

ВѢСТНИКЪ
Е В Р О П Ы

ЖУРНАЛЪ

ИСТОРИИ — ПОЛИТИКИ — ЛИТЕРАТУРЫ

СТО-ТРИНАДЦАТЫЙ ТОМЪ

ДВАДЦАТЫЙ ГОДЪ

ТОМЪ III

РЕДАКЦІЯ ВѢСТНИКА ЕВРОПЫ: ГАЛЕРНАЯ, 20.

Главная Контора журнала:	Экспедиція журнала:
на Васильевскомъ Острову, 2-я линія,	на Вас. Остр., Академ. переулочъ,
№ 7.	№ 7.

САНКТ-ПЕТЕРБУРГЪ

1885

СОДЕРЖАНІЕ

ТРЕТЬЕГО ТОМА

МАЙ — ІЮНЬ, 1885.

Книга пятая. — Май.

	стр.
Жизнь за жизнь.—Разсказъ.—VII-XII.—Н. А. ТАЛЬ	5
Тормазы русскаго искусства.—XIV-XIX.—Окончаніе.—В. В. СТАСОВА	64
Родительская кровь.—Очеркъ.—Д. Н. МАМИНА	115
Кремскіе пейзажи.—I. Море.—II. Горы.—А. ЛУГОВОЙ	157
О задачахъ русской живописи.—II.—Окончаніе.—А. Н. ПЫЛИНА	159
Этюды по психологическому творчеству.—I-VII.—П. Д. БОБОРЫКИНА	182
Стихотворенія.—I-II.—Н. МИНСКИЙ	220
Пейзажъ въ современномъ русскомъ романѣ.—К. К. АРСЕНЬЕВА	222
Милый другъ.—Повѣсть Гюи де-Монасса.—VII-VIII.—А. Э.	262
Греки въ новгородскомъ царствѣ.—А. В.—НБ	298
Стихотворенія.—I-IV.—Кн. Э. Э. УХТОМСКАГО	321
Хроника: — Текущая сельско-хозяйственная статистика, въ трудахъ департа- мента земледѣлія и сельской промышленности.—В. В.	324
Морокой портъ въ Петербургѣ.—З.	344
Внутреннее Овоараніе.—Закрѣпленіе Кахановской комиссіи.—Администрація и судъ.—Законопроектъ о налогѣ на процентныя бумаги.—Отношеніе его къ подоходному налогу. — Инструкція чинамъ фабричной инспекціи.— Успѣхи и притязанія протекціонизма. — Высочайшій рескриптъ дворян- ству.	360
Письма изъ Москвы.—З.	380
Иностранное Овоараніе.—Перспектива войны съ Англіею.—Особенности настоя- щаго кризиса. — Рѣчь Гладстона въ палатѣ общинъ, при требованіи кредита на военныя надобности.—Русскій отвѣтъ на депешу генерала Лемедена.—Какой смыслъ для Россіи имѣла бы война съ Англіею, при современномъ положеніи дѣлъ въ Европѣ?—Увлеченія печати.—Паденіе Жюль Ферри во Франціи, и новое министерство Вриссона	386
Литературное Овоараніе.—Исторія Санктъ-Петербурга, съ основанія города до изведенія въ дѣйствіе выборнаго городского управленія, 1703—1782. П. Н. Петрова.—О популяризациі свидѣній по классической древности, Д. И. Нагуевскаго.—Историко-критическій комментарий къ сочиненіямъ Ф. М. Достоевскаго, состав. В. Зелинскій. — А. В.—НБ	402
Некрологъ.—Н. И. Костомаровъ.—А. Н. ПЫЛИНА	411
Изъ Общественной Хроники.—Настроеніе общества и печати, въ виду возмож- ной войны.—Походъ противъ дипломатіи и дипломатовъ.—Духовная связь между воинственнымъ азартомъ и домашнимъ реакціонерствомъ.— Празднество 6-го апрѣля, и вышшія къ нему приставки.—Столѣтіе пе- тербургскаго городского общества	427
Библиографическій Листокъ.—Столѣтіе Слб. Городскаго Общества. 1785—1885 гг. Изд. Слб. Городской Думы.—Сборникъ Имп. Русскаго Историческаго общества, т. 42 и 43.—Учебникъ исторіи, пр. А. Травецкаго: Русская исторія.—Современный пессимизмъ въ Германіи, кн. Д. Цертелева.	

Книга Местная. — Ноябрь.

стр.

