

ЛОГИКАТА НА ЛИТЕРАТУРНО-ИСТОРИЧЕСКИТЕ ПРОЦЕСИ: ЛИТЕРАТУРНОТО НАПРАВЛЕНИЕ

ПАНТЕЛЕИ ЗАРЕВ

ОБЩА ХАРАКТЕРИСТИКА

Литературните направления са една от формите, в които съществува литературният живот. Те идват в историята на литературата на смяна: като обновление на идеи, на естетически схващания за човека и за обществото. Те носят обновление на стиловете и на начините на изображение поради ново виждане и на света, и на личността на човека. Явяват се в началото като художествено откритие, като нови естетически схващания, които се противопоставят на предишното творчество, налагат се постепенно и овладяват често цялата насока на литературния живот. По-късно настъпват други явления: постепенното „застаряване“ на литературното мислене, постепенното „изхабяване“ на средствата, служили като инструментариум за създаване на възприятия, на чувства и на художествени истини. Начева се така нареченото „декомпозиране“ в организацията на литературата — на стиха, на разказа, на драматическото изображение, и „типът“ на предишните жанрове започва да завехва. Предишното „комплектуване“ на художествените произведения начева да губи устойчивост. Това става, разбира се, с борба, и има и дълбоки социални причини. Често пъти става рязко сблъскване на новото литературно направление с другото, предишното. В такъв случай възникват нови програми, имаме и „излизане от текста“, промяна на текста в границите на цялостния литературен процес. Няма постепенен упадък. Възниква борба между стари и нови художествени похвати и художествени структури.

Както и да протичат процесите, остава характерното: спечелване на почва от новото и изтласкване по-бързо или по-постепенно на старото, чийто апотеоз е завършил и чийто драма е започнала. Резултатът е неизменно същият — изместване на старото и новото, или преобразуване на старото, включването му органично в една нова естетическа система, която и когато възприема нещо от предишното, го отрича, създава свой фонд от средства и начини за художествено самозразяване на литературата и за художествено изобразяване на човека и на „картината на света“.

Така литературното направление е едно временно постоянство в литературния живот. Едно временно доминиране на принципи и на идеи относно характера и даже целите на художествеността. В този смисъл то донякъде разширява хоризонта на литературата и е една

преходна фаза в нейното историческо съществуване с безспорни последици по-нататък. Поради това много често и литературно-историческата периодизация се е опирала на временните социални и естетически състояния на литературата с доминирането в нея през определено време на определен тип естетически схващания, на определен тип сюжетна тематика и определен тип стилови черти — включително до цялостната стилистика на творчеството. Така в литературната история са се откроявали „епохите“ на класицизма, на романтизма, на реализма, като литературни състояния, „съдби“ на литературата, отличавали се основно и на „полето“ на сюжетните предпочитания. В самия литературен живот всяко от поетическите „полета“ е било и марсово поле на борба между идеи и вкусове.

В историите на някои литератури са точно установени периодите и отделните литературни направления. Така например французите смятат, че романтизмът при тях се разгръща през времето между 1820 и 1845 г. Според тях генералният възход на класицизма е бил между 1660 и 1685 г. Разбира се, тези твърдения могат да се приемат и с известна уговорка. Но сблъсъктът на романтизма с класицизма е станал почти 150 години след възхода и утвърждаването на първия. По-нататък романтизмът не е напълно изживял себе си във френската литература даже и след 1845 г.¹

Важното, разбира се, е не толкова самата периодизация, колкото опова ново, което внася литературното направление в художествения живот. Важен е онзи престиж, който то придобива исторически и който бива похабяван постепенно пак в течение на социалния и на художествения живот. Литературните направления са широки феномени от литературен и социален характер, те отговарят на състоянието на обществото и изразяват чрез себе си онова „революционизиране“ на самото общество, което настъпва с появата на ново, друго литературно направление заедно с усилията и с борбата за неговото утвърждаване. При това художествените направления „класицизъм“ или „романтизъм“ са обхванали не само литературата, а и всички изкуства: живописата, музиката, театъра, даже философията и обществената мисъл. Някои направления само са битували в определено изкуство — символизмът например не е имал такъв пълен аналог в другите изкуства, както в литературата, импресионизмът, наложил се в живописата, не е имал пълен аналог в литературата, макар взаимните влияния да са съществували и едното изкуство да е поддържало духовни движения в другото, или да е влияело за създаване на нови начини на изобrazение в него, на нови стилови форми и даже на принципно художествено мислене. Може да се говори още и за по-кратки и за по-продължителни периоди на онова литературно състояние, което определяме като господство на едно литературно направление. При това процесите протичат всякога на национално-историческа почва, което ни дава основание да говорим — в зависимост от естетическата чувствителност, създадена вече на тази национална почва — за „френски“ или „английски“ класицизъм или пък за „немски“, „френски“, „полски“ и т. н. романтизъм. Иначе казано, съществуват трансформации, които се придобиват според национално-социалните, духовните нагласи в различните страни през различни периоди от живота на нацията, нагласи, непосредствено определящи се от тяхното историческо съществуване.

¹ Вж. Henri Peyre. La littérature symboliste. Paris, 1976, p. 3.

Като говорим за литературното направление като едно състояние на обществото, създавано в дълбочина от историческия, социалния и духовния живот на обществото, трябва да имаме предвид разликата между направлението и общоисторическата ситуация, която възниква неизбежно поради национално-историческата съдба на народа: Така например Възраждането в Европа е епоха, протичала именно като една социално-историческа ситуация, създадена исторически от общото движение към хуманизъм и прогрес. Но Възраждането не е било само едно литературно направление, макар че е господствувал т. нар. „възрожденски реализъм“. Напротив, през тази епоха са се изявявали по-силно или по-слабо различни литературни течения, които ту са се преливали едно в друго, ту са си съперничели. Следователно между Възраждането като *социално-историческа ситуация*, създадена в духовния живот на обществото, и ясно профилираните литературни направления, които са се появявали по-късно, има известна разлика. Възраждането има свои общи черти, в които доминират няколко тенденции: стремежът към просвещение, стремежът към свобода, демократизмът и, разбира се, най-вече — хуманизмът и идеите. Това е, така да се каже, *тоалнатата чувствителност* на времето, тоалното движение напред на обществото. Литературните направления, които са се изявявали, борели, координирали и заглъхвали, по-късно са се профилирали по-категорично и вече отразяват по-категорично и различни стилови черти, макар че и Възраждането се дели на стилово-сюжетни периоди. В този смисъл литературните направления са „по-нови“ явления.

Колкото повече се обогатява литературата, колкото повече тя се приближава към съвременните форми на литературния живот, толкова по-ясно се очертават и литературните направления със своя програма, не само морално-социална и политическа, но и естетическа, художествена. Самото натрупване на факти и явления в нашата национална култура през Възраждането се извършва като от общовъзродителните процеси, така и от създаването, възникването и развиването на едни или други литературни насоки като феномена литературни направления, в които се открояват чертите и на различията.

Има и застигане, и задържане на традиции, на „отломъци“ от литературните направления. В този смисъл, когато се изследва еволюцията на духовно-литературния живот, трябва да се имат предвид, от една страна, общоисторическите тенденции, общопсихологическото състояние на обществото, и, от друга страна, развитието или застигането на различни направления като различни сюжетно-съдържателни и стилови феномени. Това може да се каже още по-определено за времето след Освобождението, когато вече литературните направления се формират и очертават като проява на конкретна литературна програма, като конкретен стремеж за утвърждаване на „тип“ творчество. Така след Освобождението продължават традициите на възрожденския реализъм, осмислени и обогатени от едно критическо отношение към съвременността: Вазовият, Захарн-Стояновият и т. н. реализъм, който съхранява още връзките с възторжената чувствителност на възрожденския демократизъм. После „отклонението“ следва с все по-настойчивото критическо начало, чийто най-ярък изразител е Алеко Константинов. Започва да се откроява „полисеантимизмът“ на хумора в нашата литература, още наивен и непосреден у Вазов („Чи-

новци“, „Немили-недраги“, „Под игото“) и рязко критичен, обобщително критичен у Алеко Константинов („Бай Ганьо“). От тези реалистични тенденции — Вазовата и Алековата — се отклонява Пенчо Славейковият реализъм — повече общохуманистичен и психологичен, осенен при това и от леко романтично възприемане на света. Започват да се развиват и модернистичните течения, чието начало е у Пенчо Славейков, при все че той не прие доразвиването им в символизма.

