

ПСИХОЛОГИЯ НА ХУДОЖЕСТВЕНОТВОРЧЕСКАТА ДЕЙНОСТ

Пеньо Русев

II. ОСНОВНА ПРОБЛЕМАТИКА

В първата част на настоящата статия бяха очертани предметът на психологията на художественотворческата дейност като наука, нейната методология и методите ѝ на изследване, както и системата от понятия и термини, с които си служи. Настоящата част втора е посветена на основното в нейната проблематика: учението за концепцията; участието и ролята на отделните компоненти и страни на психиката в художественотворческите процеси; формирането, израстването и развитието на художника-творец.

МОЖЕ ЛИ УЧЕНИЕТО ЗА КОНЦЕПЦИЯТА ДА СЕ СМЯТА ОСНОВНО ЯДРО В ПРОБЛЕМАТИКАТА НА ПСИХОЛОГИЯТА НА ХУДОЖЕСТВЕНОТВОРЧЕСКАТА ДЕЙНОСТ?

Както се изтъкна в първата част на статията, възникването на зародиша, от който израстват и цялото, и частите на творбата, е най-творческият момент в художественотворческите процеси и изобщо в цялата художественотворческа дейност. Понеже е такъв момент — основен, първостепенен, най-съществен — с него са свързани почти всички други моменти и страни на художествено-творческата дейност — на създаването, на възприемането, на формирането, израстването и развитието на художника-творец.

Да се отдели обаче този момент от другите и да се определи неговото място в цялата верига на художественотворческите процеси е извънредно трудно — може би невъзможно. Много са опитите на различни изследвачи в това направление, но задоволителен, убеждаващ резултат не е получен. Концепцията може да възникне след продължителна и системна работа. Понякога тя се явява в съзнанието чак в последния момент, когато творецът вече е създал произведението си. В други случаи пък тя „изскача“ в неговите мисли, без да е търсена, и му се налага с такава сила, че той изоставя всичко планирано и се заема да я разгъне и да създаде творба, за която по-рано не е мислил. А може и друго: творецът изобщо да не осъзнае основното, ядрото на произведението си — концепцията.

Художественотворческите процеси са така безкрайно разнообразни и всякога единични, неповторими, че всяка схема за тяхното протичане на последователни етапи или стадии се оказва принципно неприложима за тях. Според М. Арnaudов „повечето психолози и естетици, които са се занимавали с проблема на творческия процес, се спират на два съществени момента в него: концепция

и развитие¹. А съветският психолог А. Г. Ковальов, който търси „основни етапи“ на процеса, приема, че те са три: „Възникване на замисъла, формиране и словесно изпълняване на произведението.“²

Изводът, който се налага от досегашните изследвания, е, че художествено-творческите процеси са така сложни и многообразни, че в тях „стадиите“ и „етапите“ винаги се смесват и се преливат един в друг. Търсенето и изтъкването само на стадии и етапи опростява сложността им, защото извън тях има неща, които не бива да се пренебрегват.

Като основни в художествено-творческия процес, без да се подреждат като следващи един подир друг, трябва да се посочат четири момента: 1. Творческо състояние. 2. Раждане на концепцията. 3. Разгръщане на концепцията и композиране на творбата. 4. Изпълнение на творбата в слово, в линии, багри или форми, в звукове, в поведение на сцената или на екрана и пр.³ Тези основни четири момента, взаимосвързани и взаимообусловени, могат да се отделят и разглеждат самостоятелно само теоретически.

„Учението“ за концепцията като най-творчески момент в творчеството е сравнително добре изложено от Мих. Арнаудов.⁴ Във връзка с произхода на термина „концепция“ той цитира характерното обяснение на Шопенхауер: „Твърде сполучливо е наречено потеклото на основната мисъл при едно художествено произведение концепция; защото тя — както за потеклото на човека зачатиято — е същественото.“ Според М. Арнаудов концепцията е „пръв резултат“ от „вътрешната дейност“ на твореца. Тя е „една платформа, от която по-нататък се извежда пълното произведение“. С термина „концепция“ се бележи вече оформеният и вече появил се в съзнанието на твореца-художник зародиш на бъдещата художествена творба — онова „нещо неделимо, нещо органическо, никнало по аналогия с незабележимата кристализация“, което стои в центъра на творческия процес.

Най-същественото качество на концепцията, основният ѝ белег е, че тя носи „цялото преди частите“, че съдържа в зародиш цялата художествена творба. В писмо до Гьоте Фр. Шилер я определя като „тъмна цялостна идея, която предхожда всичко техническо“. В гл. VII на своята „Поетика“ Аристотел препоръчва на поета „да хване най-напред общото“ и „после да добавя епизодите и да развива“. Поради факта, че художествената концепция съдържа в зародиш цялото художествено произведение, тя не може да се съчини, да се състави, да се измени само с усилията на интелекта. Тя трябва да се сътвори като рожба на цялата душевност на художника-творец — да се зачене, износи и роди, както всичко живо и жизнено, органически цялостно в природата.

Възникването на концепцията като ядро на творбата, в което тя е програмирана, означава нейното раждане. За това свидетелствуват изказванията на стоици големи поети и драматурзи, живописци, композитори, режисьори, актьори и пр. Появата на художествената концепция като зародиш, от който ще се извлекат и частите, и цялата художествена творба, е пръв видим резултат от творческата дейност на твореца. С него се слага край на ембрионалното развитие на художественото произведение и се започва неговото видимо оформяване, композирането и осъществяването му в слово, в линии, форми или багри, в звуци и пр. Ако концепцията не бъде доносена, ако се роди преждевременно и ако е незначителна и хилава или ако се остави да презрее, да избледнее и да се охлади, произведението ще се оформи слабо и лошо, нежизнено.

¹ М. Арнаудов. Психология на литературното творчество. С., 1931, с. 375.

² А. Г. Ковалев. Психология литературното творчество. Л., 1961, с. 98.

³ П. Русев. Психология на художественото възприемане. С., 1968, с. 79.

⁴ М. Арнаудов. Цит. съч., с. 374—406.

Художествеността — като качество на истинските произведения на изкуството, като единство на цялото и частите и единство на художествения език и художествената структура — не може да се дели и осъществява на части. Тя или се постига, или не се постига, защото е въпрос на генетичен код, на творческо раждане, на концепиране. Разликата между художественото и нехудожественото е разлика между сътворено, от една страна, и съставено, стъкмено, нехомогенно, нагласено, от друга страна. Художествената творба или е художествена цялост — художествена структура, художествен организъм, и следователно единна и като поетика, и като стилистика, или пък не притежава художествена завършеност и е нехудожествена.

Втори съществен белег на концепцията — второ основно качество на всяко художествено раждане — е, че тя се появява спонтанно и в известен смисъл неочаквано. Това не означава, че тя идва случайно, нетърсена, необусловена. Намира я само оня, който притежава необходимия талант, който е художник-творец и умее да я търси и сътворява. Както се каза, тя понякога се явява изведнъж и напълно оформена. Тези случаи са най-добрите, ала и при тях творецът изживява голямо напрежение и силна творческа мъка. Твърде често обаче концепцията се оформява и възниква бавно и мъчително, трудно доловима и неясна. Писателят сяда и пише, дори нахвърля пръв вариант на книгата, а концепцията още не се е родила. Той може да се откаже. Може да изостави започнатото произведение. Но случва се и друго — след месец или два по някакъв страничен и незначителен повод художествената концепция изведнъж нахълтва в съзнанието му завършена и ясна, дори налагаща се.

