

**ГЕО МИЛЕВ**  
**НЯКОЛКО ГЛАВИ ОТ**  
**ПСИХОЛОГИЯ НА**  
**ТВОРЧЕСТВОТО ОТ М.**  
**АРНАУДОВ**

Част 0 от „Списание „Везни““

[chitanka.info](http://chitanka.info)

Няколко глави от *Психология на творчеството* от М. Арnaudов, професор в университета (отделен отпечатък от XIII-XIV „Годишник на Софийския университет“) 332 стр., София, 1920.

Тази обемиста студия на проф. Арnaudов представя продължение на „Към психологията на поетическия опит“ (1921 год.) — рецензирана в бр. 6 на „Вezni“. Трябва да се забележи предварително, че на тази втора част от неговите изследвания върху психологията на поетическото творчество липсва системността, която е присъща на първата, разгледана вече от мене част на тия изследвания: така г. професорът се вижда принуден (или „нуден“ както би казал той) да прехвъркне без коментар много процитувани от него „свидетелства“ на самите автори, за да попадне ненадейно от кръга на психологически в кръга на естетически проблеми, „нуден“ дори да се изплъзне от релсите на своя емпирически метод, като при това го виждаме, че ненадейно започва да потъва в дълбоките води на чужди нему метафизични схващания — но той тутакси изплува пак към сигурната повърхност на своя емпирично-рационалистичен анализ. И ето че след като в първата част на своите изследвания бе натрупал в творческата лаборатория на писателя маса възприятия, опити, наблюдения, вживявания, спомени, бележници, документи за действителността и т.н., проф. Арnaudов предприема едно рационалистично отричане на въображението „като някаква специфична енергия, присъща само на гениалния дух“, следователно и на оня специфичен творчески момент, който се нарича обикновено „вдъхновение“. За г. професора въображението е обикновената за всички смъртни способност да възкресяват пред вътрешния си взор наслоените отвън „възприятия“ — било самостоятелно, било в комбинации; за него въображението *не е творческо въображение* — именно творческо. Същият студен рационализъм у г. професора отрича категорически и всичко „подсъзнателно“ в творчески процес; за него „подсъзнателното“ е сбор от незабелязани по-рано възприятия, представи и психологически състояния. Знаем — така е според емпирично(-експерименталната) психология. За емпирика психолог не съществува във вътрешния мир на личността (на творческата личност в дадения случай) нищо друго-освен впечатления, възприятия... Но всичко това е само *повърхност* на личността, и най-вече на творещата личност. Разчленена във всевъзможни впечатления, възприятия и т.н., творещата личност не е

още личност; всевъзможните възприятия и психологически състояния не правят личността — те не са дори и части, а само *елементи* от личността, ни доказва Бергсон (когото бих цитирал против Вунда, на когото вредом се позовава проф. Арнаудов). От тия, чрез емпирическият метод на психолога разлъчени отделни възприятия и психологически състояния, от тия „елементи“ само — казва Бергсон — може толкова да се сглоби цялостната личност, колкото и от разбърканите букви на едно стихотворение — самото стихотворение, ако то не ни е познато. Тук се явява нуждата от интуицията. Но „емпиристи и рационалисти се еднакво мамят, като вземат *частичните* елементи за действителни части и по този начин размесват гледището на анализа с това на интуицията, екзактната наука с метафизиката... Това е грешката на ония философи, които не се задоволяват да бъдат просто психолози на психологията, напр. Тен и Стюарт Мил; психолози по метода, който прилагат, те са метафизици по предмета, с който се занимават. Те дирят интуиция и със странна непоследователност те я искат от анализа, която е тъкмо нейно пълно отрицание“ (Бергсон: „Метафизика“).

Случаят и с проф. М. Арнаудов: той дири да проникне до тайнствените дълбини на творческия процес, нещо за което е нужно преди всичко проникване, схващане същината на творческата личност; за това пък е нужна *интуиция*, а г. професорът напразно се изтезава с аналитичния метод на експерименталната психология. Защото творческата личност е п о д закрепените върху повърхността на душата психологически състояния, възприятия, спомени и пр.; защото творческата личност е оня „инстинкт към творчество“, за който несъзнателно се изпуска да спомене на стр. 128 г. професорът — и още разни други инстинкти, които той съвсем изпуска из пред вид; или както казва Бергсон за емпиричния психолог изобщо: „Той започва с това, че изпуска особената (специфичната) окраса на личността, нещо, което не може да се предаде чрез познати и общи понятия.“ Проф. Арнаудов изпуска тази „особена окраса“ на творческата личност, той не се спира никак на това, което пътьом споменава на много места в своята студия — най-важното: туй което той нарича „емоционално“, „афекти“ — инстинкти, бих казал аз; нещо повече дори: Платоновидеи. Тия афекти или по-право, инстинкти — гняв, скръб, отчаяние и пр. — това са метафизични Платоновидеи, които съставят нашето вътрешно съдържание: и те са предмет на художественото творчество.