Жизнь за жизнь. — Рассказъ. — Часть вторая и послѣдняя. — Н. А. ТАЛЪ.	441
Россия и Франція, въ концѣ прошедшаго вѣка. — 1794-1799 гг. — А. С. ТРАЧЕВСКАГО.	506
Прокаженный. — Стих. Н. МИНСКАГО.	563
Этюды по психологическому творчеству. — VIII-XV. — Окончаніе. — П. Д. БОБОРЫКИНА.	566
Путеша. — Афганистанскіе очерки. — I-VIII. — Д. Л. ИВАНОВА.	612
Плютры письма. — VII. — Н. ЩЕДРИНА.	659
Национальный вопросъ въ старомъ и новомъ свѣтѣ. — М. М. КОВАЛЕВСКАГО.	677
Милый другъ. — Повѣсть Гюи де-Монассана. — Часть вторая и послѣдняя. — I-III. — А. Э.	782
Хроника. — Константинъ Дмитриевичъ Кавелинъ. — Некрологъ. — М. С.	787
Памяти К. Д. Кавелина. — Рѣчь въ Юрид. Обществѣ. — В. Д. СПАСОВИЧА.	807
Надъ свяжей могилой. — Стих. Н. МИНСКАГО.	811
Учено-литературная дѣятельность К. Д. Кавелина. — Библиографическій очеркъ. — Д. Д. ЯЗЫКОВА.	812
Внутреннее Овозрѣніе. — Проектъ положенія о государственномъ земельномъ банкѣ, какъ возможная основа дворянскаго земельного банка. — Двѣ противоположныя точки зрѣнія на дѣятельность будущаго банка и обуславливаемые ими спорные пункты. — Необходимые предѣлы и условія удешевленія кредита. — Близкій конецъ подушной подати.	821
Наши трагичники. — Исслѣдованіе одного изъ главныхъ источниковъ заразы. — М. ЗЕЛЕНСКАГО.	886
Иностранное Овозрѣніе. — Мирныя вліянія въ международной политикѣ. — Англійскія парламентскія рѣчи. — Упреки въ парламентъ русской дипломатіи. — Напрасныя поводы къ недоразумѣніямъ. — Результаты англо-русскаго конфликта и отношеніе къ нимъ печати. — Кончина Виктора Гюго; труды и заслуги его, какъ писателя и человѣка.	848
Литературное Овозрѣніе. — Великая княгиня Екатерина Алексѣевна, П. Дирина. — Очеркъ изъ исторіи Тамбовскаго края, И. И. Дубасова. — Монографія по исторіи западной и юго-западной Россіи, В. Б. Антоновича. — А. В.	862
Изъ Общественной Хроники. — По поводу смерти К. Д. Кавелина. — Окончаніе городскихъ выборовъ. — Выборное начало по Городовому Положенію 1870 и 1846 г. — Отзывъ современниковъ о выборахъ и характеръ городского общественаго управленія до 1870 года. — Недостатки нынѣ дѣйствующаго выборнаго начала. — Сравненіе нынѣшнихъ выборовъ съ предыдущими, и составъ новой Думы (1886—1889 гг.).	875
Извѣстія. — О подпискѣ на памятникъ Гоголю.	882
Библиографическій Листокъ. — Рѣчь гласнаго В. И. Герье, 21 апрѣля 1885 г., въ московской Думѣ. — Сборникъ Имп. Русскаго Историческаго Общества, т. 45 и 47. — Давидъ Рикардо и Карлъ Маркъс, Н. И. Зибер. — Путеводитель и собесѣдникъ въ путешествіи по Кавказу, М. Владкина.	

ЭТЮДЫ

по

ПСИХОЛОГИИ ТВОРЧЕСТВА

I.

Много лѣтъ возвращался я, какъ беллетристъ и критикъ, все къ одной и той же тѣмѣ: она для всякаго, кто самъ предается литературному творчеству или пишетъ о немъ, представляетъ собою первенствующій интересъ. Это—вопросъ о томъ: въ чемъ же заключается самый процессъ художественнаго созданія, что такое творческое изобрѣтеніе, беря его въ обширномъ смыслѣ или ограничиваясь одними произведеніями литературы?

Нельзя сказать, чтобы въ нашей критикѣ, въ многочисленныхъ статьяхъ и рецензіяхъ, этотъ коренной, основной вопросъ въ послѣдніе годы самостоятельно разрабатывался. Бесѣдующій съ вами, въ эту минуту, пробовалъ, въ нѣсколько приѣмовъ, поставить критику изящнаго творчества на болѣе прочную почву, на почву психологическую. Были и другія попытки; но то, чѣмъ довольствовались и довольствуются до сихъ поръ у насъ, что составляетъ разнѣнную монету эстетическихъ воззрѣній, такъ шатко, противорѣчиво, а главное, такъ ненаучно и несамостоятельно, что нельзя не удивляться невысокому уровню критической литературы, занимающейся творческими произведеніями, что я и старался показать года два тому назадъ въ этюдѣ, посвященномъ русской литературной критикѣ.

Но въ настоящую минуту я буду говорить не о критикѣ, не

о рецензіяхъ, не о недостаточности методовъ и общихъ воззрѣній, а о томъ явленіи природы въ лицѣ человека, которое называется творчествомъ, о способности къ изобрѣтенію, къ „выдумкѣ“, какъ выразился Тургеневъ въ одномъ изъ своихъ писемъ, сожалѣя о бѣдности воображенія, творческой фантазіи у молодыхъ русскихъ беллетристовъ.

