

ПСИХОЛОГИЯ НА ХУДОЖЕСТВЕНОТВОРЧЕСКАТА ДЕЙНОСТ

Пеньо Русев

I. ПРЕДМЕТ НА ИЗСЛЕДВАНЕ. ПОДХОД И МЕТОДИ. СИСТЕМА ОТ ПОНЯТИЯ И ТЕРМИНИ

В съвременната обществена действителност, изменяща се все по-бързо, науката и изкуството играят непрекъснато увеличаваща се и все по-значителна роля. Това обуславя все по-големия интерес към проблемите на научното и художественото творчество. Между дисциплините, които изучават творчеството, свое място заема и психологията на художественотворческата дейност.

Настоящата статия има за цел, първо, да очертае предмета на изследване, подходите и методите, както и системата от понятия и термини на психологията на художественотворческата дейност като наука и, второ, да посочи най-общо нейната основна проблематика. Понеже двете части са относително самостоятелни, тук се предлага само първата част.

Въпросът, който се поставя най-напред и който може да се смята като предварителен, е въпросът за синкретизма на творчеството в началото и за разчленяването му по-късно.

КАК ВЪЗНИКВА И КАК СЕ РАЗВИВА ТВОРЧЕСКАТА ДЕЙНОСТ?

Творчеството определят като „уникална и специфична човешка дейност“¹. То може да бъде житейски-практическо, научно, техническо и художествено и има дълбоки биологически и обществено-исторически корени. Като най-човешкото от всички човешки качества способността да се твори възниква в резултат от развитието на условните рефлексии до степен да се създаде „втората сигнална система“, „продукт на обществения живот на човека и присъща само на него“². Човекът възприема света и себе си по пътя на безусловните, и по пътя на условните рефлексии. Затова е способен да мисли и с образи, и с понятия — т. е. и художествено, и научно. Той създава върху основата на възприетото. Процесите на възприемане и на творчество са също тъй неразделно свързани и взаимнообусловени. Според В. И. Ленин „съзнанието на човека не само отразява обективния свят, но и го създава“³.

В своя ранен стадий на развитие, току що възникнало, човешкото „съзнание“ има сравнително малки възможности да възприема и да създава. То отразява

¹ Г. Пиръов. Психологията в твоя живот. С., 1976, с. 111.

² Психология. Под редакция на проф. В. А. Крутецкого, изд. 2-ое. М., 1974, с. 27.

³ В. И. Ленин. Полное собр. соч. Т. 29, с. 194.

най-близкото, разбира онова, което стои на повърхността на нещата, твори житейско-практически. Двете страни на човешката мисловна дейност — възприемането, като познание, и създаването, като творчество — са неразвити достатъчно и необособени, свързани са в неразгърнато се цяло. Първобитните човешки общности нямат нито наука, нито изкуство в истинския смисъл на тези термини.

В зората на своето обществено-историческо съществуване, когато с трудната си дейност човекът развива своите ръце, но и членоразделната си реч и психиката си, той мисли — възприема и си представя света — конкретно-образно. Мисленето се определя обикновено като „висш познавателен психически процес, свойствен само на човека“⁴. Това определение не е точно. Процесът е не само познавателен, но и съзидателен. Мисловната дейност се извършва посредством „мисловни операции“⁵ с двойствена, противоречива природа: сравняване, анализ и синтез, „узнаване, разбиране, решение“⁶, образ и понятие, конкретни представи и абстракции, разчленяване и обобщение. Примитивният човек умее в твърде малка степен да разчленява и свързва — затова опознава и твори едновременно. А и сътвореното е още твърде малко по обем и неразчленено. Обаче, макар в зародишен вид, то съдържа взаимосвързани всички по-късни разклонения на творчеството — на културата.

Това означава, че в ерата на своето ранно развитие човешката мисловна дейност, осъществявана само посредством „механизма на сетивното отразяване“⁷, е познавателно-творческа едновременно. Поради това тя в еднаква степен е елементарно-научна и елементарно-художествена. Обаче нейните закономерности и особености като най-рано възникнали залягат в основата на всички по-късни разклонения на човешкото творчество. Тъкмо те се явяват по-съществените и основните, макар че са скрити по-дълбоко под повърхността на видимото при първ поглед и по-трудни за изследване.

По-основно и по-характерно е онова, което откриваме при всяко художествено творчество, а не присъщо само на творческите процеси у поета, живописеца или композитора.

Първобитните култури, създадени от първобитни човешки общности, имат универсален и синкретичен характер. Знанието и изкуството в тях са свързани взаимно и са неразделими. Обаче културните завоевания на човека — и като форма на бита, и като произведения на фолклора — са вече система от средства за културно-историческо общуване.⁸ В оня ранен етап на културно-историческо развитие общуването е фолклорно, но и мисленето е фолклорно — неразчленено, синкретично. То може да се определи като легендарно-митологично, защото възприеманото не се отделя от сътвореното, елементите на знанието — от елементите на художественото, а и едните, и другите са в плен на образно-митологичното.

По-късно върху основата на обществено-историческото развитие творческата дейност пък и самата култура като резултат от нея се разрастват и разчленяват. Във функционално отношение тези процеси са свързани с усъвършенстването на средствата и формите на културно-историческото общуване между хората.⁹ Възникването на общуване посредством ръкописно слово постепенно изменя и мисловната творческа дейност на човека, и системата от

⁴ Психология. Под редакция на проф. В. А. Крутецкого, с. 138.

⁵ Пак там, с. 140—142.

⁶ Р. Popescu-Niveanu. Dictionar de psihologie. Bucuresti, 1978, p. 299.

⁷ А. Н. Леонтьев. Проблеми на развитието на психиката. С., 1974, с. 155—186.

⁸ П. Русев. Проблемът за културата и културните взаимодействия от гледна точка на кибернетиката, теорията на информацията и общата теория на комуникациите. — Год. на ВИТИЗ „Кр. Сарафов“, т. XVI, 1972, 2, с. 21—22.

⁹ Пак там, с. 23.

негови културни завоевания, т. е. преди всичко произведенията на изкуството, които вече не са само и чисто фолклорни. Мисленето и творчеството стават легендарно-религиозни, опиращи се на абстракции с образно-символичен характер. В основата на почти всички религии залягат едни или други митове,¹⁰ като научното и художественото продължават да съществуват неразчленено, в плен не само на митичното, а и на религиозното.

Диференциацията на човешкото творчество и обособяването на съвсем отделни и самостоятелни сфери на науката и изкуството имат дълга и мъчителна история. В същност те стават видими и особено интензивни като процес едва в периода от Възраждането до наши дни.¹¹ В края на XIX в., когато капитализмът преминава във втората фаза на своето развитие, научното и художественото творчество не само се разделят напълно, но дори се и противопоставят взаимно.¹² А в наши дни благодарение на социалистическото преустройство на света на научно-техническата революция и на различните средства за масово общуване разчлененото човешко творчество „отново се връща към своеобразен синкретизъм“¹³, обаче „от нов тип, твърде различен от синкретизма на фолклора“ и на изкуството и науката през античността и Средновековието.

Ако имаме пред вид социалистическите страни днес, би трябвало да се каже, че вече съществуват и действуват като напълно обособени дори в административно-управленческо отношение три главни сфери на творческа културна дейност: на просвета и образование, на наука и техника, на художественото творчество. Във всяка от тях непрекъснато се раждат и развиват нови форми и направления. Въпреки това обаче културата не се разпада, тъй като процесите на диференциация и обособяване се съпътствуват със също тъй закономерни и все по-интензивни процеси на свързване и интегриране.

За психологията на художественото творчество като наука за една от трите главни сфери, на творческа културна дейност в наши дни, изтъкнатото дотук има първостепенно значение и трябва да се вземе като отправен момент.

По самата си природа (като генетична предопределеност) всеки човек е способен да възприема и да създава, да опознава и да изменя света и себе си и по пътя на науката, и по пътя на изкуството. Между трите сфери на творческата културна дейност в наши дни няма принципна разлика. Науката и изкуството са еднакво универсални средства за междучовешко общуване. Те трябва да се разглеждат като две форми на мисловна творческа дейност, които са взаимно свързани и взаимно обусловени. Но понеже вече са се развили до степен на обособени самостоятелни сфери на творчество, между тях са се появили и ред съществени различия.