Процесът на концепиране като зараждане на художествената творба, като нейно зачеване и ембрионално развитие се извършва в сферата на въображението, но с активното участие на цялата душевност на твореца. При това различните съставки и страни на психиката може да участвуват в различна степен и в различни моменти — особено ако имаме пред вид различните изкуства. Живописецът — според израза на Ненко Балкански — твори с ума и въображението си, но и с ръката и четката си. А у актьора „спонтанно никналата концепция носи свой ритъм и своя чувствена атмосфера“ и „зърното или ядката на художествения образ се развива и расте според условията на сценическия живот — в него, а не просто в съзнанието на актьора“.⁵ В процесите на концепиране обсъждането, разсъдъчната работа на съзнанието, логичното начало, както и волята, играят ролята ту на подтиквач, ту на задържащ фактор, който регулира процеса, но не го владее напълно. Ако разсъдъкът подчини и измести въображението и чувствата, жизнената концепция и голямо художествено произведение не се създават. Тъкмо в спонтанното възникване на концепцията през време на творческото напрежение и вдъхновение се крие тайната и великата сила на художественото обобщение — на действително художественото творчество.

Току-що изложеното се отнася и за процесите на художественото възприемане. Но ако в процесите на създаване творецът-художник тръгва и върви от наблюдяването и преживяното към появата на художествена концепция, от която после израства художествената творба; то в процесите на възприемане, обратно, възприемащият тръгва от художествената творба и върви към своя концепция за нея, въз основа на която я свързва с жизнения материал, който разполага.⁶

Погледнато в комуникативно-функционален план и изразено с езика на общата теория на общуването, това означава следното. Творецът кодира своята творба, но процесът на кодиране притежава два момента: 1. Избиране на „кода“ и на „кодovата система“ — т. е. избиране на определен тип знаци или сиг-

⁵ С т. Л а з а р о в. Динамика и последователност на творческия процес при работата над ролята. — Проблеми на изкуството, 1977, кн. 3, с. 39—43.

⁶ П. Р у с е в. Цит. съч., с. 66—119.

нали и на определена система от тези знаци; 2. Съставяне на съобщението посредством избраната система от знаци — т. е. изграждане на неговата структура чрез избрания „език“ (или избраната „азбука“). В процесите на художественото създаване появата на художествената концепция означава едновременно откриване и на ядрото, на основното в „художествената структура“ и на съответния „художествен език“. Както се загатна вече, поетиката и стилистиката на художествената творба (нейната художествена структура и художествения ѝ език) са въпрос на „генетичен код“, а не на елементарни разсъдъчни операции. Затова и възприемането ѝ — като процес на декодиране — представя разчитане на нейния „генетичен код“, т. е. откриване на типа знаци и откриване на системата от тези знаци. Она, който не разбере стилистиката на произведението и не види неговата постройка — поетиката му, — не може да го възприеме творчески и в същност се разминава с него. В процеса на художественото декодиране също има два момента: 1. Откриване на типа знаци, избран от твореца, и разчитане на избраната от него система от тези знаци. Следователно процесите на художествено декодиране и декодиране наистина не са тъждествени, взаимно равни. Най-същественият момент и в двата процеса е все възникването на съответната концепция. Обаче творецът-художник се домогва до художествената си концепция, като я търси и извлича от жизнен материал без художествена организация. А възприемащият търси своята концепция за художествената творба, която е организирана художествено — т. е. възприема художествено организиран жизнен материал. Поради това художникът-творец среща и преодолява трудности, които са не само повече и по-сложни, но са и с по-друг характер в сравнение с трудностите, които има да преодолява възприемащият.

Въпреки изтъкнатите различия между художественото кодиране и художественото декодиране обаче двата процеса са еднородни, взаимно съответстващи си, като в тях особено — централно — място заема и първостепенна роля играе все раждането на концепцията. Поради това учението за концепцията е средния проблем и сърцевина и на психологията на художественото създаване, и на психологията на художественото възприемане.

За този, който чете роман, гледа филм или слуша опера, досегът с тях не почва с основното, с най-важното, с концепцията на твореца, залегнала в тях, а с подробностите, с отделните техни части. Ние възприемаме художествената информация, включена в творбата, не изведнъж, а на части, на отделни дози, порции или кванти, следващи една след друга. Възприемането не е стихийно и възприемащият е ръководен, насочван. Ръководи го творецът чрез композицията на своята творба. Обаче възприемащият се стреми да я възприеме като цяло, да вникне в същността ѝ, да почувства и разбере основното, най-важното в нея и да си създаде свое чувство и свое разбиране за нея. Възприемащият търси своя концепция за творбата — една по-обща представа, едно основно чувство или една обобщаваща мисъл, която да подчини впечатленията му от частите и подробностите, да ги обедини и подреди в цялостна постройка. За да изградим във въображението си творбата, за да я претворим, трябва да се домогнем до своя концепция, до свое схващане за основното в нея. Това е процес също тъй сложен и творчески. Необходимо е творческо съсредоточаване, потъване в произведението, абстрахиране от други въздействия, подходяща мобилизация на психиката. Всичко това се възприема субективно като чувство на напрежение и търсене, на творческа мъка и същевременно чувство на творчески подем, на възторг, на увлечение и вдъхновение. В зависимост от творческите възможности на възприемащия процесът може да бъде повече или по-малко творчески и концепцията, до която той се домогне — по-богата и ценна, по-художествена, или пък бледа, слаба, несъответстваща на творбата.

В процесите на художествено възприемане като нещо различно от тези на художественото създаване съществена роля играе предварителната емоционално-мисловна нагласа на възприемащия. При първи досег с творбата у възприемащия възниква „нагласа на съзнанието“, която може да бъде само с два знака: или положителна, или отрицателна. Затова в процеса на възприемането предварителната нагласа на психиката у възприемащия или се утвърждава, или пък се отхвърля, за да се промени в противоположна.

Що се отнася до появата на концепцията в процесите на художественото възприемане, тя също може да възникне в съзнанието на възприемащия още при първия досег с творбата. Разбира се, такова възникване се случва сравнително рядко и само когато то касае за малки по обем и елементарни по форма и съдържание произведения: например ако четем епиграма, късо стихотворение, сонет или съвсем малък разказ, ако разглеждаме елементарно направени малки рисунки, ако слушаме лесно достъпни естрадни или народни песни, малки инструментални пиеси, някои музикални миниатюри. В повечето случаи концепцията у възприемащия се ражда след продължителна работа върху художествената творба и в резултат от търсене, напрежение, засилена емоционалност, творческо съсредоточаване и вдъхновение.

Работата, която извършва съзнанието на възприемащия, както тази, извършвана от съзнанието на създаващия, протича различно. В едни случаи тя има характер отначало на анализ, а после на синтез. В други случаи анализът и синтезът се извършват едновременно и успоредно. Това е изяснено много добре от К. С. Станиславски в „Работата на актьора върху себе си“.⁷

В процесите на художествено възприемане концепцията също така възниква търсена, но неочаквано и спонтанно. Затова и при тези процеси съществува често боязън, че тя може да изчезне, и стремеж да се зафиксира и задържи с подходящ словесен израз. Пак К. С. Станиславски съветва режисьорите и актьорите да я отбелязват с глагол, а не със съществително, за да се запази действеният ѝ характер.