Художникът — поет, музикант, живописец — няма за цел, като такъв, нищо друго, освен да създаде форми, които, четени, слушани или гледани, да събуждат у читателя, слушателя и зрителя същото движение (на тия Платоновидеи), което е импулсирало творещата личност за създаване на тия форми. А впечатленията, възприятията и спомените отвън, които толкова дълго и толкова външно анализира проф. Арнаудов, не са дори и суров материал за извайване на тия форми — те са, както казах в първата си рецензия, само един вид „духовна гимнастика за художника“; а материалът: това е словото за поета, звукът за музиканта, боята за живописеца — средства за израз на *вътрешното движение*. А това вътрешно движение — всецяло инстинктивно — е не само „подсъзнателно“, но дори и абстрактно, което значи метафизично, което значи абсолютно, значи Платонидея. То е вътрешна стихия у нас: т.е. — музика и ритъм. Тая стихия се обективира в една ритмична хармония от езикови (звукови или зрителни — в музиката и живописата) форми. Проф. Арнаудов е „нуден“ от цял ред „самопризнания на поети“ да се натъкне — и дори да заседне — в тази музикална подсъзнателност от инстинкти (идеи), но той не я схваща като единствен и пряк импулс и обект на твор. процес, а му определя само скромната роля на второстепен „емоционално-музикален“ фактор, след който идва главното — „образно идейното“. Според проф. Арнаудов това „музикално настроение“ не значи нищо само по себе си — потребно е да падне в него „камъка на мисълта“ (т.е. тъкмо това, което е според Пол Верлена най-лошо — се *qui pèse et qui pose!*) — за да възникне една поема. А само по себе си това „музикално“ у поета не е повече от една слаба прилика между поезия и музика, които всъщност дълбоко се различават: „Поезията взима гласа, звука в неговата артикулирана и осмислена форма, тя се стреми към изображение на по-определени (?) преживявания“; а музиката, „наопаки, бораи с неартикулирани звуци — и нейната сила е в изображението на най-неопределените, инстинктивните вътрешни движения“. Ето едно ненадейно натъкване на правия път: *ut musika poesis*; уви, г. професорът не обръща по-сериозно внимание на отношенията между музика и поезия — и напразно ни цитира маса имена и мнения на живописци: те нищо не доказват, щом е погрешна основата (която е музикална, а не живописна — „живопис“ в точния и погрешен смисъл на думата). Но уви: според

г. професора поезията „се домогва до илюзии, които заменят непосредствените впечатления“, музиката достига „в най-благоприятен случай (...) само до внушения, лишени от какъвто и да било положителен елемент на въображението или на мисълта“ (стр. 179). Преди всичко — една погрешна естетика, която не може никога да изведе до правилно схващане на самия творчески процес.

Когато проф. Арнаудов идва до самия творчески процес — уви, читателят остава с впечатлението, че е изпуснал влака: процесът отдавна се е свършил в разни възприятия, наблюдения и т.н. и това, що г. професорът изтъква като творчески психологически процес — за жалост, то е само програма на писателската работа: концепция (на фабулата, разбира се) — концентрация (на вниманието и мисълта) — и изпълнение: художественото произведение е готово!

Но сякаш някакво „подсъзнателно“ чувство нашепва на г. професора, че процесът излезе *непълн*; и той се мъчи да го допълни чрез една студия върху „Езика на поезията“. Отначало тръгва добре: Аристотел — Лаокоон — критика на тази теория — Хердер, Барк — по нови гледища: но когато М. Dessoir казва истината върху „езика на поезията“ и отношението му към творческата обективация на вътрешното движение: „намерението на поезията е насладата чрез думи (някои мислят дори: наслада в думи, (der Genuss am Worte), и художественото умение на поета (някои мислят дори: миогледът на поета) се състои във властта му над езика. Смисъл и език са тъй тясно преплетени, както смисъл и звук при музиката: езикът не само изобразява нещо вътрешно, но изобразява и самия себе си“ — т.е. „Думите на поета дават повод за вътрешни картини у читателя или слушателя, с които е свързана и естетическата наслада. А истината, на която принадлежи бъдещето, гласи: Насладата е свързана със самите словесни представи (an den Wort — und Salzvorstellungen selber halftet der Genuss)“ — след тия окончателни откровения на бележития естетик Dessior проф. Арнаудов се вижда попаднал в дълбините на нещо подсъзнателно и метафизично — и бърза да изплува пак нагоре към повърхността на сигурния рационализъм; г. професорът маха отстранително с ръка пред тази *някаква „психологическа метафизика“* на Десоар, отрицавайки емпирически: „Грешката на Десоара е грешка на всяко прибързано обобщение...“, изключвайки заключенията на Десоара, че: „емоционалното въздействие е свързано със звука с

хиляди асоциации и отношения, които, далеч от всяка действителност, изпъкват изключително в царството на езиковия космос“ и че: „истинският художник на словото показва своята духовна култура *изцяло* в степента на своята езикова култура“.