Би могло първо да се изтъкне, че в процесите на мисловна работа — на възприемане и създаване — у твореца-художник и у човека на науката се включват различни компоненти на психиката, в различно време и в различна степен. Второ различие между тях създава диалектиката на конкретно-образното и абстрактно-понятийното — безкрайно разнообразното и динамично тяхно свързване и противопоставяне. На трето място значение има фактът, че поетите, композиторите, актьорите или живописците възприемат различни страни и моменти от света и живота и създават безкрайно различни произведения с различен материал и различни средства. Безкрайно разнообразни са и творческите навици и умения — дори само на поетите през различни епохи, на поетите-съвременници, на един и същ поет в различна възраст.

¹⁰ С. Н. Крамер. Мифологии древнего мира. М., 1977, с. 33.

¹¹ П. Русев. Периодизация литературного развития в Юго-Восточной Европе согласно теории культурного общения. — *Etudes balkaniques*, 1977, 2, с. 107, 110—111.

¹² C. P. Snow. The Two Cultures and the Scientific Revolution. New York, Cambridge university Press, 1955.

¹³ П. Русев. Периодизация литературного развития в Юго-Восточной Европе, с. 107.

По принцип всяка оригинална творба на изкуството възниква като резултат на уникален, своеобразен творчески процес. Нещо повече — колкото едно произведение е по-оригинално и по-значимо, толкова и самият процес на създаването му е по-своеобразен, в по-голяма степен творчески.

При това положение да се създаде единна и строго очертана наука за творчеството в сферата на художествената култура изобщо е доста трудно. На практика в досегашните проучвания реално възможни се оказват първо „Психологията на литературното творчество“,¹⁴ от една страна, и „Психологията на изкуството“,¹⁵ от друга страна, а после различните други „психологии“: на актьорското майсторство и режисурата,¹⁶ на творчеството в кръга на музиката,¹⁷ на изобразителните изкуства,¹⁸ дори на архитектурата.

КАКВО ИЗУЧАВА ПСИХОЛОГИЯТА НА ХУДОЖЕСТВЕНО - ТВОРЧЕСКАТА ДЕЙНОСТ?

Основните художественотворчески закономерности и особености с психически характер са почти едни и същи при различните изкуства. Те съставят общото, характерно за всяко художествено творчество. Обаче основните и общите психически художественотворчески закономерности и особености се проявяват и действуват по различен начин в областта на различните изкуства. Творческите процеси у актьора, поета, композитора, живописеца, режисьора и пр. имат много и очевидни отличия и своеобразия. Те също не са без значение и науката не може да ги пренебрегва. Те обаче се отнасят не към основното и валидното за всяка художествена дейност, а към по-малко същественото — към частното, характеризиращото само отделния вид изкуство и дори само период или направление в него.

Психологията на художествената дейност като наука е длъжна да изследва художественотворческите процеси изобщо — закономерностите и особеностите на всяка художественотворческа дейност. Обаче тези процеси, закономерности и особености са толкова сложни и разнообразни, че никога не се повтарят напълно. Всеки процес на художествено творчество е нещо конкретно и единично, уникално. Но във всеки има и инвариантни същности, които се откриват в повече или по-малко други процеси. Едни закономерности и особености са присъщи на творческите процеси само у поетите-романтици, други — на процесите на творчество у поетите изобщо, трети — на всяко художествено творчество. Всеки конкретен художественотворчески процес се подчинява едновременно на общопсихологически, на художественотворчески и накрая — на актьорски, композиторски или литературнотворчески и пр. закономерности и особености.

Като наука, която изучава общите художественотворчески закономерности, присъщи на всякакъв вид художественотворчески процеси, психологията на художествената дейност има твърде сложен предмет на изследване: основните психологически закономерности и особености на художественотворческите процеси.

Въпросът има и още един аспект. Поетът създава, като обработва словесен материал, скулпторът — камък или бронз, композиторът — звуци и тонове, актьорът в драматичен театър — поведение на живи хора, кукловодът — поведе-

¹⁴ М. А р н а у д о в. Психология на литературното творчество. С., 1931; 2. изд. 1965, 3. изд. 1978; на руски — Психология литературного творчества, Л., 1960.

¹⁵ Л. С. В ы г о т с к и й. Психология искусства, изд. 2-ое. М., 1968.

¹⁶ К. С. С т а н и с л а в с к и й. Собр. соч. Т. 2. Работа актера над собой. М., 1954.

¹⁷ А. С т о я н о в. Изкуството на пианиста. С. 1952; М. Г о л е м и н о в. Зад кулисите на творческия процес. С., 1971; J a n W i e r s z y ł o w s k i. Psychologia muzyki. Warszawa, 1970.

¹⁸ П. М. Я к о б с о н. Психология художественного творчества. М., 1971.

ние на кукли, музикантът-изпълнител — звукове и тонове на определен музикален инструмент. Работата на всеки зависи твърде много от материала, с който се работи. Отделните изкуства имат съвсем различни „техники“ и изискват различна подготовка. Дори в кръга на едно и също изкуство техниката може да бъде твърде разнообразна и често се изменя. При това нейното влияние и върху творческия процес, и върху неговия резултат е много голямо и много съществено. По думите на художника Ненко Балкански в процеса на създаване участвуват неразделно свързани въображението и ръката: „Твори мисълта, но твори и четката. Когато мисълта греши, четката я поправя, и обратно.“ Доколко свързани взаимно и неотделими са въображението и техниката в процесите на художественото създаване, показва между другото и фактът, че в детска и юношеска възраст повечето големи творци-художници проявяват склонност към няколко области на изкуството едновременно. Едва по-късно във връзка с една или друга подготовка и придобитата една или друга техника въображението и цялата психика на твореца се формират и развиват по посока на едно от изкуствата.

Процесите на художествено създаване са не само извънредно сложни, но и вътрешно противоречиви и подвижни. Макар неразчленими, единни, те имат две отделни страни: една вътрешна, мисловно-емоционална, психическа, и друга — външна, действено-материална, техническа. Различията в процесите на художествено създаване се дължат, макар и не единствено, но преди всичко на различията в тяхната външна страна — т. е. на различния материал на творчество и от определената от него различна техника. Обратно, мисловно-творческата, вътрешната, психическата страна на художественотворческите процеси в областта на всички изкуства е доста сродна и близка, подчинява се на общи закономерности и се характеризира с почти еднакви особености, притежава едни и същи белези.

Външната страна на творческите процеси в кръга на отделните изкуства е предмет на изследване от страна на различни специални науки. Например в областта на актьорското майсторство за драматичен театър, в който актьорите творят едновременно с телесно и словесно действие, външната страна на актьорското творчество се изследва от два вида помощни дисциплини: 1) по специално движение — ритмика, пластика, танци, фехтовка, пантомима, акробатика и др.; 2) по сценична реч — техника на говора (дишане, дикция, артикулация), художествено слово (художествена рецитация) и др. Такава помощна роля играят в подготовката на живописеца например дисциплини като рисуване, перспектива, пластична анатомия и др. Психологията на художественото творчество има за предмет на изследване само вътрешната — мисловно-емоционалната, психическата — страна на художественотворческите процеси: онова, което К. С. Станиславски нарича „психотехника“ на творчеството и което противопоставя на „техниката“ в него.

В самата вътрешна страна на художественотворческите процеси обаче, без характерното за тях в отделните изкуства, има различни моменти: гносеологични, мисловно-творчески, комуникативни. Създаването на каквото и да е произведение на изкуството означава опознаване на някакъв обект, претворяването (поточно моделирането му) по някакъв начин и с някакви средства и съобщаване или предаване на сътвореното (на моделираното). Художественотворческите процеси като особен вид моделираща дейност имат троична природа: познавателна, съзидателна, комуникативна. Творецът-художник, от една страна, наблюдава и познава предмета на своята мисловна работа; от друга страна, създава, като моделира този предмет с материала и средствата — и принципите, поетиката, стилистиката — на едно или друго изкуство; а, от трета страна, предава своя модел като своеобразно художествено съобщение на ония, които ще го получат, като го четат, разглеждат или слушат. Психологията на художествената дейност като наука е длъжна да изследва и трите тези психологически страни на художе-

ственотворческите процеси. Ядро на творческия процес обаче представя създаването — възникването на един зародиш и разгръщането му в завършена художествена творба. Много често познавателната работа не довежда до създаване или ако доведе, то това може да стане по-късно и неочаквано. От друга страна, сътворената творба на изкуството — като своеобразно художествено съобщение — може да не стигне до читателя, зрителя или слушателя. Познавателните и комуникативните закономерности и особености и художественотворческите процеси са своеобразно обособени и отделени от същността на мисловно-творческата дейност.