В процесите на художествено създаване и възприемане концепцията се явява зародиш, в който е програмирано — както в зародиша на яйцето бъдещата птица — развитието на художествената творба и на отношението към нея. Благодарение на спонтанното си възникване тя не е само ядка, предопределяща — като програма — характера на творбата и на възприемането ѝ. Тя е такава ядка и такъв зародиш, от които понякога се развиват части и подробности, неподозирани от автора-творец и зрителя, слушателя или читателя, дори нежелани от тях. В концепцията са предопределени качествата на творбата като структура и художествен език — нейните особености като цяло, както в зародиша на живите организми чрез дезоксирибонуклеиновата киселина и молекулните структури в гените са кодирани и предопределени редица наследствено предавани качества, които се изразяват едва когато организъмът се развие. Както майката зачева и ражда детето си с едни или други наследени от нея и чрез нея качества, недостатъци и предразположения, които тя не знае и които по-късно може да я изненадат, така и творецът-художник често зачева и ражда концепцията на произведението си в неведение за подробностите, които ще му донесе нейното по-късно развитие. По различни съображения възприемащият може да желае романът, скулптурата или спектакълът да му се харесат, но това не зависи само от субективните му желания и намерения и той може да ги възприеме като съвсем незадоволителни, слаби, нехудожествени. Веднъж родена, концепцията се развива според заложеното, кодираното, програмираното и предопределеното в нея, а

⁷ К. С. Станиславски й. Собрание сочинений. Т. 2. Работа актера над собой. М., 1954, с. 148—165, 332—347.

не съобразно със субективните намерения и желания на твореца-художник и на възприемащия творбата му. За това говорят много писатели, живописци, композитори, режисьори — например Л. Н. Толстой, Вл. Короленко, К. Паустовски, К. С. Станиславски и пр., както и много литературни, театрални, музикални и други критици, историци и изследвачи.

Разбира се, има хора, които лесно менят впечатления и оценките си за възприеманите художествени произведения, дори разбиранията и вкусовете си. Понякога те правят това съвсем искрено, като си вярват дълбоко. В тези случаи най-често се касае за повърхностни читатели, зрители и слушатели, които просто не са способни за творческо възприемане. Заетата „концепция“ — по-точно мнение или преценка — естествено не се съпротивява, не живее свой живот, не се развива по своя собствена логика. Бързо и лесно променящо се отношение към възприеманата творба на изкуството е белег за повърхностно, формално, нетворческо „възприемане“.

Един от основните и най-трудните въпроси в психологията на художествено-творческата дейност е въпросът: как творецът и възприемащият постигат своите концепции, в които са застъпени „цялото и частите“ на творбата и на нейното творческо възприемане? За да му се даде сравнително задоволителен отговор, като предварително условие се изисква да се преодолее опростяването и елементаризирането на психическите художествено-творчески процеси: особено свеждането им до дейност на два фактора — интелектуално и интуитивно, съзнателно и извънсъзнателно, рационално и емоционално.

Раждането на концепцията е резултат от активната работа на цялата душевност на твореца-художник и на твореца-читател, зрител или слушател, схваната като сложно и вътрешно противоречиво, динамично „устройство“ за художествено-творческа дейност. Като такова устройство психиката действа в художествено-творческите процеси като организирано цяло — като сложна кибернетична система, като структура. Отделните ѝ съставки и страни не се явяват нещо самостоятелно. Ето защо за изследването са от значение не толкова въображението, емоциите, интелектът или волята, взети поотделно, сами за себе си, а преди всичко психиката с нейните изяви като цяло — като устройство за художествена дейност. В тези изяви първо място заемат и най-голяма роля играят „художественото виждане“ и „художественият вкус“, от една страна, и „творческото самочувствие“ и „творческото самосъзнание“, от друга страна.

Като прояви на устроената за художествено-творческа дейност психика художественото виждане и художественият вкус се проявяват в най-съществения момент на художественото творчество — в мисловния процес на възприемане и създаване, на зачеване и раждане на концепцията. Съществено тяхно качество е, че те са взаимосвързани и неделими. Обаче в процесите на художествено създаване на преден план излиза и има надмощие художественото виждане, а в процесите на художественото възприемане, обратно — художественият вкус. При това най-често между тях има противоречие: на твореца-художник допадат най-вече и той разбира най-пълно ония произведения, които са плод на художествено виждане, което е сродно на неговото. Обаче различието не бива да се пренебрегва. Художественото виждане и художественият вкус притежават самостоятелност, която обуславя способността да се възприемат много широк кръг произведения на изкуството.

Понятието и терминът „художествен вкус“ са отдавна утвърдени. За понятието „художествено виждане“ често се употребяват и други термини с близко съдържание, но с по-ограничено значение: усещане, светоусещане, световъзприемане, творчески поглед и др. Често се говори и за поетическо, белетристично, драматургично и пр. виждане, а също тъй за актьорско, режисьорско, скулптурно и пр. виждане.

Художественото виждане притежава два момента: първо, на наблюдение и възприемане, и второ, на творческо изнамиране, на концепиране. И в двата момента се проявява и една или друга идейна и емоционална оценка, която обаче стои скрита зад образно-емоционалното. В началото на всеки художественотворчески процес на създаване стои нещо възприето. В едни случаи се възприемат животът и природата, а в други — техни художествени модели и чрез тях животът и природата. Писателят, живописецът, скулпторът, актьорът-имитатор и др. започват творческия процес, като наблюдават живота и света, който ги заобикаля. Има обаче изкуства, при които създаването предполага и се обляга на възприемане на едни или други художествени произведения. Актьорът, режисьорът, цигуларят, певецът и пр. започват творчеството си с възприемане на ролята, пиесата, песента и пр. Във всички тези случаи художественото създаване се явява продължение на художественото възприемане, по-нататъшно негово развитие. Във всички тези случаи творецът е длъжен да търси своята концепция в духа на концепцията, създадена от твореца, чието произведение ще претворява.

Като особености и проява на художествено-творческото устройство на психиката, художественото виждане и художественият вкус влияят съществено върху характера на концепциите и тяхното разгръщане в художественотворческите процеси. Това прави проблема за концепцията основен, средищен за психологията на художественото създаване и възприемане, а проблема за художественото виждане — основен, средищен за психологията на формирането, израстването и развитието на твореца-художник.

КАК РАЗЛИЧНИТЕ КОМПОНЕНТИ И СТРАНИ НА ПСИХИКАТА УЧАСТВУВАТ В ХУДОЖЕСТВЕНОТВОРЧЕСКИТЕ ПРОЦЕСИ?

По-задълбоченото и по-интензивното — по-творческото — протичане на художественотворческите процеси е свързано с по-голяма мобилизация на психиката като цяло и с по-активна дейност на всички нейни съставки и страни. В търсенето, износването, раждането и разгръщането на концепцията като „цяло преди частите“ вземат участие и играят по-значителна или по-слаба роля и усещанията, и възприятията, и паметта, и представите, и въображението, и чувствата, и вниманието, и умът, и мисленето, и волята. Според К. С. Станиславски „само при общата, дружна работа на всички двигатели на психическия живот ние творим свободно, искрено, непосредствено, органически, не от чуждо, а от свое собствено име, за сметка на личния си страх и личната си съвест“⁸. Затова той изисква от актьорите да изучават и пресъздават пиесата и ролята „не само със сух интелект (ум), но и с желание (воля) и с емоции (чувство), и с всички елементи, с цялата „творческа армия“⁹. В момента на творчеството и при възприемането на ролята, и при създаването на образа „всички двигатели на психическия живот се съединяват и почват да зависят един от друг“¹⁰. Пак според К. С. Станиславски те „влизат в работа не всички изведнъж“¹¹. В едни случаи по-рано идват емоциите или волята, в други — въображението или разсъдъчната дейност. Комбинациите са най-разнообразни и много подвижни, динамични.