Така в системата емпирични размишления на проф. Арnaudов езикът си остава просто средство за израз (за „reportage universel“ би казал Маларме) и нито езиковни прелести, нито образи и символи и музикални ритми значат за г. професора *нещо* — *без идеята*; обаче за М. Ар. идея не значи „Платонова идея“, а най-обикновена мисъл или фабула, дори *теза* на едно литературно произведение: с една дума, *съдържание*. И той ужасен отлита към периферията, завъртян центробежно от своя емпирически метод, когато дори братя Гонкур му казват ясно, че „за всяка картина, която предава едно морално впечатление, може да се каже, изобщо взето, че тя е лоша картина“. Защото, според мене, както е установено от развоя на естетичната мисъл през последните десетилетия: няма съдържание отделно от формата; всичко е формата — *в нея самата стои* съдържанието; така художникът ни дава само една композиция от форми (езикови, звукови или пластично цветни), в която няма нищо повече от *ритъм и хармония* — израз на вътрешните движения у творящия; композиция наглед от произволни, несвързани елементи (думи, звуци, бои), в които обаче е скрита една тайна *магия*, що събужда съответно вътрешно движение у читателя, слушателя, зрителя. Тук, при проблема за езика, съвременният поет се вижда принуден да води борба за освобождаване на езика от робското му състояние на голо *понятие*, т.е. уред на „le reportage universel“, и да го възвърне към неговата първоизточна интуитивна сила, която позволява да се използва словото като елемент в една обща полифонична композиция (хармония), която, обхождайки делничната употреба на езика, може да внуши, изрази онова „подсъзнателно“, пред което са безпомощни думите като голи понятия: мира на Платоновите идеи. Както в музиката — и затова музиката е най-съвършеното, най-чистото от всички изкуства: понеже е най-духовното. Ритъм и хармония — нищо повече: а че това ще бъде неясно за рационализираното мнозинство — що от туй? Това, че един „интелигентен“ българин не е в състояние да схване хармонията на един Вагнер, напр. — това не доказва още, че у Вагнера няма хармония. Хармонията е сложна — и всеки схваща само такава част от

общата ХАРМОНИЯ, към която човечеството се стреми от векове, каквотому позволява да схване по-нисшето или по-висшето развитие на неговия личен слух. Оня, който се лута още в емпирично-рационалните низини на звяра, за него висшата хармония на сферите — една полифонична сложност от несметни тонове-е само висша дисхармония, шум, който е толкова голям, че грубият слух оглушава и в миг висшата хармония става за него абсолютно мълчание: той не чува нищо.

Така емпиричното изследване на художественото творчество се стреми да хвърли мост между глухите и висшата хармония — и ето че изисква от художника рационална *симетрия* вместо хармония — т.е. *Biblia Pauperum* — т.е. алегория. Алегорията е симетрия, а симетрията е единство, а единството е смърт, т.е. отрицание на хармонията, която по същината си е много сложна. А това единство, тази симетрия, тази алегория, това е изкуството, което дири напр. проф. М. Арnaudов: хетерогенен урод „от определено чувство и от ясни идеи“ (сякаш може да съществува определено чувство или ясна идея...)

В това, що написах дотук, има много мои „самопризнания на писател“ и бих бил много поласкан, ако проф. Арnaudов ги вземе пред вид при по-нататъшните свои изследвания по психологията на творчеството; тогава неговият огромен и упсрит научен труд — пред който свалям шапка, защото това е пръв опит в науката за систематическо изследване на въпроса, — тогава негли неговият труд, неговите усилия биха го довели по-близо до *истината*. А едно е преди всичко важно: истината не се постига с анализ, а с малко повече интуиция; поне малко повече вяра на чуждата интуиция, която г. професорът цитира в няколко от своите глави, но твърде повърхностно пренебрегва — движейки се по повърхността на емпиричната анализа.

# ЗАСЛУГИ

Имате удоволствието да четете тази книга благодарение на *Моята библиотека* и нейните всеотдайни помощници.

**МОЯТА БИБЛИОТЕКА**



<http://chitanka.info>

Вие също можете да помогнете за обогатяването на *Моята библиотека*. Посетете **работното ателие**, за да научите повече.