни сили) се улавя мигновено от читателя без помощта на специални уреди и без указанията на критиката.

*

У нас традицията на самоанализа, на критичното самовглеждане можем да отнесем към Пенчо Славейков и Гео Милев, доколкото тия двамата имат едно системно и с теоретична подкладка отношение към собственото и чуждото творчество. Макар че модата на книгите-размисли се разпространи едва след „Фрагменти“ на Далчев. Но тя дойде да продължи в същност оня интерес към писателското дело, проявен още от П. К. Яворов, К. Христов, Й. Йовков, Н. Райнов, и чиито корени водят далече по-назад в литературната ни история.

Както „Изповедите“ на Русо предопределиха — по думите на А. Мороа — насоката на цялата френска литература от Флобер и Стендал до А. Жид и Егзюпери, така и у нас „Житието“ на Софроний и „Автобиография“ на дядо Славейков сложиха началото на оная изповедност, която ще ни радва от „Записките по българските въстания“ и от Алековите пътеписи до „записките“ на Ив. Петров Радичков, ще се пресели в цялата ни съвременна литература, търсеща преди всичко прекия контакт с читателя.

И ако Мороа търси сходство между модерния писател на XX в. и моралистите от XVI—XVII в. ние също можем да посочим като база житийната литература и увода на Паисиевата История. Двата тома „Български писатели за себе си и своето творчество“ показаха, че в нашата литература самонаблюдението има дълбоки корени и трайна линия за следване. Мисли за творчеството, анализи на свои и чужди творби са правели почти всички наши писатели. След Паисий и Софроний традицията на самовглеждането разгръщат Петко Славейков и Любен Каравелов; Иван Вазов, който се настройва особено критически всред природата, З. Стоянов,¹ който има за учител Ботев, но минава учителя си тъкмо в изповедното, Ст. Михайловски и П. Славейков, които освен отделни изказвания и мисли за изкуството въткаха органически в своето творчество и размисли и идеи за таланта и мястото на художника в обществото. Особено внимание към обществената значимост на изкуството по това време показва и Вазов, който освен анкетата пред Шишманов ни остави критични разсъждения за съвременната му поезия успоредно с творби, възхваляващи творческия гений.

Особена склонност към самопознание показва Кирил Христов. Твърде красноречиво разкрива аналитичната природа на този поет неговото намерение да напише роман за българските писатели. И все пак като акт и свидетелство на едно пораснало творческо самочувствие, самонаблюдение и самоанализа откриваме най-напред у Пенчо Славейков и Гео Милев. Тях можем да считаме за основоположници на модерния самоанализ у нас, за първи художници, реализи-

¹ „Каква драгоценост, какъв богат исторически материал и за историци, и за поети, и за драматурзи и повествователи — пише той — щеше да се открие, ако нашите стари обществени дейатели: . . . бяха просто описале кръга на своята дейтелност било по черковния въпрос, било по възраждането на книжнината ни. . . и училищното дело. Какво богатство. . .“

рали критико-аналитичен подход към изкуството. Ако Захари Стоянов аргументирано защити в предговора на своите „Записки“ начина и художествената форма на писането си, Славейков и Г. Милев трябваше теоретически да отстояват правото на нова дума в изкуството.

Традицията на авторските самонаблюдения у нас следва една естествена дистанцираност от „аза“, иронично-критично гледане на собственото дело. Философията и психологията на художественото творчество занимава мнозина измежду съвременните ни писатели. Мотивите са различни, както са различни подстъпите и начините на проникване в същността на творческия процес. „Аз не четях, а просто изучавах даден автор“ — констатира за себе си И. Волен.¹ „Изкушеният“ в литературата, па било той и творец, някак трудно вече съхранява способността за първичност и свежест на впечатленията. Някога, пред анкета на студенти, К. Христов прозорливо отбелязва: „С време поетът придобива повече критически качества.“ Тук обаче под „критически качества“ К. Христов разбира способността поетът да отсява второстепенното и да „оставя само същественото“, т.е. да се отнася към творчеството си трезво-аналитично. В същата анкета той доизяснява: „Всеки млад поет е само поет, а обикновено към 30—35-годишна възраст поетът и художникът идват в равновесие — интуиция и съзнание.“

Така, както поетът има своите моменти на критическо „вдъхновение“, критикът може да изживее някои свои идеи поетически. И което е по-интересно, да ги реализира в една по-свободна художествена форма. Самонаблюдението разделя някъде рязко писателя от учения, в други случаи обаче става причина за тяхното приближаване. В нашата нова литература това раздвоение между художник и критик у творца, както в частност двоенето между мисъл и образ, между рационално и образно самоизразяване, е причина за интересни превръщания и трансформации на интелектуална енергия.