Проблемът за участието в художественотворческите процеси на различните компоненти, страни и особености на психиката е поставен още в древна Елада.¹²

⁸ К. С. Станиславский. Цит. съч., с. 303.

⁹ Пак там, с. 332.

¹⁰ Пак там, с. 303.

¹¹ Пак там.

¹² В. Л. Татаркевич. Античная эстетика. М., 1977, с. 101—158.

Оттогава до днес той се поставя и решава по различен начин в зависимост от философско-естетическите схващания на различните изследвачи и по-специално от техните разбирания за психиката и за художественотворческите процеси. По думите на Ал. Лилов „проблемът за природата на художественото творчество и по-специално за ролята на интелектуалното и емоционалното начало в художественотворческия процес заема ключово положение в съвременната естетическа наука, в теорията и психологията на изкуството“¹³. Многобройните тези и мнения съставят три групи схващания: рационалистично, интуитивно и диалектико-материалистично.¹⁴

В наши дни картината е приблизително следната. Рационалистите, като например Етиен Сурио, Рене Жил, Томас Елиот, Андре Бретон, Фр. Дюфрен, Ролан Барт и др., абсолютизират мястото и ролята на интелекта в художественотворческите процеси и в резултат от това свеждат художественото майсторство до „изкуство на формата“, постигано по чисто рационален път. Представителите на интуитивизма в естетиката — например Анри Бергсон, Бенедето Кроче, З. Фройд, К. Г. Юнг, М. Хайдегер, Жан-Пол Сартър и др. — обратно, приемат, че художественотворческата дейност е „интуитивна“ и „емоционална“ по природата си и поради това „непознаваема“. В духа на рационализма процесите на художествено създаване и възприемане, както и на формиране и развитие на творца-художник, се схващат ограничено като усвояване и прилагане на знания и принципи, засягащи само формата на художествените произведения. Рационализмът е доста продуктивен в кръга на естетическите теории, засягащи художественото създаване и възприемане. Но в областта на педагогическата дейност той се оказва почти безплоден, тъй като не успява да отиде по-далече от предлагането на едни или други препоръки, образци и рецепти за творчество. Интуитивизмът, напротив, отхвърля всякаква възможност да се обучава „талантът“ и смята, че главното е той да се открие на време и да се поощри, като се отдели от ония които са без талант. Следователно в областта на педагогическата дейност той е също тъй безплоден.

Действително научен подход към проблема постига в същност само диалектикоматериалистическото разбиране. Първо и основно, би могло да се каже изходно положение за марксистко-ленинската психология на художественотворческата дейност е схващането, че в художественотворческите процеси участва цялата човешка душевност — всички нейни страни и компоненти. Второ принципно положение представя възгледът, че психиката действа не като прост сбор от психически процеси и свойства, а като организирано цяло — като личностна структура, според грузинската психологическа школа — при „установка“¹⁵, според принципите и идеите на кибернетиката — като устройство за действие.

Като особен вид психически процеси художественото създаване и възприемане както и формирането и развитието на художника-творец изискват по-голямо, по-активно и постоянно участие на част от компонентите и особеностите на психиката. Друга част от тях също участвуват активно, но не играят първостепенна роля, заемат положението на свързани с цялото посредством косвени връзки, въздействуват на процесите не пряко. К. С. Станиславски нарича основните „двигатели“ в психическите художественотворчески процеси „пълководци“ на участниците в творческата работа. Те действуват като ръководещ „триумвират“, на който той дава две определения: 1) „ум, воля, чувство“; и 2) „представа, съждение,

¹³ Ал. Лилов. Критика на съвременните буржоазно-естетически концепции за природата на изкуството. С., 1971, с. 5.

¹⁴ К. Долгов. Критика основных направлений современной буржуазной эстетики. М., 1968.

¹⁵ Р. Г. Натадзе. Воображение как фактора поведения. Тбилиси, 1972.

воля — чувство¹⁶. В същност между двете определения няма разлика, тъй като се касае за нюанси с практическо-педагогическо значение.

Художественотворческата дейност се отличава с постоянно и активно участие на въображението, чувствата и разума. Без това условие процесите на художествено създаване и възприемане, както и на формиране и развитие на творца не протичат нормално и дори са невъзможни. Обаче въображението, чувствата и разумът може да имат безкрайно различни характеристики и възможности. Те се свързват с другите компоненти, страни, процеси и особености на психиката по най-различни начини и в безкрайно разнообразни комбинации. Същевременно те могат да се включват в процесите на художественотворческа дейност в различни моменти на протичането им и в различни степени. Всичко това прави художественотворческите процеси безкрайно разнообразни и винаги различни — т. е. уникални, неповторими, от една страна, и крайно подвижни, динамични, от друга страна.

Въображението и емоционалните преживявания са така свързани и взаимобусловени, че действуват винаги в органическо единство. Те непрекъснато се подпомагат взаимно. Всяка представа с конкретно-възприемаем облик, явила се във въображението, събужда непременно едно или друго чувство, някакъв емоционален тон. Емоционалните преживявания от своя страна активизират въображението. Чувствата създават творческа атмосфера, повишена емоционална температура, която е необходима за творческата работа на въображението. Те самите обаче се разпалват от вече роденото във въображението. Поради това обикновено се казва, че то взема най-голямо и най-активно участие и играе основната роля в художественотворческите процеси. Хегел го нарича „орган на художествената дейност и на художествената наслада“¹⁷. Според препоръчаната от К. С. Станиславски „психотехника“ работата на актьора почва с навлизане в пиесата и ролята чрез „магическото ако бях аз“ — т. е. с дейността на въображението. Подтикнато от волята и разума, стоплено от чувствата, въображението трябва да навлезе в текста, даден от автора драматург, да го допълни, да го „досъчини“, да създаде поведението на героя така, че актьорът да го види „на екрана на вътрешното си зрение“¹⁸.

Въображението се определя като „психическа дейност“, при която възнание-то на човека се създава „нещо ново под формата на образ, представа или идея“¹⁹. Затова различават няколко вида въображение според творческата работа, която то извършва: художествено, научно, техническо, практическо.²⁰ За въображението на учения са характерни понятията, научните хипотези, идеите, формулите. Научното въображение обобщава и твори чрез абстракции. Конструкторско-техническото въображение се обляга повече на конкретните технически представи. При художественотворческото въображение²¹, общото, типичното намира конкретното си въплъщение и индивидуалното²². То създава чрез сетивно-възприемаеми и емоционално въздействащи „модели“. Обаче чистите типове въображение не съществуват реално. Всеки човек притежава възможности за творческа дейност на въображението си в различни посоки. Едни от тях той из-

¹⁶ К. С. Станиславски Й. Цит. съч., с. 296—299, 300—302.

¹⁷ С. Батракова. Художествено въображение. — В: сб. Види искусства и современность. Вопросы эстетики, в. 5, М., 1962, с. 192.

¹⁸ К. С. Станиславски Й. Цит. съч., с. 69—95.

¹⁹ Психология. Ред. А. А. Смирнов, А. Н. Леонтиев, С. Л. Рубинщейн, Б. М. Теплов. С., 1965, с. 309.

²⁰ Пак там, с. 314—330.

²¹ Р. Popescu-Niveanu. Dictionar de psihologie. București, 1978, p. 337.

²² Психология. С., 1965, с. 327.