Разбира се, познавателните закономерности и особености, изявяващи се в художественотворческите процеси, са също тъй психически, но съвременно и гносеологично-разсъдъчни, логически. Изкуството е и познание — има своя познавателна стойност, която от обществена гледна точка е извънредно важна и съществена. Поради това днес науката обръща все по-голямо внимание на познавателната работа, извършвана от художника-творец в процесите на творчеството. В това отношение характерен пример дава книгата на Б. С. Мейлах „Талантът на писателя и процесите на творчеството“.¹⁹ В нея авторът изследва познавателната страна на художественотворческите процеси у Пушкин, Достоевски и Чехов като трима представители, но и като три главни етапа в развитието на реализма в класическата руска литература през XIX в. Анализират се „в евристичен план“ „общите принципи и похвати“ на творческото мислене у тримата разглеждани автори. Разкрива се общото и своеобразното в техния „път към истината“ като своеобразна „стратегия на творчеството“ им. Очертава се в същност цяла научна област, която може да се нарече „гносеология“ или „логика“ на художественотворческата дейност.²⁰ Интерес към познавателно-научната страна в процесите на художествено създаване напоследък се проявява и у нас. В едни случаи се разглежда „литературното творчество като художествено мислене“ — т. е. като „специфични категории в системата на единен и сложен гносеологически процес“²¹; а в други случаи — изобщо художественото творчество като процес на особена познавателна дейност.²²

Що се отнася до комуникативните закономерности и особености в художественотворческите процеси, трябва да се каже, че засега интересът към тях все още остава в кръга на общоестетическата проблематика или пък в кръга на художественото възприемане, от една страна, и на теорията на общуването и сравнителното литературознание и изкуствознание, от друга страна.

В мисловните художественотворчески процеси обаче познавателното и комуникативното не са напълно отделени, самостоятелни форми на мисловна работа. В тези процеси опознаването и съобщаването са свързани с основното в тях — образно-емоционалното отражение, с моделирането посредством различен материал и различни средства на сетивно-възприемаемото в обекта на познанието. Това прави възможен още един — трети — аспект на въпроса за предмета на психологическата наука за художественотворческите процеси.

КОИ СА ОСНОВНИТЕ РАЗДЕЛИ НА ПСИХОЛОГИЯТА НА ХУДОЖЕСТВЕНАТА ДЕЙНОСТ?

Според казаното дотук психологията на художествената дейност има за предмет на изследване психологическите закономерности и особености на ху-

¹⁹ Б. С. Мейлах. Талант писателя и процессы творчества. Л., 1969.

²⁰ П. Русев. „Талант писателя и процессы творчества“ от Б. Мейлах. — Литературна мисъл, 1971, кн. 5, с. 178—181.

²¹ Н. Антонов. Творческий процесс в литературе, С., 1974.

²² М. Димитрова. Вопросы на художественно-творческий процесс. С., 1976.

дожественотворческите процеси. Остана незасегнат обаче въпросът, как да разбирате самите тези процеси. Обикновено те се схващат твърде стеснено — само като процеси на художествено създаване. Макар широко разпространено и практически удобно, това разбиране е неточно. Художествено-мисловна работата се извършва не само при процесите на художествено създаване, а и при процесите на художествено възприемане.

Различията между двата вида процеси са големи и съществени, но не по отношение на психическите мисловно-творчески закономерности и особености, които са почти едни и същи. Разликите са не в психическата, вътрешната и творческата страна на процесите, а в тяхната външнодействена, „техническа“ страна.

С термина „художествено възприемане“ се означават процесите на възприемане от човека на различните произведения на всички изкуства. Като мисловно-творчески процес художественото възприемане се отличава от процеса на възприемане на предметите и явленията в реалния свят, който ни заобикаля. Между тези два процеса обаче съществува и близост, сродство. „Произведенията на изкуството въздействуват на човека, както му въздействува светът на природата и живота, защото те отразяват заобикаляния ни свят откъм неговата сетивно-възприемаема, образно-емоционална действена страна.“²³ Светът на изкуството се възприема, както реалният свят, тъй като произведенията на изкуството моделират този свят предимно чрез сетивно-възприемаемите му страни, т. е. те са сетивно-възприемаеми модели. В случая думата „както“ обаче не означава нито пълна еднаквост на процеса, нито равенство на резултатите му. „При възприемането на художествената творба ние наблюдаваме света и живота посредством погледа на твореца — наблюдаваме онова, което той ни поднася.“²⁴ Според Н. Н. Волков художественото възприемане е „отражение на отражение“: „на сетивата ни въздействува един предмет — рисунката, а ние виждаме посредством нея друг предмет — изображения“²⁵. Още по-важно е в случая, че произведенията на изкуството притежават принципно отличие от реалните предмети и явления — художествена организираност и завършеност. Те са осмислени от твореца модели с художествена структура, изградена със съответен художествен език.

Отличителното за художественото възприемане като психически процес, който е принципно различен от възприемането на реалния свят, се дължи на особената художествена организация на художествените произведения. При художественото възприемане взаимодействието между обекта и субекта — между художественотворчески характер. Това означава, че художественото възприемане е творческа дейност с художествена същност — т. е. психически мисловно-творчески процес, който е близък и сроден, еднотипен, но не и тъждествен, разбира се, с процеса на художественото създаване. При създаването на художественото произведение авторът — поет, живописец или актьор — върви от наблюдаваното и преживяното към произведението като негов модел. При възприемането посоката на творчество е обратна — от художественото произведение към жизнения материал, с който възприемащият разполага и който може да свърже с прочетеното или слушаното.²⁶

Разгледано от позициите на кибернетиката, теорията на информацията и общата теория на комуникациите, общуването между създаващия художествената творба и оня, който я възприема, има механизма на всяко взаимодействие.

²³ П. Русев. Психология на художественото възприемане. С., 1968, с. 27.

²⁴ Пак там, с. 31.

²⁵ Н. Н. Волков. Восприятие предмета и рисунка. М., 1950, 386.

²⁶ П. Русев. Как възприемаме художествените произведения. Библ. „Г. Кирков“, 1974, № 4, с. 21.

на всяко общуване. Схемата на всяка линия за свързка е следната: 1. Източник на информация. 2. Кодиране. 3. Предаване на кодовите знаци или сигнали — на съобщението. 4. Приемане на съобщението. 5. Декодиране на получените знаци и на цялото съобщение. 6. Получаване и ползуване на съобщението. От това гледище да се създаде художествената творба ще рече тя да се кодира, а да се възприеме — да се декодира.²⁷

Ако се съгласим, че творецът кодира своята творба, а този, който я чете, разглежда или слуша, я декодира, то работата на единия и работата на другия се оказват действително сродни, близки по характера си. Обаче кодирането и декодирането не са действия тъждествени, равни едно на друго. Декодирането повтаря кодирането, но в обратен ред. Този, който чете стихотворението, от една страна, разчита неговия художествен език и художествената му структура, и, от друга страна, създава във въображението си свой модел за него. Възприемащият повтаря творческия процес на създателя, но в обратен ред. Поетът твори, като върви от наблюдаваното и преживяното към стихотворението. Читателят изминава обратен път — тръгва от прочетените стихове и върви към тревогата и вдъхновението и чрез тях към наблюдаваното, преживяното и премисленото, които може да свърже с прочетеното.

Сравнителното проучване на двата вида художественотворчески процеси — на създаване и на възприемане, — направено въз основа на описанията им в художествената литература, от една страна, и на материалите, които дава историята на изкуството, от друга страна,²⁸ показва, че те се характеризират с приблизително еднакви външноизразени белези. И едините, и другите процеси са всякога конкретни, своеобразни и неповторими. И двата вида процеси се извършват при чувство на напрежение и вдъхновение, в известна степен спонтанно, с илюзия за пълна свобода и неуловимост, в атмосфера на повишена емоционалност, при безкрайна вибрация на представите и настроението.

В художественотворческите процеси на създаване и възприемане можем да различим четири основни момента, които се комбинират, смесват и преливат по най-различни начини: 1. Творческо състояние. 2. Раждане на „цялото преди частите“ — на концепцията. 3. Разгръщане на концепцията и композирано на частите. 4. Изпълнение. Сравнителното проучване на творческото състояние по време на създаването и възприемането установява много общи особености и закономерности, но и някои значителни различия. Сравняването на третия и четвъртия момент — разгръщането на концепцията, обособяването на частите, композирането им и изпълнението на творбата в слово, линии, форми, звукове, цветове и пр. — показва много и съществени разлики и твърде малко прилики. Третият момент — появата на концепцията — е почти един и същ. А тъкмо този момент е най-творческият и най-същественят в художественотворческите процеси. Основното за художествено-мисловната работа е тъкмо появата на един зародиш, от който после израства както творбата на създаващия, така и отношението на възприемащия към нея.