Ако Възраждането притежаваше един „дух на възторжен патриотизъм“, на демократична настроеност, то времето след Освобождението става все повече и повече скептично относно възможностите на обществото да задоволи общоидеалните духовни ламтежи. Тези разлики се открояват и в общото състояние на обществото, и в литературните направления, придобили характера на сюжетно съдържателни и стилнови явления, всяко и със свой „психологизъм“. Ще се спрем по-подробно на историческите явления, включително и на социалистическата литература, като важна е разликата у нас от общия европейски литературен процес поради особената ни историческа съдба.

Нека отбележа, че и през Възраждането, и през времето непосредно след Освобождението българският писател не е създавал литература за „приятна консумация“. Той е бил винаги настроен да реагира на социалните явления, да ги оценява, да ги критикува, имайки за критерий идеалните стремежи на народа и на обществото. Друга е вече картината през първото десетилетие на XX век, когато литературата и изобщо изкуството все повече целят и една духовна наслада и започва „бунтът“ срещу изкуството с възрожденските му проявления (критиката по адрес на Любен Каравелов, на Иван Вазов), когато се създава „религията на модернизма“, която започва да отрича предишното като остаряло, като примитивно и недоразвито. На литературата и на обществото от миналото се гледа като на състояние, при което не се съзнават духовните стойности в техния „чист“ естетически вид. Тези промени са свързани с промени и в литературните направления, без това да означава пълно тъждество между общото състояние на духовния живот и самите литературни направления. Направихме горното отклонение, за да посочим и категоричната профилираност, и смеените форми на литературния живот.

В Европа литературното направление се откроява като социално-историческо явление, което има точно определени естетически характеристики. То има свой кръг от идейни, от морални, от психологически проблеми с определена социална, морална и естетическа мотивираност. Има ясно очертани стилнови предпочитания, които създават и неговата стилистика, неговите „технически белези“. Създавала се е специфичност в литературния език на литературното направление. Очертавали са се жанрово-стилови предпочитания. Нека се спрем накратко на тези въпроси. Класицизмът примерно използва предимно драматическите жанрове като *трагедията* и *комедията*. Това изглежда парадоксално вътре в границите на направлението. Предпочитането на трагедията е обяснимо: тя дава възможност да се изкажат възвишени чувства, да се пропагандират идеите на дълга, да се следва традицията на древногръцката драма, да се задоволява изисканият вкус на аристократичната знатност чрез едно възвишено духовно забавление, което доставят и героизмът, и силата на страстта у персонажа, и изисканото класицистично слово.

Проявяват се обаче влечения и към комедийния жанр, и то за представления и пред изискана публика. Но и в трагедийния, и в комедийния жанр има постоянни елементи, общи за двата жанра в тяхната структура: в единството на време, на място и на действие. Персонажът обаче е с рязко противоположни отношения към нравствените проблеми, към проблемите на любовта, на дълга. Различна е и психологическата самохарактеристика на персонажа. Той се различава даже и по произход: Сид е благородник, докато Тартюф е представител на буржоазната среда, в чието битие вземат участие кръг от хора с доста посредствени интереси, включително и т. нар. „domestiques“ (прислугата). Тези „domestiques“ не само вземат участие в разволя на събитията и им влияят, но са в състояние даже и да надхитрят своите господари, да ги водят към едно или друго решение, изгодно било за тях, слугите, било за лица, свързани с тях. Откроява се едно интелектуално неравенство между слуги и господари — в полза на прислугата. Всичко това е твърде много извън определенията на класицистичната естетика и практиката на класицистичната драма. С други думи, направлението се оказва разположено, неединно, вътрешно противоречиво, даже парадоксално. Тази противоречивост ще открием и при реализма. Но нека продължим за класицизма. Езиковата стилистика е свързана с персонажа, а в комедията тя снижава човешките характеристики и цялата духовна атмосфера, толкова противоположна на величието на трагическата драма.

Комедията изисква смях, тривиалност, в нея има много „бурлескни“ сцени, трагедията, напротив, извисява емоциите, пречиства ги, пречиства и извисява и словото, и ситуацията, и характерите. Както се вижда, определено очертано в съдържание и в стилистика направление като класицизма се оказва „неиздържано“ докрай в принципите си, тъй като чрез комедията то се сближава с реалистичното изображение, с бъдещето на онази драма, която ще е вече близо до реалния живот на реалните хора и не ще представи само природата на възвишеното, на героичното, на изкристализиралата докрай морална теза за същността и за поведението на човека.

Молиер беше казал, че: „Трябва да се рисува преди всичко природата и сюжетът трябва да бъде „истински“². Молиер стои някак си настрана от компанията на Расин и Корней, макар че и той твори по време на възхода и величието на класицизма във Франция. Разликата, разбира се, за нас е важна не толкова исторически, колкото принципно. При всяко направление трябва да имаме предвид тези вътрешни сложности и противоречия, които понякога придават дълбочина на направлението. При все че Молиер се приближава до двореца, той доста време странствува из провинцията като комедиен актьор и свързва своята драма с провинциалната, дребнобуржоазната и буржоазната публика. От нейните среди и от нейния бит той извлича своите забележителни комедийни сюжети, придобили световна значимост. В предговора си към „Тартюф“ той даже заявява: „Ако използването на комедията става, за да се поправят пороците на хората, аз не виждам по каква причина тя да няма привилегия за себе си.“³ Това е социалното обяснение на проблема, но важното е, че направлението — ще видим това при романтизма, при реализма — се оказва „разположено“ в самото себе си. То е различно в своите естетически, морално-

² Roger Quichemerre. La comédie classique en France. Paris, 1978, p. 6.

³ Пак там, с. 47.

идейни и сюжетно-стилови граници. Романтизмът се явява като тотално отрицание на класицизма, но и той е сложен и противоречив и в себе си, като изява на личността, като проява на „модерната душа“, като жажда за творческа свобода и т. н. Така е и с реализма, дошъл на смяна на романтизма. Така е със символизма, със сюрреализма и пр. Има освен общ динамизъм, но и вътрешна сложност и промяна в „чудото“ на новото, в обновлението по вътрешния фронт на изкуството, в откриването на нови възможности и противоречия при самото самоутвърждаващо се ново изкуство. Поради това може да говорим освен за преход от едно литературно направление в друго, и за оригинално профилиране вътре в отделното литературно направление и в различните страни на неговата поетика. Както се вижда, явленията са свободни и многообразни, а наследството, което оставят — неизчерпаемо богато.

НАЦИОНАЛНИ ЧЕРТИ В ЛИТЕРАТУРНОТО НАПРАВЛЕНИЕ

Тези национални черти се открояват във всяко литературно направление. Затова с основание говорим освен за „френски“ класицизъм, където той достига класическите си форми, но и за „немски“ класицизъм, за „английски“ класицизъм и т. н. Такива национални определения неизбежно получават и романтизмът, и реализмът, и символизмът и т. н. Националната традиция, националната съдба и култура слагат отпечатък върху направлението, при все че то има и универсални черти. Полският и българският романтизъм примерно са се сплитали много тясно и с националноосвободителните борби на полския и на българския народ през XIX век. Условието навсякъде са специфични.

В книгата си „Немският романтизъм“ Ж. Ф. Анжелос говори за романтизъм на Йена, романтизъм на Хайделберг, романтизъм на Берлин. Той е направил разграничаване на романтизма и по областите — вече в пределите на немската нация от края на XVIII и началото на XIX в., имайки предвид влиянието на местния духовен живот и на интелектуалната обстановка в тези различни части на Германия върху специфичните проявления на романтичните идеи.