ползува и развива, а други биват занемарени. От художествено въображение не е лишен дори най-едностранчиво развилият се човек.

Художественотворческите процеси изискват развито художествено въображение. Обаче самото негово развитие може да има различни посоки. Възможни са три главни варианта: 1. Въображение, което се изявява и в процесите на създаване, и в процесите на възприемане. 2. Въображение, което е по-силно при създаването. 3. Въображение, което твори само в процеси на художествено възприемане. Поради това човек може да е добър читател, но да не е автор, да разбира и чувства музиката и да не е музикант, да цени живописца, без да е живописец. В други случаи пък може да съчинява хубави стихове и да не умеє да вниква в чужди стихове, да рисува добре и да не възприема творчески нарисуваното от други. А има и трета възможност: да е много добър читател, театрален зрител или ценител на живописца и същевременно много добър актьор или живописец. Обикновено най-добри читатели на стихове са поетите, най-добри слушатели на музика — музикантите, и най-добри наблюдатели на живописца — самите живописци. Но литературните критици понякога са по-добри читатели на поезия в сравнение с поетите, макар че не пишат стихове. За да разбира човек от живопис, не е необходимо да е живописец.

Въображението е способно да работи по различни принципи — на разчленяване, на синтез, на асоциации. Работата по асоциативния принцип се обляга на по-голяма емоционална температура, а тази по принципа на разчленяването и синтеза изисква по-активно участие на интелекта.

Във всички случаи развитото художествено въображение предполага особено развити наблюдение и памет. Наблюдението определят като „преднамерено, планомерно и повече или по-малко продължително, макар и на интервали от време, възприемане“²³. А паметта е способност да се запазва възприетото за кратко или по-дълго време и да се възпроизвежда по-късно. Обикновено различават три типа памет: нагледно-образен, словесно-логически и междинен. Художественото въображение се обляга най-успешно на съответна нагледно-образна памет. Изобщо между качествата и особеностите на въображението и качествата и особеностите на наблюдателността и паметта съществува относително съответствие. Такова съответствие наблюдаваме и в кръга на усещанията и възприятията, от една страна, и на емоционалните преживявания, от друга страна.

Сравнително здравата връзка между художественото въображение и емоционалната дейност се обуславя от факта, че „образното мислене има ярко изразен емоционален характер“²⁴. Емоционалните преживявания са „особена форма на отношение на човека към предметите и явленията“, „обусловена от тяхното съответствие или несъответствие на неговите потребности“²⁵. Емоциите и чувствата имат сравнително неопределен и неизяснен характер и всякога се явяват едновременно и свързани с едни или други усещания, възприятия, представи, нагледни образи, мисли, идеи. Художественотворческите процеси всякога имат подчертано емоционална страна, която се възприема субективно като „въдъхновение“. Обаче различните емоционални преживявания — емоции, чувства, настроения, афекти, страсти²⁶ — не са еднакво благоприятстващи работата на художественото въображение. Най-малко са способни да го разпалват творчески афектите и страстите, а най-добре му влияят настроенията.

Една от най-съществените особености на емоционалните преживявания, влияеща силно върху художественотворческите процеси, е обстоятелството, че те не могат да бъдат предизвикани умишлено, насила, с воля — че не се подчиняват

²³ Психология. С., 1965, с. 152.

²⁴ С. Батраков. Цит. съч., с. 175.

²⁵ Цит. Психология, с. 356—374.

²⁶ А. Петков. Психология на личността. С., 1976, с. 189—208.

на волята, на съзнанието. Ние не сме в състояние да заместим по свое решение чувството на болка с чувство на приятност и удоволствие, тъгата и мъката — в радост. Не можем да накараме насила нито себе си, нито друго да е весел, щом не му е весело. Тази особеност на емоционалните преживявания прави художественотворческите процеси относително независими от желанията и волята на твореца-художник и на възприемащия. Тя обуславя спонтанния — сравнително неочаквания — характер на най-творческия момент в художественото творчество — раждането на зърното, на концепцията, на „цялото преди частите“. Появата на зародиша, от който израстват и частите, и цялото, се извършва при повишена емоционална температура, в състояние на развълнуваност и вдъхновение, които не могат да се предизвикат насила, да се планират точно. Те обаче се подготвят и търсят чрез представите и мислите за творбата, чрез търсенето на концепцията. Върху своите чувства, както и върху тези на другите ние може да въздействуваме не пряко, а само косвено — чрез представите, нагледите, образите, чрез работата на въображението и мисленето. Психотехниката на актьорското майсторство, разработена и предложена от К. С. Станиславски — цялата негова „система“ за работа на актьора върху себе си и върху ролята, се основава именно на тази особеност на емоционалните преживявания. К. С. Станиславски препоръчва на актьора чрез съзнателна работа върху себе си, върху актьорските си изразни средства и върху текста на ролята да подготви спонтанното „подсъзнателно“ творчество на „органичната природа“.

Друга съществена особеност на емоционалните преживявания, играеща основно важна роля в художественотворческите процеси, е тяхната заразителност, способността им да се предават, да се индуцират.

Всеки актьор, певец или цигулар знае добре от своя опит, че зрителите или слушателите в салона чувствуват и разбират кога на сцената между актьорите, певците или оркестрантите има творческо общуване. Публиката се заразява и увелича от емоционалния контакт между ония, които са на сцената, и общуването между актьорите прераства в общуване с публиката в салона. Особено заразителни, индуциращи се са колективните емоционални преживявания. В живота си всеки е имал случай да участва в дружески веселия, когато чувствата на най-активните във веселието увеличат по-малко активните. Колкото по-силни и по-общии за колектива са чувствата, разгърнати у актьорите на сцената, толкова по-силно и по-действено е „лъчеизпускането“ и „лъчевъзприемането“ на сцената и в театралния салон.

Емоционалната заразителност е присъща на всяка художествена творба. Причината за това се крие във факта, че родените във въображението представи, нагледни, образи и пр. притежават свои емоционални багри и тонове. Индуцирането на емоционалните преживявания е само привидно и в същност никакви „емоционални токове“ не протичат от актьора към публиката — от художника-творец към възприемащия. Предават се и се приемат образи, представи, нагледни, картини и те събуждат в съзнанието на възприемащия съответните емоции.

Емоционалната дейност е свързана с наблюдателността и впечатлителността — в същност с усещанията и възприятията, от една страна, и с паметта, от друга страна. Но тя е свързана и с желанията и волята. „Емоцията неизбежно включва в себе си и стремеж, влечение към онова, което и привлекателно, тъй като влечението, желанието всякога е повече или по-малко емоционално“.²⁷ Това именно е накарало К. С. Станиславски да слива понятията и термините „воля“ и „чувство“ в едно: „воля-чувство“²⁸.

²⁷ С. Л. Рубинштейн. Основы общей психологии. М., 1946, с. 460.

²⁸ К. С. Станиславский. Цит. съч., с. 300.

Що се отнася до третия „пълководец“ на „армията“ психически двигатели и процеси, участващи в художественотворческата дейност — умът, интелектът, логичното, то трябва да се подчертае, че без неговото участие тя не може да е пълноценна. Интелектуалната, разсъдъчната работа, извършвана по време на художественото създаване и възприемане, не е в никакъв случай по-малка по обем и по-маловажна от работата на въображението и чувствата.