Дневникът на Боян Пенев е единично явление в литературната ни критика по онова време. Но той е достатъчно красноречиво свидетелство за оная борба на мотиви, онова вътрешно прегрупиране на поетични и аналитични импулси, която подготвяше почва за открито, дори демонстративно съжителство на поет и критик. (Тук нямам пред вид толкова удобния иначе като пример Гео Милев, тъй като други са факторите, които обуславят появата му. Още повече, че сам той е фактор.)

Иван Хаджийски помири в себе си писателя, публициста и учения. Но след него ние имаме Пантелей Зарев, който успя да „откъсне“ от себе си художника, независимо че в определени моменти белетристът се обажда и в него.² Ефрем Каранфилов запази в успоредна близост есеиста и учения, писателя и критика. Рефлексията у този творец е твърде плодотворна, литературно-критическите му трудове са белязани от духа на творческите прозрения.

Самонаблюдението извика на живот поета в критика, художника в изследователи, за да бъде разширен кръгът на общуването. Затова мнозина и измежду по-младите ни критици потърсиха и по-сигурни пътища към читателя за своите идеи; смело приложиха изразните средства на образно-художественото такива творци като Цветан Стоянов или Тончо Жечев в най-ново време.

От друга страна, мнозина от писателите ни, изкушавани от примера на Славейков и Гео Милев, дадоха по-широко поле за изява на „вътрешния критик“, на критика в себе си. След К. Константинов и Ат. Далчев, у които самонаблюдението намери израз освен в голямата самокритичност и самовзискателност, но и в художествено-философска реализация на естетическите критически идеи, път

¹ И. Волен. Мисли и думи, 1974.

² Имам предвид най-вече дълбоко емоционалната изповед на П. Зарев „Мъките на литературната критика“ от 1956 г.

към по-рефлексивно художествено строене потърси и Д. Димов. В последната си, незавършена творба „Ахилесова пета“ творецът се обръща към своето детство, но се стреми да изясни още и смисъла на това обръщане като обръщане към себе си. В началните страници става ясно, че художникът тук отстъпва твърде значителната територия на учения, на философа:

„... Не мога да се съглася и с тези, които в името на фалшивия хуманизъм човъркат самодоволно душите си и по един или друг начин издигат правата на своя мъченик, субективен свят над нашата велика революционна идея, която движи човечеството напред.“ Но Димов не се отказва от творческия самоанализ, онзи, който дава познанието за това, че „истинското щастие идва, когато душата почне да трепти в съзвучие с външния свят“. И в едно есеистично отклонение, в което са казани толкова верни и интересни неща за изкуството, Димов стига до заключение: „Нашият душевен мир притежава действена сила, която заслужава толкова внимание, колкото и външното ни поведение.“ Така в разсъждения за смисъла на художественото писателят отново стига до истината за социалния смисъл на силите, които може да разкрепости и активизира художественото самопознание.

Българският писател е склонен повече да размишлява над социалното, отколкото над формално-художественото в изкуството. Дори рефлексията, самонаблюденията му в най-съкровени мигове са насочени не толкова към личността му като творец, но към смисъла на творческото му присъствие в обществото, към значението на неговото дело в нравственото усъвършенствуване на обществото. „Когато обработваме постоянно външността на своята мисъл — пише Михайловски, — ние изпадаме в не знам каква литературна детинщина, в не знам какво стилистическо кокетство, които показват, че главната ни грижа е да се харесаме на хората, да ги очароваме — и достигахме противоположни резултати.“