Поради това психологията на художествената дейност като наука не само може, но е и длъжна да изучава еднакво процесите и на художественото създаване, и на художественото възприемане. Същевременно обаче тя е длъжна да проучва и органа, който възприема и създава образно-емоционално, художествено формирането, израстването и развитието на психиката у художника-творец като „устройство за художественотворческа дейност“.

²⁷ P. R u s e v. Le problème de la littérature et la société du point de vue de la cybernétique et la théorie de l'information. — Actes du VI^e Congrès de l'AILC, Stuttgart, 1975, p. 231—237.

²⁸ П. Р у с е в. Психология на художественото възприемане, с. 66—118; П. Р у с е в. Как възприемаме художествените произведения, с. 21—31.

Художественотворчески са не само психическите процеси на художествено създаване и възприемане, но и психическите процеси на формиране, израстване и развитие на художника-творец като особено устроена психика с творческо самочувствие и самосъзнание и с оригинално художествено виждане, своеобразно светоусещане и светоизживяване. Както се спомена, в кръга на отделните изкуства художественотворческата дейност на създаване и възприемане изисква различно развитие и различно участие на различни страни и процеси на психиката. Всеки отделен род или вид художественотворческа дейност изисква съответен вид психическа нагласа — т. е. съответно устроена психика. Според вече казаното още в началото можем да говорим за художественотворчески способности и особености на психиката с по-общ характер, присъщи изобщо на всички дейци в кръга на изкуството, от една страна, и за способности и психически особености, които са специфични за творците в кръга на отделните изкуства и дори в кръга на отделните техни родове и видове, от друга страна. Първите генетически предхождат вторите, които се развиват върху основата на общите способности и възможности за художественотворческа дейност. Общите способности и особености на психиката се разгръщат, като се профилират и специализират и се допълват от нови, характерни само за определен вид изкуство. Обаче и едните, и другите притежават страни и моменти, които се придобиват както по пътя на биологично предаването, така и по пътя на социално-исторически предаваната информация.

В основата на сложния, вътрешнопротиворечив и динамичен, продължителен психически процес на формиране и израстване на твореца изобщо стои формирането и развитието на неговото мислене като фокус, в който се събират и чрез който се изявяват всички съставки, страни и особености на психиката му. Мисленето най-често определят като „процес на опознаване на общите и съществени свойства на предметите и явленията, опознаване на връзките и отношенията, които съществуват между тях“²⁹. Безспорно „мисленето на човека е неразривно свързано с речта“. Но това не означава, че то не е неразривно свързано и с конкретно-образното възприемане на предметите и явленията, когато се касае за художествено творчество, разбира се. Разнообразните съотношения между конкретно-възприемаемото и логически схващаното по-общо в предметите и явленията обуславя съществуването на различни форми или видове образно мислене. Според К. К. Платонов и Г. Г. Голубов например видовете мислене са четири: 1) нагледно-действено, или практическо, което е най-прост вид мислене; 2) техническо, „което включва в себе си и опериране с образи“; 3) Образно; 4) Абстрактно — „логическо или понятийно“³⁰. Тези форми или видове мислене не бива да се схващат като абсолютно разделени и противоположни. В действителност и техническото, и образно-емоционалното, т. е. художественото мислене, са невъзможни без участието и на абстрактно-понятийна мисловна работа, както няма и понятийно — научно — мислене, лишено от конкретни представи и образи. Художественото творчество има като основна предпоставка не мислене, което е само образно, лишено от всякакви логическо-понятийни моменти, а обратно — мислене образно-емоционално, свързано с абстрактно-логическо, понятийно мислене и подпомагано от него.

Израстващият творец-художник получава, обработва и ползува едновременно три вида информация: 1) от света и живота, които го заобикалят, в които той участва по-активно или по-малко активно, и моменти и страни, от които се опитва да пресъздаде художествено; 2) от произведенията на изкуството, които възприема и в които намира отразено и претворено — по един или друг на-

²⁹ Психология. Под ред. проф. В. А. Крутецкого, с. 138, 139.

³⁰ К. К. Платонов, Г. Г. Голубев. Психология. М., 1977, 123.

чин — онова, което сам наблюдава и опознава; 3) от въздействието, което оказват върху заобикалящите го собствените му първи художествени произведения, моделиращи наблюдаването и преживяването. Първостепенно условие за нормалното протичане на психическия процес на формиране и ранно развитие на младия творец-художник е едновременно получаване, обработване и ползване и на трите вида информация.

Творецът-художник се формира и израства, като проявява активна художественотворческа дейност — като възприема и създава едновременно едни или други художествени произведения. Процесът на формиране и израстване на художника, както процесите на художествено възприемане и създаване, засяга, макар в различна степен, почти всички компоненти и страни на психиката. Най-същественото в случая е, че активната художественотворческа практика на възприемане и създаване развива художественото мислене — развива едновременно опознаването и претворяването на наблюдаването и преживяването. В основата на художественотворческото израстване като психически процес стоят пак закономерности и особености на образно-емоционалната познавателно-съзидателна мисловна работа.

Като особена личностна структура и неповторим духовен строй — т. е. като психика, която е „устройство за едно или друго художествено творчество“ — творецът в кръга на което и да е изкуство „се учредява“ (структурира, формира, създава) само веднъж: в годините на своята младост, когато проявява интерес към едно или друго изкуство и започва да създава първите си, в началото съвсем подражателни художествени произведения. Фокус, който събира всичко в този сложен и продължителен процес и по който може да се съди за резултатите му, е художественото виждане на твореца като изява на формиращите се негови образно-емоционални, познавателно-творчески възможности. Художественото виждане, което може да бъде най-различно: белетристично или драматургично, актьорско, режисьорско, скулптурно и т. н., има две страни: като възприемане на света и живота и като пресъздаване на възприетото, преживяното, премисленото. Ето защо художественото виждане, от една страна, е въпрос на усещания и възприятия, на световъзприемане и светонизживяване, но и на разбиране, на мироглед, от друга страна — на въображение, на претворяване на възприетото и преживяното. Основните елементи и особености на художественото виждане, присъщо на художника-творец, се очертават още в първите му успешни творчески опити. Като нещо оформено и установено обаче художественото виждане се изявява едва в зрелите и оригиналните произведения на твореца.

Едновременно с художественото виждане възникват и се развиват и други общи белези и прояви на художественотворческата психическа личностна структура: художествен усет или вкус, творческо самочувствие и творческо самосъзнание, художествени възгледи и идеали, своеобразна наблюдателност и т. н. Всичко това се подчинява на закономерности и особености, които имат и психическа страна с художественотворчески облик. Основното в педагогическата работа в областта на всички изкуства се състои най-вече в подпомагане на художественотворческите изяви на млади творци с цел да се формират и развият у тях в подходяща форма и степен художествено виждане и художествен вкус, творческо самочувствие и творческо самосъзнание, художествените идеали пр. Естествено е психологията на художествената дейност да изследва художественотворческия психически аспект и на тези проблеми.

Като извод от всичко се налага схващането, че художественото създаване, художественото възприемане и художественотворческото формиране, израстване и развитие са три взаимосвързани и взаимнообусловени направления на художественотворческата дейност. „Централно звено“ на „психическия механизъм на творчеството“ изобщо е „мисленето“, което Я. П. Пономарьов определя

като „единство на интуитивното и логичното“³¹. Ядрото, което стои в основата и на трите направления на художествената дейност и което ги свързва в относително единно цяло, е познавателно-творческият образно-емоционален мисловен процес. С него са свързани — пряко или косвено — всички останали страни и особености на художествената дейност и в трите направления. Следователно психологията на художественотворческата дейност като наука трябва да изучава преди всичко общото ядро, но и всичко свързано с него и в трите направления. Би могло да се каже, че тя се състои от три дяла: психология на художественото възприемане, психология на художественотворческото формиране, израстване и развитие.

ПО КАКВИ НАЧИНИ ПСИХОЛОГИЯТА НА ХУДОЖЕСТВЕНАТА ДЕЙНОСТ ПОДХОЖДА КЪМ ПРЕДМЕТА НА СВОЕТО ИЗСЛЕДВАНЕ?

Подходът и методите, прилагани от всяка отделна наука, зависят, първо, от обхвата и особеностите на нейния предмет на изследване, и, второ, от степенята на собственото ѝ развитие и от развитието на науката изобщо.