В художественотворческите процеси разумът участва обикновено от началото до края, но в някои моменти по-активно, в други по-незабележимо. Неговото участие също тъй е неделимо от това на другите „двигатели на психическия живот“. Затова К. С. Станиславски допълва казаното от него за ума в работата на актьора, като предлага ново определение — „представяне-съждение“²⁹. Като говори за възприемането на пиесата и ролята от актьора по време на репетициите, той пише: „В твърде редки случаи умът, волята и чувствата на артиста обхващат отведнъж главната същност на новото произведение. . . Много по-често словесният текст само до известна степен се усвоява от интелекта (от ума), частично се овладява от емоциите (от чувствата) и предизвиква неопределени, разкъсани пориви на желанията (на волята)“³⁰. Разумът се изявява първо и главно с факта, че тъкмо той поставя задачата, която художественотворческият процес трябва да реши. Всички други моменти и страни на неговото участие в този процес зависят от характера на поставената художественотворческа задача. Ако тя е елементарна, отнасяща се до образи и чувства без голяма интелектуална стойност, разумът естествено не е необходимо да бъде много активен. В областта на всички изкуства има произведения по-елементарни, по-достъпни, по-лесни и за създаване, и за възприемане. Простата детска песничка се ражда без умуване, спонтанно, но се и възприема и запомня изведнъж, без интелектуални усилия. При създаването и възприемането обаче и на най-елементарните художествени произведения пред създаващия и възприемащия стои въпросът „За каква творба се касае?“ Ако е въпрос за елементарно произведение без богато съдържание, отговорът не затруднява ума. Когато обаче се касае за художествена творба с многопланова художествена структура, кодираща разнообразна и богата художествена информация, от ума се изисква сериозна и продължителна, пък и съответна по сила работа.

Да се създаде или да се възприеме една художествена творба означава да се опознае и обектът, който тя моделира, и самата тя като съответен модел с художествена структура и художествен език. В известен смисъл и в една или друга степен художественото създаване и художественото възприемане са процеси на особен вид познание. Тъкмо участието на интелекта ги прави в по-слаба или в по-голяма степен процеси на познание.

Макар сродни, все художественотворчески, процесите на художествено създаване, на художествено възприемане и на формиране, израстване и развитие на твореца-художник все пак се различават и по участието и ролята на различните психически „двигатели“, и по динамиката си. Процесите на художествено създаване и възприемане са в по-голяма степен сродни, еднотипни. Процесите на формиране, израстване и развитие на твореца-художник има психически закономерности и особености, които са характерни само за тях. Това налага те да се разгледат и очертаят отделно.

²⁹ К. С. Станиславский. Цит. съч., с. 300.

³⁰ Пак там, с. 307—308.

КАК СЕ ФОРМИРА, ИЗРАСТВА И РАЗВИВА ТВОРЕЦЪТ-ХУДОЖНИК КАТО ПСИХИКА?

Както се изтъкна, психическите процеси на формиране, израстване и развитие на творците в различните области на изкуството притежават и различия, и прилики. На какво се дължат едните и другите? Приликите се обуславят от общите, валидни за всяка художественотворческа дейност психически закономерности и особености на художественотворческите процеси. А различията по принцип се определят от онова, което е характерно за отделния вид художествено-творческа дейност.

В основата на различията стои обстоятелството, че в областта на различните родове и видове изкуства творецът-художник създава, като ползува и обработва различен материал. Затова и участието на различните психически двигатели, компоненти, процеси, страни и пр., водени от „пълководците“ въображение, емоции, интелект и воля, е различно. Поетът създава, като работи със слово и ритми и като слуша и пише; живописецът — като държи четка и като ползува цветове и багри; архитектът — като чертае и пресмята и като изгражда архитектурни форми; музикантът — като свири на някакъв инструмент и като съчетава ритми, мелодии и тонове; актьорът — като „обработва“ човешко поведение посредством собствените си телесни и словесни действия. В зависимост от това художественотворческата дейност в отделните родове и видове изкуства изисква участие и развитие на различни компоненти, двигатели, страни и особености на психиката и различни творчески навици и умения, различно художествено виждане и художествено майсторство. Поради всичко това дължни сме да говорим, първо, за художественотворчески способности с по-общ характер, присъщи изобщо на всички дейци в кръга на което и да било отделно изкуство; и, второ, за способности, които са специфични за творците в кръга на отделните изкуства и дори в кръга на отделните техни видове и подвидове. Първите са по-основни и генетически предхождат вторите, които се развиват върху основата на общите способности и възможности за художественотворческа дейност. Общите художественотворчески наклонности и способности се профилират, като се съчетават и допълват със специфични. 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.

Полученото до момента на раждането и полученото след това, като си взаимодействуват и развиват, придобиват специфични особености и се профилират в процес на художественотворческата практика. Творецът в кръга на което и да било изкуство се формира и израства, като се опитва да твори и като твори в областта на съответното изкуство. Той профилира и развива своите способности и цялата своя душевност едновременно, като ги впряга активно в художественотворческа работа. В този сложен и динамичен, също тъй художественотворчески процес можем да различим два най-съществени момента: 1. Профилиране, формиране и развитие на отделни компоненти и двигатели, процеси и страни на психиката — на усещанията и възприятията, въображението, емоционалните преживявания, паметта, волята, вниманието и т. н. 2. Оформяване и развитие на психиката на твореца като цяло с характерните за функцията ѝ художествено виждане и художествен вкус, от една страна, творческо самочувствие и творческо самосъзнание, от втора страна, съответни идеали и мироглед изобщо, от трета страна, различни творчески навици, сръчности, умения, от четвърта страна. Научно обоснованата педагогическа работа в различните училища по изкуствата изисква еднакво внимание и към двата момента, но вторият обикновено създава по-големи затруднения.

Както се изтъкна в началото, формиращият се млад творец-художник получава, обработва и ползува, за да израсте и се развие творчески, три вида информация: 1. От обекта на своето творческо внимание. 2. От произведения, моделиращи същия обект, които възприема. 3. От ефекта на собствените си произведения. За нормалното протичане на процесите на формиране и ранно развитие на младия творец-художник е необходимо едновременно получаване и ползуване и на трите вида информация. Във връзка с това са възможни три вида отклонения, които вредят на нормалния процес на формиране, израстване и развитие на художника.³¹

Подрастващият поет например може да се увлече прекалено в четене и изучаване на едни или други любими поети и макар за две-три години само, да престане да съчинява стихове, да натрупва свой художественотворчески опит и да го усъвършенствува. Тогава в развитието му като поет настъпва смущение, което може да завърши и с пълно прекъсване на поетическите стремежи и импулси. В други случаи пък, обратно, бива пренебрегнато активното възприемане на различни поетически произведения и усвояването на чужд поетически опит. Младият поет може да престане да се интересува от стиховете на другите поети. Тогава недостатъчната информация в кръга на майсторството на другите поети намалява собствения му творчески растеж. Той почва да изчерпва своите теми и изрази средства, да се повтаря, да пише стихове, без да развива своето стихотворно майсторство. Най-пакостна за подрастващите млади творци обаче е третата възможност — да се прекъсне информацията, идваща от обекта на художественото внимание и моделиране, от света и живота. Самоизолирането и затварянето в кръга на ограничено професионални желания и амбиции — т. е. ранната и лошата професионализация — пресушава жизнеността на таланта. Млад поет, който почне да се интересува само от стихове, който заживее само с поезия, престава да разбира от поезия и не може да създаде значително творчество.

Току-що изтъкнатото важи за подрастващите творци в абсолютно всички области на художественото творчество — за актьори и режисьори, живописци, скулптори, композитори, певци и цигулари и пр. По принцип в изкуството „приматът“ на действителността³² е закон, който педагогическата дейност не бива да забравя.