Главни представители на романтизма на Йена са Людвиг Тик, Вакенродер, Август Вилхелм Шлегел и Фридрих Шлегел. Романтизмът на Хайделберг има други свои представители като Клеменс Брентано и А. фон Арним, като Братя Грим, романтизмът на Берлин също има свои представители като Шамисо, Хофман, Клайст, Вернер и прочее. Както се вижда, кръгът от лица, които се подвизават на попрището на романтичното творчество от различни области на Германия, са му придавали и различни черти според условията на местния интелектуален живот. Трябва да кажа веднага, че е необходимо още повече да се съобразяваме с онези национални белези, които получава литературното направление не само от отделните области от територията на една нация, а и от въздействията на цялата нация, с нейната съдба, културна традиция, изобщо с нейната жива история. В този смисъл основателно говорим освен за „немски“, но и за „френски“ класицизъм, романтизъм, за „английски“ класицизъм,

⁴ J. F. Angeloz. Le romantisme allemand. Paris, 1980.

за „полски“ романтизъм и т. н. Нека кажа, че общото се запазва, както се е запавяло и при проявите на немския романтизъм от различни области на Германия. Така например в чертите на т. нар. „романтизъм на Пена“ има много общо с онова, което се извявало в Берлин или в Хайделберг. Общ е стремежът към крайна индивидуална свобода и отричането на регламентираната поетика. Общо е увлечението по артистизма в поезията, живописата и музиката, предпочитанията към музиката като изкуство „на душата“, изнасящо нейните трепетни и неуловими със слово състояния. Общо е бягството от реалността и отдаването на мечтата, полетите на духа от земното към небесното, онова, което самите романтици са наричали „плуване над водите“. И то с едно отдаване на света на природата с нейната непостижима грандиозност и дълбочина и т. н. Мечтателната настроеност е била и връзката на поетите романтици с природата: с горите, планините, реките, скалите, с всичко онова, което в самота и чрез съзерцание е говорело и за вътрешния свят на човека. Романтизмът се отделя от класицизма с неговите предпочитания към „разума“ и с неговите анализи, той идва с предпочитания към „сърцето“ и неговата непосредна чувствителност.

Романтиците все откриваха във видимото някаква тайна, някаква недоразгадана истина и показваха влечението си към сладостно бдение над борката си. Неслучайно Август Шлегел е казал, че „поезията на древните“ е била поезия на притежането на света, а романтичната поезия „е тази на носталгията“⁵. Шлегел всъщност е направил в случая едно разграничение по дух и по стил. Защото изкуството на древните е пластично, „видимо“, „архитектурно“, докато изкуството на романтиците е изкуство на чувството предимно, „музикално“, „носталгично“, противостоящо на пластичността и на архитектурността на изображението. Или изкуство на духовната експресия. Неслучайно и Фридрих Шлегел е въвел специфично понятие за това изкуство, като го нарича „романтична мелодия“. Той е имал предвид онова душевно състояние, което най-добре се изразява чрез музиката и което, пренесено в романтичните бунтовни изживявания, поддържа техния интензитет. Въпреки общото разлики съществуват в отделното явление.

Иенските романтици са говорили особено много за свободата на вътрешното „Аз“ на поета. Те са я разбирали почти като едно „парадоксално свободомислие“, като характерност за душата на „модерния човек“. Романтиците на Хайделберг търсят най-вече дълбоките корени на романтизма в народния фолклор. Именно Братя Грим изнасят пред света немската приказка, изучават изобщо „духа“ на фолклора, полагат началото на езиково-историческата и фолклористичната наука. За наука и поезия говорят и братята Шлегел от кръга на Пена, но в по-друг смисъл: „Всяко изкуство трябва да стане наука и всяка наука — изкуство; поезията и философията трябва да се съединят“ (Фридрих Шлегел). Иенските романтици също са търсели оригиналността на народа си, неговите митове и легенди, без да са имали дело като това на Братя Грим. Аналогни може да открием и у представителите на романтизма от Хайделберг и от Берлин. И все пак регионални разлики са съществували, като се е наблягало ту на едно, ту на друго, като му се е придавало индивидуално лице

⁵ J. F. Angeloz, Le romantisme allemand, p. 21.

според духовните състояния и индивидуалните различия във възгледи и чувствителност. Безспорни са и личните различия и в творчество, и в концепции например между Новалис и Хофман или между Фридрих и Август Шлегел и братята Грим — Жак и Вилхелм.

Както вече знаем, разнобразието в литературния процес е явление всякога живо и характерно. Това ни обяснява и националните различия в литературното направление. Различия, при които общите принципи, интелектуалните, емоционалните и естетическите предпочитания се развиват като концепции върху основата на една национална култура. И поемат в своята артистичност, в духовните изживявания и в стила черти тъкмо на тази национална култура.

Трябва да отбележа, че националното се проявява някакси и чрез личната съдба на твореца. Тази лична съдба е влизала в живота на изкуството, в неговата духовна инфраструктура. Нека припомним съдбата на романтика Новалис. Той се сгодява през март 1795 г. със София Кюн, която е на 13 години и която умира от туберкулоза през март 1797 г. Тази смърт влиза завинаги в живота на Новалис. Той продължава да живее все с мисълта за „святата София“. Обиква смъртта и се стреми към смъртта. Всичко това слага особени нюанси върху творчеството на този забележителен поет романтик, изпитвал влиянието и на философските идеи на епохата си, влиянието на Фихте.

Разбира се, поради преизострената чувствителност на поетите романтици върху личната им съдба повлиява всеки факт от техния живот. Те са склонни да реагират силно на всичко, което ги засяга. Това е общо правило, общ принцип за цяло поколение поети, родени през третата четвърт на XVIII в. и навлезли в началото на XIX в. със своите съдбовни идеи, с острата си полемика спрямо старото и отживялото в изкуството. Бунтовността им добива особена острота в някои страни: Байрон в Англия, Лермонтов в Русия. Всеки от тези творци внася нещо ново и в инфраструктурата на романтичното изкуство, и то и на национална почва, и в различните прояви на романтичната естетика. Каква традиция оставят примерно Братя Грим, чийто интерес е насочен към древногерманските митове, към старогерманската литература? Преди тях Хердер обърна внимание на това минало, към него се насочиха и други, като германската литература и германският фолклор на средновековието привличаха изцяло вниманието. Братята Грим издадоха „Немска митология“ (1835), те въведоха в съвременността си, така да се каже, „немския речник“ от идеи на средновековието. Особено значение има техният сборник от народни приказки „Приказки за деца“ — художествено обработени народни произведения, чиято красота и сила не увяхват и досега. Чрез делото им в областта на лингвистиката и на историята на древногерманската литература: „Германската героична легенда“ (1829), се откроява връзката на романтизма с науката и по-конкретно — с народознанието. Аналогично явление ще открием и в Българското възраждане, когато интересът към народа, към неговата характерология и към неговото творчество и история („народонауката“) избухва с голяма сила.

Имаме основание да се запитаме какво е по-точно романтизмът на една отделна страна. Става дума за „немския“, „френския“ и „английския“ романтизъм, за „полския“ или „руския“ романтизъм, или пък за романтизма у нас, който не се е налагал като литературно течение с изработена теоретична програма, но е съществува в мисленето и в поетичните превъплъщения на нашите писатели след Ос-

вобождението и в мисленето на дейците от Възраждането. „Романтизъм“, романтични преображения в нашата литература има и през времето на социалистическия реализъм, от началото на 20-те години насам. Това е предмет, разбира се, на много подробно и специфично изследване. На изследвания, каквито можем да намерим в книги като тази на Анжелос за „немския романтизъм“, която вече цитирах, или книгата на Филип ван Тиген за френския романтизъм⁶, изследвания, които ни сочат националните различия. Мотивите за различна проява трябва да се търсят в специфичната национална съдба (българският и полският романтизъм и освободителната борба на българския и на полския народ), в специфичната духовна структура на обществото, в историческите традиции и историческите обстоятелства, които са влияели за възникването и за историята на направлението при определени условия.