П. Тодоров, съзнателно избягващ обществен живот в определен период, признава: „В България не е достатъчно човек само да се вълнува от велики помисли, но трябва да бъде и твърде смел, за да може да понесе оная голяма отговорност, когато се яви проповедник на каквато и да е нова идея. Към това чувство на отговорност се прибавя и споменът от недавншното минало.“ В същност „това чувство на отговорност“ и „споменът от недавншното минало“ са водещ психологически мотив в самонаблюденията и самоанализите на писателите по времето на Славейков и Яворов, Страшимиров и Гео Милев. В този мотив се оглежда твърде съществена и важна черта на цялата ни литература оттогава — нейната пряка обусловеност от националната съдба. Неразривната връзка между национално самосъзнание и художествено самосъзнание, между народопсихология и творческа психология има своето отражение и в сферата на самонаблюденията. Дори писатели като Петко Тодоров не могат да откъснат и в най-индивидуалистични настроения творческото си самосъзнание от общия процес на народното самопознание и самоопределяне. А Яворов, който заедно с Йовков ни е оставил може би най-интересни анкети от гледна точка на творческата психология, имаше ясно съзнание за прехода от социална към болезнено самоаналитична поезия. „Не без борба се владох на новата поезия... Не исках да мина моста на декадентството.“¹ Противоречивото сплитане тук на мотивите, за които говорим, ни изправя пред въпроса, как социалното беляза с печата си творчеството на едва двадесетгодишния поет, а след това — пак социалното — го отпрати в мрачните бездни на трагичния самоанализ. Твърде примамливо в случая е обяснението, което Гео Милев дава: през втория период Яворов повторно изживя — чрез страданията на близки нему народи — трагедията на на-

¹ Български писатели за себе си и за своето творчество, т. II, 1970, с. 61.

ционалното робство. Така и през втория период социалният мотив не заглъхва, но се трансформира и дори бихме могли да твърдим — прераства в личен: трагедията на самоанализиращия се поетов дух поглъща отровата и на минало, и на съвремие.

Антон Страшимиров, който с книгата си за българския народ се явява един от предестиниците на народопсихологията у нас, анализира изключително вярно, с оглед историческия и социален момент, интелектуалното самовглъбяване на българина: „Зрееше нещо ново в душите — пише той по повод събитията в Добруджа, дали му основа за написване на „Кръстопът“: фанатизирането в програмни идеи се омекчаваше или съвсем се разбиваше от растящата психична култура — от философско самовглъбяване.“ По-нататък Страшимиров разкрива едно типично българско, здраво народно отношение към „самовглъбяването“: „Назадната страна искаше служба от интелигента, а той вече се осъзнаваше като съвременник на нови съмнения и колебания в света (късаше се от бита и търсеше индивидуално самоопределяне). Така се разрастваше нравствен конфликт: да се служи ли на народните маси като гражданин, макар и в ущърб на личното съвършенство, или наопаки: да се манкира на гражданския дълг в името на личното самоизсяняване като стремление към нравствена и интелектуална завършеност? Или трябваше да се бди върху двете психични направления, за да не се дойде до личен трагизъм?“¹

Тук, освен че изнася колизията „писателски — граждански дълг“, Страшимиров стига и до възможност за философско помиряване на „двете психични направления“; преди да отговори на въпросите „що е изкуство?“ и „кой е художникът?“, нашият писател трябваше да търси отговор на нерешимата за други литератури дилема. За нашите писатели самонаблюдението винаги е било свързано с една рекапитулация или размисъл за творчеството с оглед неговите социални достойнства и пригодност, в търсене мястото и ролята на художника в обществения живот.

В своето „Възвание към българския писател“ Гео Милев пише: „... Това, което ти наричаш твое творчество, твоя поезия — то е само твой частен дневник, дневник на ежедневния, егоистичен твой живот. Дневник в стихове или дневник в разкази. . . А твоето творчество, писателю, е не борба, а леност в самодоволия угъл на твоето мъничко Себе си.“ И като заключава: „Творчеството е борба. Борба със себе си. Бунт. Бунт против себе си“, Гео Милев чертае максималистичната прокламация на една нова по дух и нравствено съвършенство естетика, чиито закони можеше да следва единствено пролетарската революционна поезия на Смирненски и Вапцаров. Тази поезия — чужда на тихия размисъл — идеше да утвърди след Ботевата още веднъж като най-висш критерий за творческо самосъзнание познаването на народната душа.