Като своеобразно устройство за художественотворческа дейност психиката на формиращия се художник-творец се развива, организира и структурира с оглед да твори в областта на един или друг вид изкуство. Душевицата личност на структура на актьора, живописеца или поета се изгражда в творческа практика — на сцената, с четка в ръка, със съчиняване на стихове. Това става постепенно. В процесите на творчество се включват и развиват всички страни и особености на психиката, изисквани от съответната художественотворческа дейност.

В сложния процес на формиране и растеж на динамичната личностна структура на младия творец можем да различим два последователни етапа: 1. Етап на ембрионално и ненаблюдаемо развитие. 2. Етап на проявени интереси и видими първи опити за художествено творчество. Преходът от първия към втория етап може да е съвсем постепенен и едва забележим, като интересите на детето или юношата към една или друга художественотворческа дейност се появяват бавно и постепенно. Обаче е възможен и неочакван и бърз преход, когато любовта към произведенията на едно или друго изкуство се прояви отведнъж и заедно с опити за свое собствено творчество. Посоките на творческите възможности —

³¹ П. Р у с е в. Проблемът за културата и културните взаимодействия от гледна точка на кибернетиката, теорията на информацията и общата теория на комуникациите. — Годишник на ВИТИЗ „Кр. Сарафов“, т. XVI, 1972, с. 2, с. 37—41.

³² А. С. Б у ш м и н. Методологические вопросы литературоведческих исследований. Л., 1969, с. 188.

като програма — се определят на етапа на ембрионалното развитие на личностната психическа структура. Да се познае предварително към каква дейност ще се насочи детето по-късно наистина не е възможно. За наличие на художествено-творчески предразположения и перспективи можем да съдим реално едва когато те се проявят, едва по техните ранни изяви — т. е. по първите творчески опити.

В практиката на цялата досегашна педагогическа дейност в кръга на различните изкуства като най-важен и често единствен критерий за наличието на способности се използват самите ранни художественотворчески изяви. На приемните изпити в училищата по изкуствата, за да бъдат приети, певците пеят, цигуларите свирят на цигулка, живописците рисуват, актьорите рецитират. Обаче по ранните художественотворчески прояви на изпитваните кандидати не може да се реши със сигурност кой от тях наистина ще израсте и ще постигне значително творчество и кой няма да се развие. Поради това в наши дни растат опитите да се използват различни форми и начини на ранна „психодиагностика“. Изследва се психиката на желаещия да постъпи в училището по едно или друго изкуство било посредством личен разговор на приемната комисия с него, било посредством тестове, било пък с помощта на апаратурни изследвания.

Психодиагностиката цели да се открият едни или други компоненти и страни на психиката, които се изявяват в художественотворческа дейност. В личните беседи на комисии, приемащи студенти в училищата по изкуствата, обикновено се задават въпроси, с които се цели да се разбере дали кандидатът е имал трайни и резултатни интереси към съответното изкуство, притежава ли развито въображение и сравнително по-голяма наблюдателност и впечатлителност, богата емоционалност, остър ум и пр. Същата цел, но с други средства се преследва обикновено и при психодиагностиката с тестове и с апаратурно изследване. Основният недостатък на този вид психическо диагностиране на желаещите да работят в областта на едно или друго изкуство се крие във факта, че се изследват отделни компоненти, страни, процеси и двигатели на психиката. Развитото въображение, по-голямата впечатлителност или емоционалност, острият ум и пр. сами по себе си не са белег на художественотворчески възможности. Творчеството е проява не на отделни психически двигатели, процеси и страни, а на психиката като цяло — на психическата личностна структура, схваната като устройство за художественотворческа дейност. Човешката психика изобщо има едно удивително качество: тя може да компенсира недостатъците на едни или други свои процеси, двигатели и страни. Тя представя сложна динамична система от множество подсистеми, свързани посредством прави, обратни и кръстосани комуникативни връзки, действаща като цяло. Когато някои от подсистемите — компонентите, двигателите, страните — ѝ се повреди и престане да действа, други могат да поемат нейната работа и да компенсират загубата.

За една необикновена компенсация на психиката разказва глухата и сляпата по рождение О. И. Скороходова в крайно интересната си книга „Как възприемам, как си представям и как разбирам заобикалящия ме свят“.³³ Като много сложна динамична система психиката притежава и друго важно качество: способна е на различни степени на мобилизация, които увеличават многократно нейните творчески възможности. Всичко това налага да се изследват и диагностират не отделни страни, двигатели и компоненти на психиката, а нейната структура и функцията ѝ като цяло — интересите, художественото виждане и художественият вкус, творческото самочувствие, творческото самосъзнание, но преди всичко самите творчески опити и успехи.

³³ О. И. Скороходова. Как я възприемам, представлям и разбирам околния свят. М., 1972.

По проблемите на психодиагностиката в кръга на актьорското майсторство особени успехи има Лабораторията по психология на актьорското творчество при Ленинградския държавен институт за театър, музика и кинематография.³⁴ Н. В. Рождественска схваща психодиагностиката като апаратурно-лабораторен „психологически анализ на способностите за превъплъщаване“, при който се установява „степената на подвижност и активност на нервните процеси“.³⁵ Обективното експериментално установяване на „психофизиологическите показатели на актьорските способности“ е сериозен успех на актьорската психодиагностика. Особено значение има обстоятелството, че Наталия В. Рождественска търси решението на въпросите не само на „уровена на рефлекторната дейност“, а изобличава на „уровена на целокупната психика на актьора“. Обаче и в този случай не се постигат абсолютно сигурни критерии, тъй като се изследват и установяват главно подвижността на психическите процеси и особеностите на вниманието — т. е. отделни прояви на психиката.

Както се посочи, психиката на твореца — като неповторим душевен строй — се учредява веднъж: в годините на детството, юношеството и младостта. В различните родове и видове изкуства наблюдаваме формиране на психиката като устройство за съответна художественотворческа дейност в различна възраст. Музикалните способности и възможности се изявяват най-често още в детска възраст. Понеже играта е присъща на всяко дете, преди израстването на юношата в младеж, за безспорни артистични дарби е трудно да се отсъди.

Сравнително най-перспективна е оная психодиагностика, която си поставя за цел да изследва и да изяснява проявите на психиката като устройство за художествено творчество: вътрешното предразположение и интересите към един или друг вид художественотворческа дейност, художественото виждане и художествените вкусове, творческото самочувствие и творческото самосъзнание, художествените разбирания и идеали. Тестовите, подготвени с оглед на такава задача, наистина може да бъдат полезни. Също тъй немалко полезни сведения може да се получат и посредством апаратурно-психологическото изследване. Обаче основното и сравнително по-сигурното все пак е проучването на художественотворческите изяви — произведенията на начеващия творец. Само по тях можем да съдим с по-точен критерий за формиращи се вече художествени влечения и интереси, художествено виждане и художествен вкус, творческо самочувствие и творческо самосъзнание, възгледи и идеали в кръга на съответното изкуство.

Особената личностна психическа структура на твореца-художник се учредява веднъж, но след това непрекъснато се развива. Това е процес, който също има свои закономерности и особености. Първа по значение особеност е задължителността на развитието. Макар вече оформил се напълно като творец и дори вече израснал и наложил се, поетът, скулпторът или композиторът е длъжен да върви напред — да усъвършенствува или поне да мени себе си като творческа психика, като личност, както и своето художествено майсторство. Спре ли на едно място, престане ли да се развива, той бързо и лесно се изчерпва, почва да се повтаря, губи формата си на активен творец.