Ярки сигнали за това ни дава „френският романтизъм“, който е тясно свързан с т. нар. „френски предромантизъм“. Тоест с автори като Русо, като Шатобриан и мадам дьо Стал. Ван Тиген смята Русо за типичен „предромантик“, а Шатобриан и мадам дьо Стал за „непосредствени учители“ на романтизма. Той пише: „Когато смътната чувствителност бе намерила у тези двама писатели модела за израз и чистите съвети за плодно артистично изображение, романтизмът се беше зародил. Предромантизмът е впрочем една еволюция на чувствителността, последвана от една еволюция на литературния вкус; отначало се търсеше в древния стил, в класическите форми да се изрази една нова душа и това струваше цялата гениалност и цялата независимост на Русо, за да успее тази парадоксална комбинация. После бе потърсено възобновяването на формата на изображение и на природата на експресията — това, което правеха от своя страна Шатобриан и мадам дьо Стал.“⁷ Съвсем друг е „предромантизмът в Германия или в Англия, или в други страни поради характера на личното творчество и специфичните условия. Това ще рече, че в самия романтизъм се появяват специфични национални черти, каквито не притежават други литератури. Брандес е направил една съпоставка между „френския“ и „немския“ романтизъм, която гласи:

„Френският романтизъм създава трайни образи. Немският романтизъм поставя за идеал не образа, а мелодията, не някаква отделна форма, а безкрайния стремеж и желание да придаде название на предмета на своя стремеж, избирайки такива изрази като „тайнствено слово“, „синьо цвете“, „чаровете на горското уединение“. Но всичките тези наименования са израз на настроения и всяко отделно настроение съответствува на определени душевни състояния.“⁸

Както се вижда, Брандес разграничава френския от немския романтизъм по следните признаци: френският романтизъм създава образи, той е по-близо до реалността, той е даже в преход от романтизъм към реализъм. Немският романтизъм е с по-„чист“ вид. Той има за идеал не образа, а чувството, настроението, както и стремежа към безкрайността, която стои извън или над реалния свят на човека. Като продължава характеристиката на „немския“ романтизъм, Брандес пише категорично за неговата характерност: „Задачата се състои в това,

⁶ Philippe van Tieghem. Le romantisme français. Paris, 1984.

⁷ Пак там. 6—7.

⁸ Г. Брандес. Собр. соч. в 12-ти тома. Т. 4: Киев, 1902, с. 7.

да се сведе всяко отделно настроение, чувство или стремеж обратно към групата от състояния, към която всяко от тях принадлежи. Заедно с другите тази група образува *душата* (к. м., П. З.). И ако такава душа притежава рязко изразени особености, тя се явява в литературата представителка на много други, които са живели, не бидейки в състояние сами да опишат своята същност, но узнали я в представеното описание. По такъв начин на нас може би ще ни се удаде да докажем, че не бива да твърдим как характерният тип ни се изплъзва, защото поетът започва да рисува един ландшафт след друг, защото той до такава степен слива своето стихотворение с музиката, че в края на краищата употребява думите *allegro* или *gondo* като заглавия, освен това съвършено своеобразният характер на тези ландшафти и особеностите на тази музика на словото служат като очевиден признак на душевното състояние, което може да бъде определено приблизително точно⁹.

Вижда се колко тънки особености и различия притежава немският романтизъм, сравнен с друг тип национален романтизъм като френския. В своя анализ Брандес казва и друго: че френският романтизъм е повече *социален*, а немският повече *индивидуалистичен*. Че френският романтизъм повдига предимно някои морални проблеми на обществото (Виктор Юго), докато немският романтизъм, макар и да обръща такава голямо внимание на националната самобитност на народността, е насочен предимно към личността и към нейния вътрешен свят. Различията са тънки и сложни, нюансите са богати и всичко това ни подсказва, че явление като литературното направление не може да се сведе само към няколко общи, изтъркани от употреба формули. Това, както ще видим, е така и у нас, където явленията са също сложни и богати.

ВЪТРЕШНАТА ДЪЛБОЧИНА НА ЛИТЕРАТУРНОТО НАПРАВЛЕНИЕ. ПСИХОЛОГИЯТА НА ТВОРЧЕСКИЯ ПРОЦЕС ПРИ ВСЯКО ОТДЕЛНО НАПРАВЛЕНИЕ

Както и да класифицираме литературните направления и да ги определяме като „типове“, те имат своя особена вътрешна дълбочина, която се дължи и на характера на индивидуалната дейност на твореца. Иначе казано, литературното направление има и общи външни белези, и свой интимно-творчески „вътрешен свят“. Този свят носи в себе си многообразието от опита на отделните творци, които поддържат литературното направление и които със своята дейност създават неговия облик. Отнася се не толкова за общите естетически съждения, които могат да бъдат близки и сходни и да създават една обща система, колкото за самото непосредно образно мислене, за душевната настройка, за индивидуалитета на твореца, създаващи и поддържащи литературното направление. При това, както вече казах, винаги са възможни отклонения от общата схема, от общата идея за синтеза на естетическите и социално-моралните схващания, обединени чрез програмата на направлението.

Нерядко се създава онова свособразно състояние, което наричаме

⁹ Пак там.

„раздвоение“ на личността. Такова „раздвоение“ познават даже велики писатели реалисти като Балзак или като Лев Толстой. Тези гиганти в световната литература са привърженици на реалистичното изображение. Те изхождат в своето творчество от онова, което наблюдават: от реалния живот на обществото, от психологическите явления в него, от онези различни „мани“, които управляват хората в обществото като страсти и като увлечения — сребролюбието у героите на Балзак или други страсти у героите на Толстой, каквито носят характери като изобразените в „Силата на мрака“ и т. н. Действителността е изходното начало, предпоставката за едно типизирано като страст и поведение художествено изображение. Балзак обаче е бил подчинен и на своите легитимистични идеи и схващания, Толстой е имал свои емоционални религиозни изживявания. Всичко това у всеки от тези писатели е влягано по някакъв начин в творчеството му като мислене. Може да говорим освен за „светоусещане“ на група писатели, обединени от едно направление, и за „светоусещане“ на отделния психически тип творец. При литературното направление писателят е морален и естетически тип със свое възприемане на света. Това ни дава основание да говорим за литературното направление не само като обединяване на творци от една динамична програма, а и като сложни и дълбоки вътрешни процеси, които не всякога могат да създадат достойна за общите идеи цялостна система. Самите закони на въображението са толкова сложни, подвижни и непредвидими, че индивидуалното преобладава над общото и типичното в немалко случаи и създава многообразието при така наречения психологически детерминизъм, или социално-исторически и естетически детерминизъм.

Известният изследовател на психологията на великите хора Г. Жоли пише: „Великият човек се оказва във всеки момент на своя живот истински роб на миналото и послушно оръдие на причините, които го обкръжават и го потискат от всички страни, а всички проекти, замисляни от него за бъдещето, се определят от сегашните му идеи; тези последните не представляват нещо друго освен общ резултат на различни психологически, социални и исторически причини, действията на които се обединяват помежду си и, така да се каже, се съсредоточават и се изпълчават в личността на великия човек.“¹⁰

И все пак и според този автор дълбока причина за една или друга изява има и в самата творческа личност. Той пише по-нататък: „Не е виновен случаят, че Рафаел ще рисува прекрасни картини, а Моцарт ще съчинява прекрасна музика; не случаят ще води до това, че Наполеон ще започне да удържа блестящи победи и не случаят ще прави така, че главата на новата школа ще придобива влияние над своите ученици, а великият пълководец ще си осигурява съдействие от своите помощници и сътрудници. На нас могат да ни говорят всичко за това, как са се създавали външните факти, сред които се извършва дейността на великия човек. Но ние ще отговорим на това само едно: хиляди хора виждат същите тези факти и изпитват върху себе си влиянието им, но само един, ако е художник, ги пресъздава, или само един, ако е държавен мъж, политик или воин, ги управлява.“¹¹

¹⁰ Г. Жоли. Психология великих людей. СПб., 1884. Цит. по: С. Е. Грузенберг. Психология творчества. Минск, 1923, с. 24.

¹¹ Пак там.