Както се изтъкна от Г. Пиръов по повод на Първия конгрес на психолозите в България, всички съвременни разклонения на психологическата наука „се намират в тесни връзки помежду си, както и с общата теоретична психология“³². Те възникват и се развиват, от една страна, в процес на интензивна диференциация на общата психология, обособена като самостоятелна наука едва към средата на XIX в., и, от друга страна, в процес на интензивна интеграция с различни други — съседни и по-далечни — науки. Поради това те заимствуват и следват преди всичко методологията и методиката на общата психология, но ги допълват непрекъснато с подходи и методи, заемани от другите науки, и ги развиват с оглед на своя предмет на изследване.³³ Психологията на художествената дейност като съвременна „междинна“ наука, намираща се едновременно в координатите на психологическите науки и на науките за отделните изкуства, не прави изключение. Но понеже изучава предимно общото в художественотворческите процеси, в нея първостепенна роля играят методологията и методите на общата психология.

Като възникнала едва в наши дни психологията на художествената дейност естествено тръгва от ония общофилософски и методологически принципи и методи на психологическата наука, които са жизнени днес. Но понеже и тя се разработва от учени с различна идейно-философска ориентация, в нея също се проявяват трите основни философско-методологически направления: идеалистическо, стихийноматериалистическо, диалектикоматериалистическо. В България пример на идеалистически подход в духа на теорията за психо-физическия паралелизъм, приложен в психологията на литературното творчество — област от психологията на художествената дейност, която се разработва най-рано — дават наблюденията на Сп. Казанджиев върху творческите процеси у Й. Йовков. В неговата книга „Срещи и разговори с Й. Йовков“,³⁴ издадена през 1960 г., са приложени методологическите и методическите му разбирания, очертани най-пълно в „Обща психология“ от 1938 г.³⁵ Преди това М. Арнаудов изследва творческите процеси у Пейо Яворов върху основата на методология в духа на

³¹ Я. А. Пономарев. Психология творчества. М., 1976, с. 191, 145—207.

³² Г. Пиръов. Психологическата наука — проблеми и перспективи. — Народна култура, бр. 39, 23. IX. 1977, с. 2.

³³ К. К. Платонов. О системе психологии. М., 1972.

³⁴ Сп. Казанджиев. Срещи и разговори с Й. Йовков. С., 1960.

³⁵ Сп. Казанджиев. Обща психология. С., 1938.

стихийния материализъм.³⁶ Тази методология той прилага и в своята „Психология на литературното творчество“ от 1931 г.³⁷ По онова време почти единствен, който следва методологическите принципи на диалектическия материализъм в „психология на изкуството“, е съветският психолог Л. С. Виготски.³⁸

Съществена предпоставка за успеха на изследванията по психология на художествената дейност в наши дни се явява утвърждаването и развитието на диалектикоматериалистическата методология. Общият бърз темп, с който се развива науката след Втората световна война, обогатява и усъвършенствува непрекъснато и методологическите възможности на психологическите изследвания. Тези изследвания стават все по-последователно диалектикоматериалистически и същевременно все по-комплексни. Новото в методологията на съвременните изследвания изобщо най-често определят като „системен подход“³⁹. В същност по-подходящи са термините „кибернетичен“, „комуникативно-информативен“ и „структурно-функционален“. Както във всички други науки, тъй и в психологическите изследването може да бъде действително комплексно само ако разглежда, от една страна, системите или структурите, и, от друга страна, техните връзки и взаимодействия — т. е. функцията им. Погледнато по същество, комуникативно-информативният и структурно-функционалният подход е само по-нататъшно развитие на диалектикоматериалистическата методология и въвеждането ѝ със съответна конкретно-научна методика.

Днес всяко проучване на факти и явления, в която и да е сфера на природата и живота, за да бъде действително научно, трябва да ги разглежда сравнително и в тяхното развитие и вътрешно противоречие, от една страна, и в тяхната цялост и взаимозависимост, от друга страна. Като най-обща „мета наука“ за взаимовръзките и взаимозависимостите (или взаимодействията) изобщо общата кибернетика ни предлага нови принципи и методи за именно такова изследване. Нейният методологически принос е в по-големите възможности, които тя разкрива за изучаване на процесите, чиято сложност „е значителна и твърде съществена, за да бъде игнорирана“⁴⁰. Художественотворческите процеси са едни от най-сложните и затова почти недостъпни за научно опознаване, което е чуждо на комуникативно-структурния подход.

Според Уилям Рос Ешби, „от два века науката изследва системи, които са или вътрешно прости, или могат да се разложат на прости съставки“. В нея господства разглеждането и „варирането на факторите един по един“ — подход, който е по същество „неприложим“ в изследването на сложните системи и процеси. Те са „толкова динамични и така вътрешно свързани, че варирането на един фактор веднага става непосредствена причина за изменението на други, понякога твърде голям брой фактори“. Науката в наши дни прави решително голяма крачка към „изследване на сложността като самостоятелно явление“.

Когато се изучават по-простите „системи“ и взаимодействия, кибернетичният подход не показва голямо предимство пред по-рано известните научнометодологически принципи. Той разкрива своите големи възможности най-вече при изследването на „сложните“ и „много сложните“ „динамични“ системи и процеси. За психологията на художествената дейност като наука главното в случая се състои в разглеждането на художественотворческата дейност като опознаване и създаване и същевременно като общуване посредством художествени съобщения, от една страна, и на психиката на творца-художник и на възприемащия

³⁶ М. Арнаудов. Към психографията на П. К. Яворов. — Год. Соф. унив., т. XII, 1915—1916; М. Арнаудов. Яворов — личност, творчество, съдба, С., 1961; 3. изд. 1970.

³⁷ М. Арнаудов. Психология на литературното творчество. С., 1931.

³⁸ Л. С. Виготски. Психология искусства, изд. 2-ое, М., 1968.

³⁹ Я. А. Пономарев. Психология творчества, с. 11—30.

⁴⁰ У. Р. Ешби. Въведение в кибернетиката. С., 1967, с. 15—16.

произведенията му като „устройство за действие“ с художественотворчески характер. Ако не се вижда комуникативната същност на художественотворческите процеси на създаване и възприемане, те не могат да се изследват в тяхната пълнота и цялостно. Ако психиката на човека не се схване като „много сложна динамична система“, способна да се саморегулира, самообучава и самоусъвършенствува, притежаваща структура и поведение—т. е. ако тя не се разглежда като „устройство“ за художествена дейност, художествените процеси на създаване и възприемане и на формиране и развитие на художника-творец се опростяват и се елементаризират — остават неизследвани. Само при такова разглеждане се превъзможва напълно абсолютизирането и противопоставянето на рационалното и интуитивното, на осъзнаването и извъносъзнаването.

Усъвършенстването на подхода или начина на разглеждане обуславя естествено промени и усъвършенствувания и в кръга на методите.

С КАКВИ МЕТОДИ НА ИЗСЛЕДВАНЕ СИ СЛУЖИ ПСИХОЛОГИЯТА НА ХУДОЖЕСТВЕНОТВОРЧЕСКАТА ДЕЙНОСТ?

Всяка наука развива своите методи на изследване в практическата научноизследователска и научнопреподавателска работа. Психологията на художествено-творческата дейност ползува, от една страна, методите на психологическата наука, от друга страна, методите на науките за различните родове и видове изкуства. Тя непрекъснато подобрява и усъвършенствува своята методика в зависимост от развитието и на педагогическите науки, и на науките и педагогиката в областта на отделните изкуства.

Естествено тук не е необходимо да се говори за методите на съвременната психологическа наука изобщо, тъй като българският читател може да се запознае подробно с техния исторически развой, с класификацията и приложението им по труда на Г. Пиръов „Експериментална психология“.⁴¹ Що се отнася до методите, които ползува съветската психология на творчеството днес, добра представа за тях е дадена от Я. А. Пономарев в неговата „Психология на творчеството“.⁴²

В изследването на художественотворческите процеси еднакво приложими и необходими са и наблюдениято, и експериментът. Обект на наблюдение могат да бъдат първо външните изяви на творческите състояния и преживявания при създаването и възприемането, второ — творческите резултати в единия и в другия случай, трето — поведението на хората на изкуството, четвърто — вълненията и проявите, успехите и неуспехите на начеващите автори, актьори, живописци, музиканти и пр. Голяма част от хората на изкуството творят публично — на сцената в театралния салон, на концертния подиум, на естрадата, на манежа. За оня, който знае да наблюдава — който има око,—публичното творчество дава големи възможности за научни наблюдения, анализи и заключения.

През последните десетина години все по-голямо внимание се обръща на комплексните изследвания на публиката — театрална, оперна, кинопублика, телевизийна и радиопублика и пр.⁴³ Вече са разработени и се прилагат успешно разнообразни методи за психологично изследване на публиката. За такова изследване на театралната публика например се използват методи, които съставят три групи: лабораторно-апаратурни, тестови и смесени. На международната научна конференция във Виена през 1976 г., посветена на театралната публика,

⁴¹ Г. Пиръов. Експериментална психология. С., 1968.