*

Особен род самонаблюдение осъществяват ония писатели, които въвеждат в творчеството си като герой художника, твореца. Примерите в това отношение са много и интересни. Тук не става дума за романизованите биографии на велики мъже, но за онова органично вплитане на идеята за изкуството и създателите му в художествената тъкан на произведението, което прави още Шекспир в „Хамлет“, Пушкин в „Моцарт и Салиери“ или в по-ново време Сенкевич — с Петроний от „Камо грядеши“. В нашата литература такъв опит прави Славейков с „На Острова на блажените“, а и Вазов в цикъла стихотворения, възхвалящи творческия гений, или Т. Траянов със своя „Пантеон“. Изобщо формите на този тип непряко самоанализиране са в твърде широк диапазон от авторови предпочитания и хрум-

¹ Български писатели. . . , т. I, с. 318.

вания. (Ана Зегерс например, която пише статии за Толстой и Достоевски,¹ среща в един свой разказ Гогол, Хофман и Кафка.)

Димитър Талев с Рафе Клинче постигна обобщения образ на художника-възрожденец, но разкри и някои черти от характера на съвременния творец. С Кольо Рачика Ем. Станев захваща в един автобиографичен план самонаблюдение, което ще изтърни сложната еволюция от дескриптивното до философско-аналитичното размишление за съдбата на художника. Така, ако в Сибин еложена идеята за природното, първично естетичното като основа и залог за нравствено съвършенство, в Еньо-Теофил и Назарий тази идея е развита в смисъл на активно художествено самосъзнание. И ако Кольо Рачика е епизодичен почти образ в голямото епично платно, в „Язовецът“ художникът Тасо е не само централен герой, но и движеща идея, центриращ образ на цялата творба. Явно диаграмата на авторовото самонаблюдение сключва все по-тясно кръга на художественото самопознание. Още повече че за творци от типа на Ем. Станев то се извършва преди всичко в процеса на творчество. Сам той заявява: „Писателят не знае какво знае. Като седне да пише — тогава разбира какво знае.“ Последните философски повести на Ем. Станев практически доказват тази негова мисъл: органическият художник, какъвто е той, не познава двоеното между наука и изкуство; стремежът към самопознание, към самоанализ и самоизучаване тук не е продиктуван от желание за теоретическо осмисляне на художествената природа, но е следствие на психологическа нагласа и склонност за самоопределяне в социалния контекст на дадена епоха, и за самопознание във философско-историческия смисъл на думата.

Един Богомил Райнов например в „Пътят за Санта Крус“ и още по-пряко в „Тоя странен занаят“ сменя теоретико-естетическата „отливка“ на фона и в разгара на протичащото художествено време и привлича читателя за съавтор, като му доверява механизма на изграждането на образа. В нашата литература досега не е осъществявано самоизследване от такъв мащаб и характер, където дистанцирането на „аза“ не е обвързано с музите на екстаза. Художник и критик, творец и изследовател тук са в неделимо цяло; за пръв път двете линии, вървели в успоредна близост в творчеството на този наш писател, сега се сплитат в „единно поле“ на действие.

Косвени самонаблюдения са също така много от есетата на Блага Димитрова и Вера Мутафчиева. В „Случаят Джем“ В. Мутафчиева изповядва (чрез образа на Саади) някои свои естетически разбириания и същевременно разсъждава за съдбата на поетичното у човека и превратностите на човешкото у поета. Кръгът на книгите от този тип самонаблюдение може да бъде разширен. Важното в случая е друго — с какво те очертават необходимата тенденция в литературата ни и с какво не покриват представата ни за самоанализиращия се творец като изява на буден дух.

Изповедното начало се утвърди като водещо в нашата литература след Априлския пленум. Бяха раздвижени и динамизирани изконни пластове на изкуството. Свободното и естествено обръщане на твореца към себе си и към публиката взриви догматичните норми на художественото общуване. Така в един момент от развитието на литературата ни процесът на самонаблюдение и самоанализиране беше в синхрон с общото социално и политическо активизиране: заедно с преоценката на някои отношения и стойности в живота се яви и необходимостта от самопреценка в изкуството. . .