Подсказва ни се, че и художественото направление е обусловено от причини и социално-исторически фактори, че то не е капризна игра на фантазията или случайно сплитане на едни или други психически сили на епохата. Ролята на личността се откроява в движението и в границите на направлението. Неслучайно се постарахме да посочим многообразието, което се е създавало вътре в „немския романтизъм“ именно поради конкретната и жива дейност на отделни личности, които са изнасяли напред ту едно, ту друго от различните страни и тенденции на този романтизъм. За вмислящия се във фактите изследовател не може да съществува съпяна игра на случая, както и не може да има свобода, която е извън историческата зависимост от времето и епохата. Над творческите замисли на художника тежи законът за причинността. Този закон гласи: „Всичко, което става, става по необходимост.“ Или както гласи латинският израз: „quid- quid bit, necessario bit“. Поетът не е свободен в своето творчество — това е естетическа аксиома. Така наречената „свобода на творчеството“ няма нищо общо с така наречената „свобода на волята“. Тя е зависима както от условията, така и от своите собствени творчески сили. Тя е зависима от творческите замисли, които се пораждат във времето и които се изразяват релефно и чрез литературното направление, и чрез личността, която носи чрез себе си и чрез творчеството си принципите. В този смисъл личността като резултат на условията изразява себе си, свои заложби и възможности, с които пряко организира и насочва изкуството. Личността вече в известна степен е условие и необходима предпоставка, за да възникнат изменения и в характера на изкуството. Така се натъкваме на две обстоятелства, които и са свързани помежду си, и като че ли си противоречат: първо, логическите връзки и отношения, които създава направление, и, второ, закономерните възможности вече и на самия творец, на неговата индивидуалност.

Тоест възможностите, които творецът притежава и сам да изразява, и сам да представлява „духа на епохата“ и на естетическата часока в нея. Така съдържанието и характерът на литературното направление като проява на група писатели, обединени от общи принципи, имат своя богата и, бих казал, в известен смисъл неизмерима психологическа дълбочина. Ето защо е необходимо изследването на някои източници и материали относно литературното направление, които са не само от социално-исторически, а и от автобиографически и даже от прякобиографически характер. Иначе казано, предмет на изучаване е и природата на твореца от едно литературно направление, природа вече различна от тази на твореца от друго направление. Става необходимо изследването на отделния творец и като индивидуално явление, т. е. като състав от душевни елементи, индивидуално обособени и създаващи вътрешната мяра на художествените и интелектуалните ценности. В този смисъл наред с произведенията на писателите обилна информация предлагат биографиите, дневниците и възпоминанията. Даже за някои изследователи този вид материали са и по-ценни, и по-важни от самите произведения, защото съдържат признания и размисления за онова, което е създавано и което е придобило вече завършена естетическа ценност.

За да се вникне в дълбоката същност на направлението, следователно наред с всичко, което характеризира времето, настроенятия в обществото, прехода към едно ново изкуство, придобива стойност

изучаването и на творческата личност, и на нейните вътрешнохарактерни черти, на нейния духовен индивидуалитет. За всичко това имат значение животоописанието на творческата личност, записките от различни беседи и срещи, изучаването на възгледите за литературата, за изкуството и философията и най-вече онова, което творческата личност е претърпела — като личен живот, като отношение към обществото и сблъсък с него, като осъзнаване на стойностите в изкуството. Даже проявите на субективизъм и на лична тенденциозност от писателя се оказват в някаква степен ценни, тъй като също носят в себе си „паметта на времето“, усещането за времето, за характера на онова, което е възниквало през периода, да речем, за романтизма, и което е създавало някаква перспектива и за цялата литература. Бихме могли да кажем, че в биографията на отделния творец се усещат очертанията на еволюцията, забелязват се процесите за по-нататъшно развитие, процеси, които са имали своето значение в цялата история и в съдбата на литературата при възникването на нещо ново в определено време.

За нас, разбира се, е важно да схванем неуловимите оттенъци на душевните преживявания, психологическата атмосфера, свързана и с обществото, и с личността на отделния творец. Това хвърля светлина върху истината и специфичността на творчеството. Бихме могли да изтъкнем така факта, че всяко литературно направление има свои дълбочини и свързана с тях лична психология на творчеството. Тази психология за нас е по-важна даже от програмните документи на направлението, даже от предвзетите мнения, възгледи и вкусове, с които направлението се налага, самоподдържа се или се брани срещу атаките на другите, които са извън него. Защото най-обективната същина на литературното творение е в дълбочинните духовни състояния, с които то е свързано и които създават неговата насока, неговия стил, неговата специфична психология на творчеството. Разкриването на дълбочинно-личностното ни дава възможност да схванем и общото, „типичното“, което се създава чрез личността.

Типичното всъщност може да се разбере чрез изследването на група писатели от едно направление, а всеки от тях представя и своето „Аз“, всеки от тях превъплъщава чрез себе си стила и духа на общото, като запазва индивидуалното. В този смисъл се говори за „колективност на творците“, за сходство помежду им, за близост на преживяванията — без това да засланиа разнородността им, онова, което излиза извън типа и което е възможно освен като общо, но и като индивидуално и неповторимо.

Било е забелязано отдавна, че индивидуалното е понякога до такава степен силно, че то отрича даже и онова, което изглежда, че му е близко. Отрича особено онова, което не съвпада с личната му естетика. Известен е много пъти коментираният факт, че Лев Толстой е „отричал“ Шекспир, Писарев — Пушкин, Шопенхауер — Хегел, Ницше — Вагнер, Марк Нордау — Метерлинк, и т. н. Получава се впечатление, че гениалният творец може да разбере само еднороден с него тип на гений. Разнородния тип той отрича поради крайния си субективизъм. Но не са малко случаите на отричане и на духовно близкото. Особено характерен е примерът с Ницше, отричал Вагнер, и то при голямата близост в психологическите и социалните мотиви на тяхното мислене, и въпреки близостта им например в някои виждания от митологически характер. Тези случаи не са само „грешки“ на едно

изкуство или на едно индивидуално съзнание — те са тенденционна упоритост за заставане срещу чуждото даже и когато се срещат Ницше с Вагнер.

А има и дълбоки вътрешни несъгласия поради променено схващане за характера на изкуството: Толстой и Шекспир. В стилистиката реалистът Толстой стои срещу метафората, а реалистът Шекспир я използва, за да създава поезията и философията на своето творчество. И липсват мостове между тях двамата. Бих добавил, че Толстой е не само представител на един друг реализъм в сравнение с ренесансовия реализъм на Шекспир, но той в своето време, през XIX век, стига и до култа на крайната правда, до култа на съвсем конкретната истина и до неприязънта към условността, към „поетическите фойерверки“ на поезията. И такива поетически форми като алегорията, като метафората, като художествените аналогии (наподобяванията), в които може да има причудливи образи, условности, загадки, са му чужди.

Важното е, разбира се, това, че общите явления в литературата са придружени всякога и с много индивидуални разновидности, които идват от личностното у твореца и го отделят от неговите събратя, даже и когато той има общо с тях: общи черти, обща насока на наблюдение, общи пориви. Светът на художника е всякога своеобразен, всякога е индивидуална обособеност, даже и когато е свързан изцяло с морално-естетическите тенденции на литературното направление и демонстрира тъкмо тези тенденции.

Поради специфичния субективизъм и поради индивидуалната нагласа процесите в литературата са невъзпроизводими чрез опит. Всяка друга човешка деятелност, доколкото може да се моделира, е възпроизводима. Говори се даже за така наречения интелектуален експеримент, чрез който мисленето може да се преповтори. Литературното творчество само, въпреки общите аналогии, е непреповторимо. Възможен е експеримент относно логиката у човека. Математиката като система от количествени отношения при решаването на теореми или на обикновени задачи има характера и на експеримент, който проверява логиката на човешкото мислене. Художественото творчество е до такава степен индивидуалистично, ангажиращо цялостно личността, до такава степен е сложно, неуловимо, подвижно, че не може да се поддаде на съвсем пряк експеримент. То не може да се възпроизведе напълно опитно. Естествено ние не приемаме ирационализма на идеалистическата естетика. Но казаното трябва да се има предвид, когато се разсъждава и за отделната творческа личност, и за групата, към която тя принадлежи, и за манифестациите на определено направление. Все пак може да се говори за „типове творчество“. „Типове творчество“, които са свързани с отделното направление, както, разбира се, и с цялостния характер на художествената литература.