⁴² Я. А. Пономарев. Психология творчества. М., 1976.

⁴³ P. Câmpăna. Radio, televiziune, public. București, 1972, p. 114—243.

бяха докладвани извънредно ценни научни резултати, получени посредством разнообразни емпирично-експериментални методи.⁴⁴

Извънредно ценни за психологията на художественото творчество са наблюденията и анализите, изобщо проучванията на самите художествени произведения. В художествената литература са пресъздадени, понякога с удивителна пълнота и точност, образите на поети, живописци, актьори, певци и т. н. Описани са техните преживявания в минути и часове на творчество, показан е често самият процес на създаване, изказани са преценки и възгледи за творческата дейност и пр. Изключително интересни в това отношение са например романът „Творбата“ от Емил Зола, някои от разказите в сборника „Златна роза“ от Константин Паустовски, есеистично написаните романизирани биографии на различни писатели от Андре Мороа и др. Художественотворчески материал за психологически наблюдения и изследвания дават освен художествената литература, театърът, филмовото изкуство, музиката, дори живописата. Художествените произведения предлагат особено богат и разнообразен материал за изследвания в кръга на художественото възприемане и на формирането, израстването и развитието на твореца във всички области на изкуството.

Изследването в областта на психологията на художественото творчество може да използва не само художествените произведения, но и най-разнообразни материали, свързани с тяхната творческа и по-късна история: проекти, чернови, дневници, коректури и преработки, етюди, писма, снимки, наброски и рисунки, актьорски и режисьорски работни книги и т. н. Твърде ценни понякога са разнообразните спомени на самите творци, но и на техни близки. Много може да дадат на изследвача-психолог дори различните научни трудове както за самите творци, така и за произведенията им.

Обаче най-същественият момент в художественотворческите процеси — възникването на концепцията, на зародиша, от който израства цялата художествена творба с частите си — е по принцип ненаблюдаем. Нещо повече, в извещен смисъл той не се поддава и на самонаблюдение. Всеки актьор знае от първите си стъпки на сцената, че почне ли да се самонаблюдава, да умува излишно, да разглежда и да преценява разсъдъчно своята игра, губи органиката си, творческото си състояние, непосредствеността си, спонтанността на действителното творчество. Почти във всеки учебник по актьорско майсторство в наши дни, макар в различна степен и по различен начин, се отделя внимание на органичността и на импровизационното начало в актьорската игра.⁴⁵ Изобщо всяко усилие за самонаблюдение в научния смисъл на този термин по време на творчеството „охладжда“ твореца, отклонява го и спъва мисловно-творческата работа. Обаче това не означава, че след приключването на творческия процес творецът не е в състояние да го обгледа, да анализира и да си създаде за него по-обща и неясна или пък по-пълна и точна представа. В този смисъл творецът-художник е способен да се самонаблюдава и да свидетелства за всичко, отнасящо се до художественотворческите процеси.

Самонаблюденията си творците изнасят по различни поводи и начини: в писма, в дневници, в разговори, в интервюта, в нарочно написани статии или изказвания, в художествени произведения, ако са писатели, в афоризми и парадокси, в случайни беседи и пр. Този вид материали са извънредно ценни за психологията на художественотворческата дейност. Те в най-голяма степен дават преки свидетелства за художественотворческите процеси и помагат за изясняване на скритата им същност.

⁴⁴ Das Theater und sein Publikum, Referate der Internationalen theaterwissenschaftlichen Dozenten Konferenzen in Venedig 1975 und Wien 1976, Wien, 1977.

⁴⁵ Б. Е. З а х а в а. Мастерство актера и режиссера, 3. изд. М., 1973; Г. К р и с т и. Воспитание актера школы Станиславского. М., 1968, с. 81—86; Arta actorului, t. I. București, t. II, B., s.a.

Обаче способността на творците за самонаблюдение и за изнасяне на достоверни свидетелства за художественотворческите процеси не е нещо дадено на всеки и еднакво у всички. Има творци, които никога не са се замисляли как създават — как протичат и как се осъществяват процесите на творчеството им. Други пък са оставили ценни изказвания — например Флобер в своите писма, Достоевски в писателския си дневник, А. Будевска в някои статии, Ван Гог в много от писмата си и пр. Огромното количество най-ценни за психологията на художественото творчество свидетелски материали са плод на специален интерес, който е подтиквал твореца да ги даде. Класически и днес в това отношение остават разговорите на Екerman с Гьоте.⁴⁶ Възможни са различни форми на интерес към работата на твореца: на близки приятели, на колеги, на любознателни журналисти, на учени-изследвачи. Във връзка с това свидетелските материали се предават в писма или спомени, в беседи и разговори, във вестникарски интервюта или статии, в специални научни трудове.

Когато творецът отговаря на целенасочено задавани въпроси от подготвен специалист-изследвач, който записва, коментира и публикува отговорите, казват, че се прави анкета. В наши дни анкетираният метод на изследване в областта на всички изкуства и по-специално на психологията на художественото творчество е почти най-разпространеният и с най-забележими резултати. В България за първи път го въвежда М. Арнаудов към 1910 г., когато, току-що завърнал се от специализация в ред европейски университети, решава да анкетира трима големи български поети по онова време: Пенчо Славейков, Пейо Яворов и Кирил Христов.⁴⁷ Първият от тях се оказва неособено склонен към творчески самонаблюдения и изказвания и М. Арнаудов провежда с него само три срещи. Кирил Христов не е така блестящ талант и няма проникновен поглед за вътрешните психически процеси на поетическото творчество. Анкетата с него се проточва с десетилетия и крайният резултат е неособено приносен за науката.⁴⁸ Обаче Пейо Яворов като един от най-големите български поети с удивително проникателен поглед за динамиката и своеобразието на художественотворческите процеси дава свидетелски показания с почти фундаментално значение за българската психология на литературното творчество.⁴⁹

Подсетен от М. Арнаудов, почти едновременно с него, Ив. Д. Шишманов започва да анкетира своя многогодишен приятел Ив. Вазов. Но Ив. Д. Шишманов анкетира народния поет от културно-исторически научно-литературни позиции и не успява да дообработи и да публикува събрания материал. Едва след смъртта му този материал е подреден и издаден от М. Арнаудов.⁵⁰ Пак примерът с Яворовата анкета на М. Арнаудов подтиква по-късно Сп. Казанджиев да анкетира Йордан Йовков. Като учен-психолог Сп. Казанджиев си поставя за цел да направи друг вид анкета. Той дружи с писателя, задава му въпроси и разговаря с него, без да издава своите намерения да записва и публикува казаното от него. По време на разговорите си Сп. Казанджиев обикновено рисува или чертае върху цигарената си кутия, но и отбелязва стенографски главното в изказванията на Йовков, който и до края не подозира нищо. Веднага след раздялата им обаче Сп. Казанджиев записва подробно чутото.⁵¹ Този метод наистина избягва

⁴⁶ Й. П. Екerman. Разговори с Гьоте. С., 1966.

⁴⁷ И. Арнаудова. Михаил Арнаудов — човекът и ученият. Литературна анкета и характеристика. С., 1977, с. 68—74.

⁴⁸ М. Арнаудов. Кирил Христов — човекът и писателят. С., 1967.

⁴⁹ М. Арнаудов. Към психографията на П. К. Яворов. — Год. Соф. унив., т. XII, 1915—1916; М. Арнаудов. Яворов — личност, творчество, съдба. С., 1961.

⁵⁰ Ив. Д. Шишманов. Ив. Вазов — спомени и документи, под редакцията на М. Арнаудов. С., 1930.

⁵¹ Сп. Казанджиев. Срещи и разговори с Й. Йовков. С., 1960.

съобразяването на писателя с факта, че е анкетиран, и предпазва свидетелствата му от желание да се покаже в по-добра светлина. Обаче той носи други сериозни недостатъци: свидетелският материал вече не е от първа ръка и губи част от своята стойност на документ, по-голям дял в него съставят впечатления и разбиранията на анкетиращия, изказванията на твореца не са подредени и систематизирани, а се правят разхвърляно и затова са доста фрагментарни.

По-особен случай се явява „самоанкетата“ на Елин Пелин, събрана в последния том на съчиненията му.⁵² Като приятел на Пейо Яворов, с когото дълго работят като библиотекари в една стая, той чете „психографските“ публикации за него от М. Арнаудов. По-късно се запознава и с големия труд „Психология на литературното творчество“. Природно надарен с изключителна наблюдателност, Елин Пелин развива у себе си и много точен поглед за собствените си психическо-творчески състояния и преживявания. След 1944 г. по различни поводи — в интервюта, искани от журналисти, в изказвания на срещи с пионери и септемврийчета, в статии, в подробна беседа пред писатели и др. — той споделя твърде ценни за психологията на художествената дейност писателски самонаблюдения.