Същевременно обаче развитието на твореца не променя основните, характерните черти на творческия му облик, определени при неговото оформяване като психическа структура с особен, личен художественотворчески облик. Проблемът за развитието на таланта е свързан с проблема за влиянията върху му. Художественото школуване на формиращия се и по-късно на вече оформилия се

³⁴ Н. В. Рождественская. Проблемы сценического перевоплощения. Учебное пособие. Л., 1978.

³⁵ Н. В. Рождественская. Психологический анализ некоторых компонентов способности к сценическому перевоплощению. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Л., 1975.

художник по призованията на едни или други любими творци има разнообразни аспекти. Художествените въздействия играят ролята на творческа школа единствено в случаите, когато школуваният е сам творец и способен да се учи и да расте като творческа личност.³⁶ Инак те си остават просто и грубо заимствуване или обикновено подражателство. Творческият характер на влиянията зависи пряко от по-големите творчески възможности на влияещия се творец, който следва тяхната школа.

Самото художественотворческо школуване е процес, който има художественотворчески характер, тъй като засяга психическите особености, свързани с художественотворческата дейност изобщо. Затова различните влияния играят ролята на художественотворческа школа единствено върху основата на личен, на собствен художественотворчески опит — само в случаите, когато влияещият се млад творец е действително творец.

Формиращото действие на художествените влияния е най-силно и най-плодотворно в годините, когато творецът-художник търси своя път и се оформява и израства. Но това не означава, че оформеният и зрял творец вече не се влияе. Напротив, големите творци се влияят и развиват до последните дни на своята творческа дейност. Обаче влиянията не са така силни и значителни, не засягат творческите му способности и изобщо психиката му така дълбоко и цялостно, както по време на творческото формиране и израстване. Действието им е все по-скрито и невидимо, по-слабо. То само доразвива и изменя, усъвършенствува по-нататък вече оформеното, а не го учредява, не го създава. Зрелият художник-творец се влияе по-майсторски и в по-малка степен. Когато той се окаже неспособен да изпитва нови художествени въздействия — да акумулира нова информация, свързана с творчеството му — в същност вече е неспособен да се развива. Белег на жизнеността на твореца-художник е тъкмо способността му да се влияе — да поддържа и развива художественото си майсторство, себе си като творец и свежестта и новотата на своите произведения.

КАКВО Е ПРАКТИЧЕСКОТО ЗНАЧЕНИЕ НА ПСИХОЛОГИЯТА НА ХУДОЖЕСТВЕНОТВОРЧЕСКАТА ДЕЙНОСТ?

Целта на психологията на художественото творчество като наука е да изучи психическите закономерности и особености на художественотворческите процеси на създаване, възприемане, формиране и развитие на твореца-художник. Тази голяма — стратегическа — цел може да се осъществява практически по два различни начина.

Може обектът на изследване да се опознава научно и да се изяснява и описва без оглед опознатото и описаното да служи непосредствено на художественотворческата практика. Пример на такова изследване с чисто научна, несвързана с практиката цел, но с последователно и строго научно изложение дава трудът на М. Арнаудов³⁷. Той е предназначен за читатели с научни интереси, а не за читатели-педагози или писатели. Вярно е, че голям брой български писатели от 30-те години досега са чели този труд и в една или друга степен са го оползотворили за себе си. Обаче това не е било цел на автора. То се явява естествен резултат, който не е бил търсен.

По противоположен начин постъпва К. С. Станиславски, който предначавача резултатите от своите научни издирвания за читатели — актьори и режисьори. Затова пише образно-белетристично. Дори най-завършената част от него-

³⁶ П. Русев. За същността и ролята на литературните влияния. — Год. на ВИТИЗ „Кр. Сарафов“, т. VII, С., 1963, с. 132—137.

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

вите съчинения — „Работата на актьора върху себе си“, която слага основите на съвременната наука за актьорското майсторство и на която се обляга педагогическата практика навсякъде по света в наши дни — не се отличава с последователно научно изложение. Сам К. С. Станиславски схваща целта на своите научни издирвания откъм чисто практическата им страна. Той се стреми към такова научно установяване и описание на закономерностите и особеностите на актьорското майсторство, което да се използва практически и от самите актьори, и от режисьорите и педагозите. Затова и сам той, и учениците и последователите му говорят не за наука за актьорското майсторство, а за „система“ на работа на актьора върху себе си и на актьора върху ролята и спектакъла. Разбира се, това решение на проблема има сво^и съществени преимущества. То прави резултатите от изследването по-достъпни и широко приложими и в педагогическата дейност, и в самата художественотворческа практика. Но то има сериозни недостатъци. Един от тях е, че поради тази причина изключително големите приноси на К. С. Станиславски в психологията на художественотворческата дейност и днес остават чужди на по-голямата част от учените и педагозите извън театралните училища и институти, неоползотворени от тях. Друг още по-сериозен недостатък е, че предложени само като „система“ за педагогическа и творческа работа научно установените от К. С. Станиславски положения лесно се абсолютизират и догматизират, почват да се схващат като общовалидна рецепта за творчество и се превръщат дори в пречка за развитието и на творческата практика, и на научното изследване.

В нашата епоха на коренни социални преобразования и на все по-интензивно разгръщаща се научно-техническа революция научните изследвания имат все по-голяма практическа стойност. Вече банална истина е, че науката стои в основата на материалното производство. Но тя обхваща и сферата на изкуството, в чиято област научното познание днес вече играе същата роля. Без научно изясняване на закономерностите и особеностите на художественото творчество в наши дни вече не може нито да се създава изкуство с високи професионални качества, нито пък да се подготвят художественотворчески кадри с голямо художествено майсторство. Развитието и успехите на всяко изкуство днес зависят твърде много и от науката за психическите закономерности и особености на художествено-творческите процеси.

В този смисъл именно психологията на художественотворческата дейност трябва да има практическа насоченост. Тя е длъжна да изследва своя предмет с оглед на практическите нужди на педагогическата работа, от една страна, и на самото художествено творчество като създаване и възприемане, от друга страна. Това обаче означава и задължението нейните научни резултати да бъдат едновременно и точно изложени, и достъпни за всички, които ще ги ползват. По психология на художественотворческата дейност трябва да се пише с научна изисканост и точност, но и разбираемо както за педагозите в различните средни и висши училища по изкуствата, така и за самите художници-творци.

В настоящия етап според мене практическата насоченост на научните изследвания по психология на художественотворческата дейност предполага решаването на няколко основни практически задачи:

1. Да се следи, да се изучава и да се обобщава всичко, което науките за отделните изкуства успяват да постигнат в областта на психологията на художественотворческата дейност.

2. Да се подпомага педагогическата работа в училищата по изкуствата, като се прилагат научните постижения и на психологията на художественотворческата дейност.

3. Да се подпомагат самите творци в различните видове и родове изкуства, като се запознават с установеното за психическите закономерности и особености

на художествената дейност, за да могат те да обобщават по-пълно и да усъвършенствуват непрекъснато своя творчески опит и художественото си майсторство.

4. Да се усъвършенствува работата на институциите за разпространяване и управление на художествената култура, като се ползува и психологията на художественотворческата дейност.

Сериозността и важноста на тези четири практически задачи не се нуждаят от доказване.

Не е необходимо да се доказва и обстоятелството, че в условията на бързо развиващите се средства за масова комуникация ролята на изкуството нараства все повече и че това увеличава както възможностите, така и задълженията на психологията на художественотворческата дейност като наука.