ЛИТЕРАТУРНОТО НАПРАВЛЕНИЕ И „ТИПОВЕТЕ“ ХУДОЖЕСТВЕНО ТВОРЧЕСТВО, ИЛИ ОЩЕ ЗА ПСИХОЛОГИЯТА НА ЛИТЕРАТУРНОТО ТВОРЧЕСТВО ПО ТИПОВЕ И НАПРАВЛЕНИЯ

Литературните направления се различават помежду си освен по психологическата същина на проблемите си, освен по тематиката и

стила си, но и по специфичните начини за изобразяването на човека и на света. Би могло да се каже съвсем определено, че литературното направление е тип словесно художествено изображение, което, като има своя неповторимост, има и свои специфични структурни черти, присъщи и на съдържанието, и на формата, т. е. на смислово-стиловото му своеобразие. Тези черти се открояват най-добре, когато се правят съпоставки между отделни литературни направления. Тогава се вижда, че самата психология на литературното творчество също е придобивала известно своеобразие. И макар че тя има свои общи закономерности, валидни изобщо през целия процес на създаване на художествената литература, са се проявявали и различни особености според спецификата на определено литературно направление. Така например класицистите са били повече с една разсъдъчна насока на творчество, романтиците са представляли повече „рационалистическия тип“ творец. Класицистите са работели предимно с помощта на разсъдъчния подбор. Това е важело както при избирането на темата, на персонажа, на страстите, които са били изобразявани, така и при комбинирането на стилистичните средства, включително и на средствата за изобразяване на средата, на външните обстоятелства, при които е принуден да действа персонажът. Това са творци от *рационалистичен тип*. Известни са онези категории за ред, за фатално господство на правила върху творческия процес, на които са се покланяли френските классицисти, ревностно пазили в областта на драмата правилата на трите единства. Те са се стремели и към съзнателна комбинация на стилистични средства, на образи и слова, изисквани от вкуса на онази знатна публика, към която се е насочвал классицистичният театър.

Вкусът е бил налаган естествено не само от публиката, но и от писателите, които са смятали за свои образци произведения на древногръцката драма. Тези творци са мислели, че не излизат извън кръга на една вече установена естетика и установена човешка проблематика. Те са възсъздавали човешки страсти, свързани със съвременността им, като са вземали антични сюжети („Андромаха“, „Федра“ на Расин) или като са подражавали на древните във външните черти и прояви на характера. Сюжетът се е движел обикновено около две главни чувства: любовта и чувството за дълг. Били са строго спазвани външните единства: на времето и на мястото. Смятали са, че отклоненията от тези единства са нарушение на нормите на художествеността. Така са се налагали и някои обикнати похвати като разказът на очевидци, разяснителните разговори между героите в текущото определено време и на определеното място. Това подсказва как драмата на классицистите е била далече от свободното, смислово-тематично и стилово-действено изображение на Шекспир. Даже и при изобразителите на страсти Корней и Расин е господствувал съзнателно разсъдъчният подход към структурата на произведението.

При романтизма веднага се откроява разликата. Още Лесинг се отнесе критически към классицистичната драма. Той посочва несъответствията на френската драматургия със свободата на изкуството. В своите рецензии върху представленията в Хамбургския театър през 1767 г. — рецензии, получили общото име „Хамбургска драматургия“ — той противопоставя Шекспир на классицистите. Още по-рязка е критиката на романтиците. Те преобразяват схващането за изкуството и изтъкват схващането си за свободата на литературното творчество.

Романтиците са представители вече не на „рационалистичния“ тип творчество, а на „ирационалистичния“. Главен техен лозунг е духовната свобода. Писателят твори „произволно“, подчинява се на несъзнателните сили у себе си, следва внушенията на своя „скрит гений“. Главното за писателя романтик е повишеното до крайност емоционално състояние, което напомня бушуването на стихии в природата, напомня планински бури, небесни светкавици, внезапни озарения. Фантазията и емоцията — ето господарите на духовното състояние на писателя по време на творчество. Романтиците смятаха, че даже науката е подвластна на емоциите, на състоянията на ирационално вдъхновение, на неочаквани изблици на мисълта. Известен е афоризмът на Новалис: „Без ентусиазъм няма математика.“ Разбира се, мисълта е вярна. Но поетът романтик е разбирал под „ентусиазъм“ всичко онова ирационално свободно и творческо, което се е изявявало при романтичната художествена литература.

Идеята за *свободата* в творческия процес е била изявявана многократно в поезията на романтиците. За тях тя е главен признак на творчество. И Пушкин, преживял влиянието на романтизма, поставя високо идеята за свободата, като има предвид освен нейния социален смисъл и нейната чисто психологическа проява. Той отхвърля „правата на закона“ над душата на поета и над човешките страсти. Ето какво пише в „Родословная моего героя“:

Зачем кружится ветр в овраге,
Волнует степь и пыль несет,
Когда корабль в недвижней влаге
Его дыханья жадно ждет?
Зачем от гор и мимо башен
Летит орел, — угрюм и страшен, —
На пень гнилой? Спроси его!
Зачем арапа своего
Младая любит Дездемона,
Как месяц любит ночи мглу?
Затем, что ветру и орлу,
И сердцу девы — нет закона!
*Гордись — таков и ты, поэт.
И для тебя закона нет!*

Така Пушкин схваща свободата не само в нейния социален, а и в нейния чисто духовен смисъл, за който толкова много са говорили, ментали и писали поетите романтици. Както е свободен вятърът, както е свободен орелът, както е свободно човешкото чувство (любовта на Дездемона към Отело), така е свободно и сърцето на поета. За него, за поета няма закон.

Както се вижда, романтиците са схващали свободата и вдъхновението като основни принципи на тяхната естетика. И като характерна психология на творчеството. По-късно вече се гледа и на свободата, и на вдъхновението като на всеобщ творчески феномен, характерен за изкуството и възможен до определени условия. Белински стига до мисълта, че вдъхновението е присъщо не само на художника, но и на учения, и даже на обикновения занаятчия. Всичко това подсказва какви преходи е извършила естетиката от едно към друго, какви промени са ставали в характера и на психологията на творчеството.

При писателите реалисти тази психология на творчеството е вече

различна и от психологията на „рационалистичния тип“ творец (класицизма) и от психологията на „ирационалистичния тип“ творец (романтизма). Писателите реалисти са разбирали, че не ще могат да изобразяват пълно човека и света, ако са ограничени от правила. Че не ще схващат истината за човека, смисъла на събитията, ако са свързани само със себе си, с вътрешния си свят, с индивидуалистичните си тежнения. Естетиката на романтизма, която се вживява в природата и в човека като безкрайност, като неопределеност, като затворено в себе си неизчерпаемо битие, не може да им помогне в тяхната специфична вече задача да навлязат в частното съществуване на човека и на обществото. На тях им е необходима свобода, но не само в индивидуалистичен, а и в социален смисъл: като разширяване на представите за човека и за света, като критика над човека и света, продиктувана от самата реалност.

И още една характерна промяна: нужно е не само вдъхновение, нужен е и труд. Даже трудът е *главното знаме* на писателите реалисти. От трудолюбието черпи сили и вдъхновението. Поради това са по-други и душевните им състояния по време на творчество. Често пъти, изпитвайки безсилие да схванат и да предадат точно онова, към което са устремени умът и въображението им, което им е подсказало наблюдението, те изпитват чувство и на душевна пустота, на болка и скръб за разлика от романтиците, които като че ли по-лесно намират израза на душевните състояния, които пресъздават. Флобер например се оплаква в писмо до Луис Коле, писано през 1852 г.: „Понякога, когато се чувствавам празен, когато не мога да уловя израза, когато, надраскал дълги страници, аз намирам, че не съм написал ни една истинска фраза, падам на дивана и лежа в затыляване, в душевното блато на мъката.“

Флобер е разкрил едно от характерните психологически състояния на писателите реалисти при тяхната мъчителна „борба със словото“: тежката изнемога при творчеството. Това състояние са познавали по-малко или никак не са го познавали „волнокрилите“ романтици, понесени из висините на своето небесно вдъхновение. Писателите реалисти смятат своето творчество за „каторжна работа“ (Достоевски). Те са преживявали даже физическото изтощение от тази работа, продължавала без прекъсване дълги часове. Ето какво пише Достоевски на М. С. Аксаков на 28 август 1880 г.: „Вие не ще повярвате до каква степен аз съм зает ден и нощ като при каторжна работа.“ И по-нататък: „Аз и изобщо работя нервно, с мъка и грижа. Когато работя усилено, то съм болен даже физически.“ Такива жалби има твърде много в изповедите на писателите реалисти. За тях трудът, усилието да схванат цялото и подробностите и да ги пресъздадат са били основните им мъчения по време на творческа работа, каквито и други наслади да им е доставяла тя. В процеса на работата често са се откроявали безсилието, тягостното състояние, извиквали болка и недоволство даже и от самия живот. В някои свои разкази руският писател А. И Куприн е посочил тази жалба на твореца от безсилието, от опустошението, от болката, че не може пълно да изрази своя замисъл и да му намери форма. Ето някои заглавия на такива разкази: „Психея“, „Травка“, „По заказу“, „Погибшая сила“, „Безумия“. „Господи, колко мъка, колко адски труд и нищо, нищо“ — оплаква се

скулпторът в разказа „Психея“¹². Примерите подсказват колко характерно е мъчителното труженичество при писателите реалисти.