Днес интересът към анкетите с писатели и към писателските изповеди и познания за творческата им дейност е извънредно голям. Вече е създадена голяма по обем литература. Много са излезлите преди 15—20 години материали в периодичния печат. Най-значителното от изказванията на българските писатели, засягащи художественотворческите процеси, е събрано в два тома, отпечатани през 1970 г.⁵³ Редица изтъкнати писатели с голям творчески опит, отначало подтикнати към самонаблюдения от интервюиращи и анкетиращи ги журналисти и изследвачи, по-късно написаха и издадоха свои книги с ценни авторски свидетелства.⁵⁴ Макар че решават предимно литературноисторически задачи с по-широк обхват, ценни и за психологията на литературното творчество материали се съдържат и в поредицата „литературни анкети“ на Института за литература при Българската академия на науките, подхванати преди три-четири години.⁵⁵

В сравнение с обилното на авторски самонаблюдения в областта на художествената литература, публикувани у нас досега, направеното в кръга на другите изкуства изглежда оскъдно. Приблизително такова е обаче положението и в чужбина. Навсякъде художниците на словото проявяват по-голяма склонност и готовност за художественотворчески самонаблюдения и изказвания. В областта на другите изкуства обаче има натрупан огромен педагогически и научен опит, който компенсира оскъдието на анкетните материали.

Ако се употреби терминологията на К. С. Станиславски,⁵⁶ може да се каже, че в различните училища по изкуства младите таланти се обучават в кръга на „външната техника“, свързана с материала, с който се работи, от една страна, и в кръга на „вътрешната техника“ — на „психотехниката“, от друга страна. И в двата случая работата засяга психиката на формирация се и израстващ млад творец. Обучението в кръга на „психотехниката“ обаче е по-ясно, по-непосредствено свързано с психологията на художественото творчество като наука. Спе-

⁵² Елин Пелин. Събр. съч. Т. X. С., 1959; Елин Пелин. Съчинения. Т. VI, С., 1973 и 1978.

⁵³ Български писатели за себе си и за своето творчество. Т. I и II. С., 1970.

⁵⁴ К. Калчев. При извора на живота. С., 1962; Кр. Григоров. Да уловим видеинието. С., 1974; И. Волн. Мисъл и думи. С., 1967; Ст. Ц. Даскалов, Родното място на таланта. С., 1974, и др.

⁵⁵ Ив. Сарандев, Емилиян Станев. С., 1977; М. Тошков. Ламар. С., 1977; К. Бъков. Андрей Гуляшки. С., 1978; К. Янева. Александър Геров. С., 1978; Ст. Коларов. Георги Краславов. С., 1978.

⁵⁶ К. С. Станиславски. Собр. соч. Т. 2. Работа актера над собой. М., 1954.

циалните дисциплини, изучавани в училищата по изкуствата, се делят на две групи: една основна (например живопис, пиано, актьорско майсторство) и няколко помощни (дисциплини на сценическото движение и на сценическата реч например). За опитния педагог по основната дисциплина — актьорско майсторство, режисура, живопис, скулптура, композиция, пиано и пр., — ако той има интерес към психологията на художественото творчество и познава научно художественотворческите процеси, преподаванията в същност до голяма степен се явяват „практически художественотворческа психология“. В този смисъл съветският изследвач П. М. Ершов нарича дори работата на режисьора и изобщо режисурата „практическа психология“⁵⁷. Преподавателите по основните специални дисциплини в училищата по изкуствата обикновено са изтъкнати художници-творци в съответната област, които рядко се интересуват от чисто научна проблематика. Както се изтъкна, самата обща психология на художественотворческата дейност се оформява и утвърждава доста късно — едва в наши дни. Но онези преподаватели, които навлизат в нейната област, имат извънредно големи възможности за научноизследователски педагогически наблюдения и експерименти.

Тук му е мястото да се изтъкне, че психологията на художественото творчество като наука предявява към ония, които биха искали да работят с успех в нейната област, ред специални изисквания: 1. Да проявяват жив и постоянен интерес към произведенията на различни родове и видове изкуства, да живеят с такива произведения, да ги обичат и разбират. 2. Да се интересуват непрекъснато от живота и творчеството на различните творци в кръга на няколко изкуства, да живеят в тяхна среда, да ги обичат и да разбират желанията и амбициите им, всекидневното и всекидневната им работа. 3. Да се занимават с педагогическа дейност в областта на едно или друго изкуство, за да наблюдават непосредствено художественотворческото израстване и художественотворческата дейност на различни поколения творци и за да имат възможност да правят непрекъснато разнообразни педагогически експерименти. 4. Сами да са творци поне в една, но по-добре в две и повече области на изкуството, да имат свой собствен художественотворчески опит и свои лични художественотворчески самонаблюдения, виждания, анализи, разбирания.

Изглежда, че последното изискване има основно значение, тъй като то предопределя другите три. Който сам е творец в някоя област на изкуството, естествено ще обича художествените произведения, ще дружи със свои колеги художници-творци, ще ги разбира и може да попадне на работа в някое училище по изкуствата и да се наложи като педагог. В този смисъл изискването от оня, който ще работи в областта на психологията на художественото творчество, да бъде сам той творец в една или повече области на изкуството и да разполага със свой личен художественотворчески опит, е първостепенно изискване. То обаче има друго, още по-съществено значение. Онзи, който няма свой личен художественотворчески опит, който не разполага с известен минимум от лични художественотворчески самонаблюдения, трудно разбира тъкмо най-творческите, най-характерните особености, закономерности, прояви, състояния и пр. на художественотворческата дейност. В тази дейност има неща, които или трудно, или изобщо не могат да се приведат на езика на словото — да се моделират словесно. Те много трудно се казват и сравнително лесно се изпитват и разбират, ако човек сам ги преживее и обмисли.

Личният художественотворчески опит на изследвача в областта на психологията на художествената дейност оказва съществено влияние при избора и

⁵⁷ П. М. Ершов. Режисура как практическая психология (Взаимодействие людей в жизни и на сцене). М., 1972.

комбинирането на методите на изследване. И най-надарените творци са способни да творят само в няколко близки видове и родове изкуство. Оня, който е бил актьор, писал е стихове и е поставил в някой театър пиеси, като изследвач-психолог естествено ще ползува по-често и с по-голям успех материали и методи, присъщи на науките за актьорското, режисьорското или стихотворното майсторство. Общата психология на художествената дейност като изследваща всички художественотворчески процеси е задължена да прибегва до материали и методи, които се отнасят към изследването на всякакъв вид художественотворческа дейност.

Между методите на изследване, ползувани при изучаването на психическите особености и закономерности на отделните видове художествено творчество, съществуват някои различия, които не бива да се пренебрегват. Те обаче не са големи и не са съществени.

Приблизително така стои въпросът и за системата от понятия и термини, с които психологическата наука за художествената дейност си служи, но затрудненията в случая са по-големи.

ИМА ЛИ ПСИХОЛОГИЯТА НА ХУДОЖЕСТВЕННОТО ТВОРЧЕСТВО СВОЯ СИСТЕМА ОТ ПОНЯТИЯ И ТЕРМИНИ?

Отделните фундаментални науки имат не само свой особен предмет на изследване и свои специфични изследователски методи, но и своя система от присъщи само на тях понятия и термини.⁵⁸ Психологията на художественото творчество си служи с понятия и термини, които може да се разглеждат като система, обаче не са присъщи само на нея. Намираме ги, от една страна, в психологията като фундаментална наука и в нейните разклонения, и, от друга страна, в науките за отделните изкуства: литературознание, музикознание, изкуствознание, театрознание, кинознание. Почти няма понятия и термини, които да са възникнали в резултат единствено от изследванията на психическите художественотворчески процеси. Дори основни за нея понятия и термини, като „художествено творчество“, „талант“, „концепция“, „художествено виждане“ и пр., са създадени не от психологията на художественотворческата дейност и не се употребяват само от нея.

Разбира се, голяма част от понятията и термините, които психологията на художественотворческата дейност употребява, са не само основни за нея, но и взаимосвързани. Тази част именно съставя ядро, около което се изгражда системата от понятия и термини на науката психология на художествената дейност.