В нашето общество писателят намира пътища за вътрешно съизмерване с делата на новия човек. Самонаблюдението по този начин не е израз на платоническа любов към читателя, но дейна форма на самоанализ — непозната до днес

¹ Писателката прави паралел и между Разкольников и княз Болконски по време на Втората световна война — факт сам по себе си достатъчно красноречив за отношението на авторката към произтичащите събития.

социално и естетически. Тя се основава на творческото самочувствие на масите и на разбирането, че в борбата за постигане на общия идеал делът на художника е равностоен.

За българския писател самонаблюдението никога не е било самоцелно занимание. „Нека намерим — пише в дневника си Б. Пенев — спотасения източник в личната душа, от който еднакво извира творенията на художника и делата на човека.“ За истинския художник не е без значение в представата, която обхваща неговото има за него и неговия труд, „неразривно да се сливат впечатления от художник и човек“. За него самонаблюдението е повече социално, отколкото художническо самоопределяне и осмисляне на писателското дело. Нашият писател признава онова самоанализиране, което е акт на самопознанието, което е самодвижение на творческия дух с основен ориентир социалното, общозначимото. Такова разбиране на самонаблюдението като социално мотивирана дейност е пълна противоположност на субективно-идеалистическата идея за самореализацията на художника като интуитивно самоотлъчване на личното, единичното от колективното, общественото.¹

Преди да търси отговор на въпроса „Що е изкуство?“, нашият писател се пита: „Нужно ли е това, което върша?“ Социалното съзнаване за нашия творец предхожда самосъзнаването му като художник. П. П. Славейков казва, че винаги, когато се залавял да опише своите възпоминания, се „отърсвал от внезапната идея“ с въпроса: „Кому ще бъдат интересни впечатленията на един дребен поет?“. . . За себе си аз ги помня и излишно е да ги записвам.“ И дообяснява: „Тогава аз гледах на себе си преимуществено като поет и мислех поетически за своите възпоминания. . .“²

В едно интервю³ П. Зарев споделя: „... И покрай мен е шумял, така да се каже, вихърът на живота, пречупвал е човешки съдби и ми е давал спонтанно познание за сложностите, за противоречията си. Може би едва сега, на тази възраст, започнах да проумявам смисъла на това познание, тъй като на млади години съм се отърсвал от него и съм търсел пътя си по посока на комунистическите си убеждения, по посока на литературните си интереси.“

Колко отдалечени са по време тия изказвания, колко различни са техните автори по стил, по натюрел и специфика на творческо дарование, а са толкова общи в изводите: Осмислянето на творческия път, на житейската съдба нашият писател тясно свързва със социалното си самосъзнаване. Дори когато това осмисляне засяга чисто художествено-професионални страни на творческия механизъм. Затова и в двете изказвания се долавя преодоляването на един скептицизъм относно стойността на поетическото, „спонтанното познание“. И интересно е, че този скептицизъм се изпарява тъкмо във времето, когато творецът е склонен да приема света по-трезво критически, а да пренебрегва поетическото, художественото познание. То е, според мен, пак поради преждевременното социално съзряване на нашия творец. Оттук и показксиятото признаване на „спонтанното познание“. (В отговор на оплакване от страна на Вяземски, че са изгубени дневниците на Байрон, Пушкин възкликва: „... И слава богу, че са изгубени! Той се е изповядал в стиховете си — неволно, увлечен от възторзите на поезията. Иначе в хладнокръвна проза сигурно щеше да лъже и да хитрува, старайки се ту да блесне с искреност, ту да очерни враговете си. . .“)

¹ Б. Кроче въздига това противопоставяне в нравствена и естетическа норма.

² Български писатели за себе си. . . т. II, с. 297.

³ А. т. Свиленов. Събеседници, с. 127.

В традицията на литературата ни е поетът да не гони критика в себе си, както и критикът да не притеснява в себе си поета. Това мирно съжителство е в основата на редица превъплъщения, но и на онази дейна форма на самонаблюдение, която дава основание за повторим Лермонтов: „Историята на човешката душа е едва ли не по-любопитна и по-полезна от историята на един народ...“ В същност, ако разширим смисъла на тази метафора, трябва да кажем, че историята на изкуството — това е историята на човешкия дух с неговите полети и падения, със стремлението му към самопознание и съвършенство. Нравственото и духовно самосъзнание на човечеството минава през неговото естетическо самопознание.