Голям е броят на тези труженици в световната литература от периода на господството на реалистичното направление в литературата — през XIX в. Това труженичество е свързано по-конкретно с романа и отчасти с драмата, но то е забележително явление, свързано конкретно с една литературна насока. Бих посочил и Флобер, и Балзак във френската литература, и Гогол, Толстой, Достоевски в руската литература и т. н. Много са имената на великите творци, на великите труженици на великото епическо изображение, придобило своята конкретна форма главно в романа през XIX век.

Отнася се за особена психология на личното творчество, налагана неизбежно от направлението и от неговите вече естетически цели. Представителите на различните направления имат и различен вътрешен свят, със свои особености, със свои и индивидуални, и типични черти, със своя неповторимост и невъзпроизводимост при други социално-исторически условия. Става дума за характера на наблюдението, за творческото въображение, наситено с опита на художника, за своеобразието на литературата като определена насока, като определено направление.

Би могло да се направи разлика и в характера на художествената интуиция, всеобщо явление при художественото творчество, както и въображението. Художествената интуиция, която се основава на логически настроения и се поддържа от тях, е характерна за класицистичната поезика. При романтиците тя е „иреалистична“, извира неизбежно от тяхното повишено емоционално състояние и от ефектни контакти с природата и с човека. Отзивът на грандиозното в природата, на тайнственото и недоопознатото у човека — ето източниците за проявата и на тази „ирационалистична“ интуиция.

Би могло да се каже, че реалистичното художествено творчество се опира на интуицията, която търси подкрепа в опита, в наблюдението, която не пренебрегва подходите на ума и се ръководи в много случаи и от самонаблюдението. Такава интуиция прави своеобразен творчески процес. Той не може да бъде единен, спонтанен. Той често пъти прекъсва, за да даде възможност на художествената интуиция да натрупа опит и да подготви прозрението откритие. Любопитна изповед е направил Антон Павлович Чехов пред В. Г. Короленко. В един разговор помежду им именно за характера на творчеството става дума и за тия необходими прекъсвания, при които и интуицията, и умът помагат на твореца. Ето този диалог, както е представен в сборника със статии на Антон Павлович Чехов, излязъл през 1907 г.:

„Чехов: Случва ли се у вас така, че по време на работа между два епизода, които виждаш ясно във въображението си, изведнъж — празнота?

Короленко: Над която се налага да строиш мостче вече не с въображението, а с логиката?

Чехов: Така, така.

Короленко: Да, случва се, но аз тогава изоставям работата и чакам.

¹² По примерите от „Психология творчествата“ на проф. С. О. Грузенберг.

Чехов: Да, а ето в драмата без тези мостчета не може да се мине.¹³

Така е схващал Чехов отношението в сложната творческа работа между опита, интуицията и ума. Нужно е и да се схване в общи черти една основна идея и да се вникне в дълбоката конкретна същина на явленията, и да се обрисуват и представят живите подробности. Ето защо е невъзможно мигновеното съзидание, написването на произведението изведнъж, а е необходима и грижлива и постоянна работа, към която се прибавя помощта и на интуицията, и на ума. Нека напомня признанието на Пушкин, че когато е писал „Борис Годунов“, той е прескачал през някои места, като е делил сякаш творчеството си на две части: на част, изисквала „разсъждение“, и част, изисквала „вдъхновение“, т. е. работа на интуицията. В писмо до И. И. Раевски той е формулирал съвсем точно как е протичала тази, бих казал, двустранна творческа дейност:

„По-голяма част от сцените изисква само разсъждения; когато обаче дойде до сцена, която изисква вдъхновение, то аз чакам или прескачам през нея.“¹⁴ Има много изповеди на писатели реалисти за това, как интелектът, логиката са им помагали да търсят съединителните звена, а интуицията — да откриват онова смътно и недоизяснено, което е свързано с общата картина на художественото изображение, със събитията и с характерите в него. Даже един Емил Зола, създателят на експерименталния роман, говори за необходимостта „да се запълват дупките от интуицията“ („comblent les trous par l'intuition“).

Характерно е, че Зола дели творческия акт на два момента: осъзнаване на „идеята“, намиране на идеята на произведението, а след това — процеса на *запълване* на произведението с подробности, които са като обвивка на идеята, реализация на идеята. С това разграничаване Зола подсказва какви сложни единни и паралелни дейности протичат по време на творчеството, за да се схване основното, към което се стреми художникът, и за да се намерят онези подробности: ярки образи, чрез които произведението добива своя конкретен и реален естетически вид. Тази сложност на творческия акт се отразява многостранно на формата, на изпълнението и изисква множество поправки и преработки, които са толкова характерни за творческия акт на писателите реалисти. Да си припомним колосалните усилия на Балзак да дири точноста на смисъла и богатството на образа чрез непрекъснати преработки на свои произведения, даже и след като са дадени за печат.

Различията в психологията на творчеството при разните литературни направления са се отразявали и на характера на естетическите теории. Може да се каже, че идеалистическата естетика е била най-близо до романтизма и е излизала като че ли от неговия опит. За тази естетика творчеството се подчинява на необясними духовни сили, то има ирационален и алогичен характер. То е проява само на творчески екстаз, израз е на „сладостното безумие“, което се получава при себеотдаването на художника на творческата му мания. То означава пълна самозабрава и загубване на своето „Аз“. Всички тия идеи идват още от Платон, който смята, че художественото творчество се подчинява на „маниите“ на твореца, че то е духовно състояние, при

¹³ С. О. Грузенберг. Психология творчества. Минск, 1923, с. 521.

¹⁴ Пак там, с. 55.

което разсъдъкът се отстранява, за да господстват вътрешните стихии на творческата личност. В диалога „Федър“ Платон казва, че „божественото изстъпление“ е дар на четири богове и той го разделя и на четири вида: на пророческо, внушавано от Аполон, усъвършенствувашо, произвеждано от Дионисий, поетическо, произвеждано от музите, и четвърто, еротическо, изпращано от Афродита и Ерос. Това сложно „изстъпление“, изпращане на човека като дар от боговете, е равнозначно на онова състояние, което по-късно идеалистическата естетика определя като ирационално и алогическо творчество, подчинено единствено на вътрешния глас на твореца.

Такива възгледи са поддържали и философи от Шелинг до Шопенхауер. Не е бил далече от тях даже и Кант (И. Кант — „Критика на съзнателната способност“). Реалистичната или, както казваме, материалистическата естетика е трябвало в дълга и трудна борба да преодолява тези метафизични схващания относно характера на творческия акт, натрупани от естетиката на идеализма.

ОЩЕ ЗА ПСИХОЛОГИЯТА НА ТВОРЧЕСТВОТО ПРИ ОТДЕЛНИТЕ ЛИТЕРАТУРНИ НАПРАВЛЕНИЯ. ОЩЕ ЗА ПРЕХОДА ОТ РОМАНТИЗМА КЪМ РЕАЛИЗМА

И така, според романтизма художественото творчество е непроизволно, диктувано от вдъхновението („*inspiratio*“). Романтите и писателите, близки до романтизма, са вярвали, че в тях говори друг глас, който им диктува това, което пишат. Оттук и непроизволният характер на словесното художествено създаване. Още древните въвежда в естетиката понятието „*daimon*“, „демон“. С това понятие си служи Платон, а и всички философи след него, които са били близо до платонизма. Романтиците възстановяват понятието. Байрон е смятал себе си за рожба на „демона“. Гьоте също говори за „демоническото“. В разговорите си с Екерман той го определя така: „Демоническото е онова, което не се изявява при помощта на разума и разсъдък. В моята натура го няма, но аз му се подчинявам.“ За демоническото говори и Бодлер, основателят на символизма във френската литература: „Все по-близо и по-близо идва към мен моят демон“, твърди той. И по-нататък: „... той изгаря моето сърце и ме изпълва с нетленни греховни желания“.