В практиката на ония, които изследват (пък и преподават) художественото майсторство в кръга на отделните изкуства, самите психологически понятия и термини обаче са доста неопределени и различни. Това се дължи на няколко причини. Една от тях е, че от различните направления в психологията в различно време са възприети понятия и термини, които се употребяват в кръга на науката за съответното изкуство и се ползват и след като в самата психология вече не се употребяват. Ето само един пример. Когато К. С. Станиславски проучва вниманието на актьора, пък и към средата на 30-те години, когато оформя класическия си труд „Работата на актьора върху себе си“, марксистко-ленинската диалектикоматериалистическа психология още прави своите първи стъпки. Затова той ползува психологически трудове⁵⁹ като книгите на Т. Рибо⁶⁰ и И.

⁵⁸ К. К. Платонов. О системе психологии. М., 1972.

⁵⁹ К. С. Станиславский. Цит. съч. Т. 2, с. 215, 260, 411, 414—415.

⁶⁰ Т. Рибо. Аффективная память. СПб., 1899; Т. Рибо. Психология внимания. 3. изд., СПб., 1897; Т. Рибо. Психология чувств. СПб., 1898.

Лапшин⁶¹ и въвежда в театралната наука термини като „емоционално излъчване“, „лъчеизпускане“, „лъчевъзприемане“, „външно“ и „вътрешно внимание“, „артистично“, „творческо“, дори „чувствено“ и „интелектуално“ или „разсъдъчно внимание“. Макар че днес те вече нямат действителна научна стойност, театралната наука и театралната педагогика продължават да си служат с тях.

Както педагогическата, тъй и научноизследователската работа, засягащи художественото майсторство в областта на отделните изкуства, дълго време са се осъществявали почти само от изтъкнати художници без специална научна подготовка — особено без научна подготовка по психология. Макар налучквайки, опипом, като преодоляват много пречки и трудности, те стигат до анализи и изводи с голяма научна и практическа стойност. Но ги изказват без претенции за научна точност и последователност, с образно-практически език. Поради това ред понятия, изградени в резултат от научно-педагогическите им усилия, остават неуточнени и неопределени научно — без съответна научно-точна терминология. Така в педагогическата практика и в научните изследвания на художественото майсторство в областта на различните изкуства възникват и се утвърждават различни неточни названия с претенции за термини — за приблизително близки или дори едни и същи представи и понятия.

Току-що изтъкнатото може да се установи и докаже лесно от всекиго. Достатъчно е да се сравнят в това отношение например трудовете на К. С. Станиславски „Работата на актьора върху себе си“ и на М. Арnaudов „Психология на литературното творчество“ или пък някои от книгите с анкетни материали на Ст. Коларов⁶² и С. Гьорова⁶³ или Кр. Тошева.⁶⁴ В духа на ползвания от него богат материал от авторски самонаблюдения и изказвания М. Арnaudов си служи последователно с термина „концепция“. К. С. Станиславски има вярно и точно разбиране за понятието — за съдържанието, което М. Арnaudов влага в термина „концепция“, — но употребява образните изрази „зърно на ролята“, „ядка на ролята и образа“, „зародиш“ и др. Тези негови термини се налагат в педагогическата практика и в науката за актьорското майсторство не само в Съветския съюз. С тях си служат днес и актьорите във всички български театри. В средата на музикантите, живописците или скулпторите обаче тези „термини“ не се употребяват, макар че понятието, което те бележат, е добре познато.

В България е налице своеобразно разпространение на термините „концепция“, „замисъл“ и „художествена идея“. Терминът „концепция“ се употребява най-вече от литературоведи и писатели, запознати с труда на М. Арnaudов „Психология на литературното творчество“. А термините „замисъл“ и „художествена идея“ се срещат преди всичко в книги и статии по естетика и социология на литературата и изкуството, но проникват и в изследвания по психология на творчеството.⁶⁵ Те се налагат под влияние на съветската практика, която рядко си служи с термина „концепция“.⁶⁶

Тук му е мястото да се подчертае, че научната точност, определеност и ясно-та на термина са много съществени качества. Термините „замисъл“ и „художествена идея“ пораждат недоразумения и спорове тъкмо защото дават възможност да се включва в тях различно съдържание. Думата „замисъл“ може да означава намерение, първа идея, просто желание да се създаде някаква творба, без още да се знае нищо за нея. Обаче с тази дума често означават и вече родената образ-

⁶¹ И. Лапшин. Художественное творчество. Петербург, 1923.

⁶² Ст. Коларов. Георги Караславов. С., 1978.

⁶³ С. Гьорова. Режисьорите за своята професия. С., 1974.

⁶⁴ Кр. Тошева. Актьорите за своята професия. С., 1979.

⁶⁵ Д. Г. Арnaudов. Творческият процес на художника, автореферат на кандидатска дисертация. С., 1975.

⁶⁶ П. Медведев. В лаборатории писателя. Л., 1971.

но-емоционална ядка на творбата — цялото преди частите, т. е. концепцията. От друга страна, терминът „замисъл“ подвежда всеки, който няма личен художественотворчески опит, да опростява нещата и да си представя художествено-създаване като чисто разсъдъчно „измисляне“ отначало и като осъществяване после: т. е. създаване на проект и строеж по него после, като „замисъл“ и „образ“. Терминът „художествена идея“ също се употребява с две различни значения: като основна идейна тенденция на автора и като основно образно-емоционално ядро на творбата като концепция. Изобщо „замисъл“ и „художествена идея“ като термини в психологията на художественотворческата дейност са вътрешно противоречиви и неточни, без определено и ясно съдържание. Поради това те не може да се смятат идентични, еквивалентни на „концепция“, който термин има строго определено съдържание. Като концепция се схваща само образно-емоционалното ядро (или зародиш, зърно) на още неоформената творба, от което по-късно се разгръщат и израстват и цялата тя, и частите ѝ.

Отсъствието на единна система от понятия и термини в областта на психологията на художественотворческата дейност създава немалко допълнителни трудности и за научната, и за педагогическата работа. То пречи на все по-необходимата в наши дни интеграция на училищата по различните изкуства. Различните понятия и термини фактически са причина специалистите по психическата страна на художественотворческите процеси в отделните изкуства да говорят на различни езици и рядко да общуват. Това положение идва като наследство от миналото и като резултат най-вече от абсолютно несвързаното, самостоятелно изследване на психическите художественотворчески закономерности в кръга на отделните изкуства. Педагогическата практика и науката за художественото майсторство в областта на всяко изкуство възникват и се развиват сами за себе си — без връзки помежду си. Дори в наши дни специалистите по музика и по живопис или скулптура не само че не се интересуват от постигнатото в областта на психологията на актьорското майсторство и режисурата, но и не допускат, че то може да им бъде от полза. И, обратно, науката за актьорското и режисьорското майсторство почти не ползува научноизследователския и педагогически опит на литературознанието и на училищата по изобразително изкуство и консерваториите.

Завоеванията на научното изследване и на педагогиката в кръга на едно или друго изкуство остават често и дълго неизвестни, и неоползотворени от изследвачите и педагозите на други изкуства. Понякога отдавна известни неща в кръга на едно изкуство дълго и с големи усилия се откриват от педагози и изследвачи в областта на друго изкуство. Това положение се разкрива например от издадената през 1963 г. книга на М. Кац „Възпитание на скулптора“.⁶⁷ В нея са изнесени наблюдения и изводи, постигнати с голям труд в продължение на близо три десетилетия. Сравним ли ги обаче с установеното от К. С. Станиславски още между двете световни войни, става ясно, че много от усилията и труда на М. Кац е могло да бъдат спестени, ако е било възможно опитът на науката за актьорското майсторство в кръга на психологията на художественото творчество да бъде използван от науката и педагогиката за майсторството на скулптора.

Приведените факти и примери в същност са естествени за състоянието, в което се намира днес общата психология на художественотворческата дейност. Както се загатна, отначало се разработват и очертават отделни „частни“ дисциплини като „психология на литературното творчество“, „психология на актьор-

⁶⁷ М. Я. Кац. Възпитание на скулптора. С., 1963.

ското майсторство“, „психология на музиката“ и пр. Едва върху основата на натрупаните от тях знания и опит се пристъпва към успешно обобщение — към систематизиране и проучване на общите за всички изкуства психически художественотворчески закономерности и особености.

Получените досега резултати дават възможност да се изнесат на преден план и да се поставят в центъра на общата психология на художественотворческата дейност три основни, може да се каже, средищни проблема: 1. За възникването и характера на концепцията. 2. За участието и ролята в художественотворческите процеси на различните съставки и страни на психиката. 3. За формирането, израстването и развитието на художника-творец. Това обаче е задача, която изисква отделно разглеждане в друга статия.