Всъщност тези писатели са имали предвид именно непроизволния характер на творчеството, подчиняването на художника на силния вътрешен глас или на халюцинациите, създавани и с представата за такъв глас.

Съвсем по друг начин обясняват творческия процес писателите реалисти. Главното за тях, както вече казах, са опитът и наблюдението, после размисълът, идеята за света и за човека, която се подкрепя от наблюдението и от интуицията. Реализмът е изкуство на потребностите, изкуство на фактичното изобразяване на света. При това изкуство се говори за характерното и типичното било в характеристиките, било в събитията и обстоятелствата. При него може да става дума за „раздвояване“ на творческата личност — раздвояване, при което художникът „се отказва“ от себе си, за да се вживее в чуждия свят, в другата личност, която изобразява. Този процес „на вживя-

ване“ е може би един от най-характерните в реалистичното творчество. Той е в известна връзка и с портретуването в живописата. Фантазия, размисъл, интуиция — всичко това се мобилизира, за да излезе художникът извън пределите на собствения си духовен свят и да проникне в чуждия свят; да се извърши духовно сближение с психологията на човека, който е отвън и който участва и във верига от събития, ज्याщи често нищо общо със собствения личен живот на писателя.

Следователно, ако „раздвоеното“ у романтиците се дължи на убеждението им, че гласът на „демона“ им диктува това, което пишат, ако те се подчиняват на този свой вътрешен глас, те, писателите реалисти, представят друго душевно състояние: те се отдават на стремежа си към вживяване, към проникване в „тайната“ на другите, на чуждите души. Тази потребност при тях е неотразима. Тя характеризира творческия им процес. Чрез нея се открояват трайни дълбоки черти на едно изкуство, което изследва човека, изследва неговата нарастваща страст и преследва онзи „катарзис“, който е характерен за новата, за модерната, за моралистичната литература на XIX век.

Поради стремежа да възсъздават фактичното, подробното, реално-обективно съществуващото писателите реалисти понякога си приличат доста в маниера на писане. Така се създават някои повторителности, или както се казва, някои „автоматизми“ при следването на реалистичния образец. Самият реализъм при такива случаи е ставал самоподражателен и е обеднявал. В литературата обаче неизбежно възникват и нови явления, които отвеждат към нови черти реализма или му дават насока, правеща го способен да се освободи от самоподражателността. Това става и исторически. Така става в руската литература — с появата на социалистическия реализъм. Или така става сега в латиноамериканската литература с нейния „магически реализъм“, с нейните митологични образи, създадени и от фантазията на народа и пренесени в художественото творчество.

Би могло да се каже определено, че същностните черти на реализма се запазват: и в социалистическо-реалистическата литература, и в съвременната латиноамериканска литература. Запазва се даже нещо и от онзи акт на сливане с природното, с универсалното, с всеобщото, който беше така характерен за романтичното творчество.

Една характерна особеност на реалистичното изкуство е неговата хуманистична насоченост. Разбира се, всяка литература и всяко изкуство са дълбоко хуманистични в своята духовна същина. Но при реализма е подчертан стремежът и към опознаване на човека, и към защитата на човека. В този смисъл говорим за *социално целенасочен хуманизъм* примерно в реалистичното изкуство на XIX век. Този хуманизъм е свързан най-пряко със социалното положение на човека, с неговия стремеж към добро и към щастие, с неговото желание да се освободи от оковите на насилието. Този хуманизъм има още и още други пластове. Той е свързан например с такова голямо и дълбоко чувство като любовта. Един от главните механизми в разволя на човешките отношения при реалистичното изкуство са интимните отношения между хората. А в основата на тези интимни отношения като главно движещо колело в механизма на човешките действия се явява именно любовното чувство. Много човешки страдания са изписани в литературата и едно от най-дълбоките от тях е тъкмо любовното преживяване. То е свързано най-вече — разбира се, като става дума за

човека в обществото — със стремежа към щастие и с изживяването на нещастията като вечна драма на човешката любов и като стремеж у хората към взаимност. В този аспект се откроява също хуманистичната стойност на реалистичното изкуство, което е едновременно и психология, и етика, и художествено изображение на света, и образ, и представа за интимните отношения между хората — отношения, които ги облагородяват с възвишеното изживяване на любовта¹⁵. С тези си изображения художествената литература най-вече влиза в общуване с хората и започва „да твори“, да създава тяхната природа именно в нейния човешки смисъл. Това е, бих казал, и един от най-трайните завети на литературата.

В много случаи самите писатели са преживявали лични човешки драми и са търсели изповедта чрез изобразяването и на чуждия живот, т. е. с драмата на сърца, които са им сродни, у които красотата извира от стремежа към „добро“ и към „щастие“.

Така се открояват дълбочините на художественото творчество и в този смисъл вече — с оглед на хуманистичните тенденции — е относително трудно да се сложи рязка граница между романтизма и реализма. За такава близост би могло да се говори между тези две направления и когато се разглежда отразяването в литературата на революционните идеи и на тяхното въздействие върху хората. Защото и двете направления — романтизмът и реализмът — подчертават тенденцията за сближаване на художника с хората и за духовното сливане на хората с онези големи и вековни идеи, които носят в себе си прогресивната и хуманистичната същина на литературата.

ПРОРОЧЕСКАТА ФУНКЦИЯ НА НАПРАВЛЕНИЕТО

Нека се спрем накратко и на този важен въпрос. Литературното направление и литературното творчество изобщо притежават в някаква степен пророческа сила. Неслучайно Пушкин е сравнявал поета с пророка (стихотворението „Пророк“). Не пророка, еманация на божествената сила, на божествената воля, а пророка прорицател на силата и на повелята на социално-историческите обстоятелства. С такава пророческа „зареденост“ е бил Ботев с неговия велик, всечовешки социален, хуманистичен и освободителен идеал, Вазов — с вечно живия си патриотизъм и българското понятие за нашата душевност. В известен хуманно-естетически смисъл пророк е бил и Пенчо Славейков, устреман да обновява духовно-естетическата същина на българската литература и формите ѝ. А и литературата след 20-те години на XX век с творчеството на Смирненски и Гео Милев, на писателите от 30-те години: Георги Караславов, Никола Вапцаров, Христо Радевски, Младен Исаев и т. н. с тяхната нова класова, социално-историческа устременост. Всички изброени писатели — от Възраждането, след Освобождението и по-късно — са представители на различни направления, по-ясно или по-неопределено профилирани, примесени и с други черти, според особеното развитие и особената национална съдба на литературата ни. Ала пророческата сила, различно изявена при посочените насоки, все пак не е чужда на тази литература. Тази

¹⁵ Любовта е тема и изживяване и в класицизма, и в романтизма — в случая става дума за връзката с икономическото битие на човека.

пророческа сила извира от стремежа към сближение с народа, с обществото, с дълбочинните свойства на културата, сближението с бъдещето.

Пророчески глас е звучал и в релефно кристализираните направления в голямата европейска (включително и руската) литература. Особено се усеща това в романтизма, в реализма, в едно направление на новото време, свързано със социалистическата литература и наричано нов или социалистически реализъм. У него устремеността към бъдещето е пряко очертана. Стига да се гледа на това направление цялостно, като разнообразна творческа изява, а не като догматизирана естетика, като скована в догма поезика, като „оказионна“, „статизирана“ литература. Защото този нов реализъм, заел се днес с проблемите за съдбата на човечеството и за бъдещето на човека, е неизчерпаемо разнообразен и богат в себе си, овелян е и от романтика, и от велики полети на мисълта и на чувството. Той е психологически аналитичен, способен и на стихийни откровения, и на дълбока разсъдъчна дейност, която също води писателя до дълбоката същина на човешкото.

Литературата изобщо ни сближава и с миналото, и със съвременността, и с бъдещето, но това се откроява особено в програмите и практиката на нейните по-нови форми на проявление — исторически, социално и естетически обусловените литературни направления.