Какъ же творить всѣ тѣ, кто способенъ на творчество, будетъ ли это ученый, беллетристъ, музыкантъ или живописецъ?

Европа, въ лицѣ своихъ мыслителей и двигателей науки, давно занимается этимъ вопросомъ: но только въ послѣднее время она начала дѣйствовать съ болѣе вѣрнымъ методомъ, перенесла центръ тяжести вопроса туда, гдѣ ему давно слѣдовало быть. Философы, занимавшіеся эстетикой, любители искусства, спеціальныя критики его — долго не могли освободиться отъ поисковъ какого-то особеннаго элемента или придатка къ внѣшнимъ вещамъ, въ которомъ будто бы сидѣла красота. Весь восемнадцатый вѣкъ и начало нынѣшняго держались этого воззрѣнія, и только нѣкоторые, болѣе проникательные, изслѣдователи эстетическаго чувства, еще съ прошлаго вѣка, стали доказывать, что нѣтъ въ природѣ такихъ вѣчныхъ, неизбѣжныхъ элементовъ или сочетаній, таковой исконной формы, что бы составляло безусловную красоту, находящуюся внѣ насъ, въ предметахъ искусства, будь то: статуя, храмъ или какой бы то ни было предметъ природы или человѣческаго творчества. Только благодаря трудамъ опытныхъ психологовъ, всего болѣе англійской школы, сталъ вырабатываться взглядъ, по которому красоту сводить къ извѣстной сторонѣ нашей душевной жизни — къ потребности и способности ощущать прекрасное. Но изслѣдованія въ этомъ направленіи, изысканія того, что составляетъ эстетическое чувство, на что оно обращается и чѣмъ вызывается, въ свою очередь, отклонили мыслителей-психологовъ отъ кореннаго вопроса: въ чемъ заключается самый процессъ творчества, безъ котораго немислимы образы, идеи, изобрѣтенія, способные вызывать въ душѣ художественное чувство; „эстетическую эмоцію“, — какъ выражаются психологи.

Этимъ стали заниматься въ самое новое время преимущественно англичане и французы; но и тутъ явилось неизбежное колебаніе; не сразу была найдена психо-физиологическая основа. Ученіе о способностяхъ души (у тѣхъ нѣмецкихъ и французскихъ мыслителей, которые не освободили себя еще отъ привычки вдаваться въ произвольную классификацію) настроило слишкомъ много клѣточекъ въ человѣческой душѣ, надѣлало раз-

ныхъ подраздѣленій, не позаботившись первоначально о томъ, чтобы наука, изслѣдующая человѣческій мозгъ, подтвердила, какъ слѣдуетъ, его дѣленія и клѣточки. Явилось нѣсколько монографій, гдѣ тому или другому свойству человѣческой души придается слишкомъ большое значеніе. Такъ, напр., даже въ одномъ изъ недавнихъ французскихъ сочиненій—воображеніе поставлено первенствующей и основной способностью, безъ которой никакая работа ума немислима. Но такое выдѣленіе одной способности—произвольно: новая опытная психологія доказала достаточно основательно, что работа нашего ума, нашей души держится за основную способность къ такъ-называемой ассоціаціи идей; совершенно также какъ и въ нервной дѣятельности—источникомъ, прототипомъ, основнымъ рычагомъ служить такъ-называемый рефлексъ, отраженное нервное движеніе. Выдѣлять известную способность, придавать ей первенствующее значеніе и силу еще не значить добратся до того, что такое творчество, по какимъ законамъ оно происходитъ въ головѣ человѣка, чѣмъ оно отличается отъ остальныхъ видовъ умственной дѣятельности, отъ способности къ логическимъ выводамъ, отъ всего того, что обозначается словомъ: „разсудочность“.

Возьмемъ примѣръ. Человѣкъ, учившійся математикѣ, можетъ производить самыя сложныя вычисленія и при этомъ не обладать ни малѣйшей способностью къ какому-нибудь новому комбинаціямъ; онъ будетъ отличный учитель или профессоръ, но не оставитъ послѣ себя имени человѣка, двигавшаго свою науку. Точно также, въ каждой спеціальности — и въ знаніи, и въ художественномъ мастерствѣ—есть десятки, сотни, тысячи людей, способныхъ ежедневно производить известныя мозговыя операціи: писать статьи и даже стихотворенія, рисовать, чертить, играть на фортепіано — и все-таки во всѣхъ этихъ формахъ мозговой дѣятельности (хотя двѣ трети ихъ принадлежатъ къ области искусства) нѣтъ того, что мы называемъ творчествомъ.

Если быть формально-последовательнымъ, то, принявъ разъ тотъ фактъ, что наша мозговая дѣятельность сводится, въ концѣ концовъ, къ ассоціаціи идей, можно не допускать никакого особеннаго процесса въ мозгу и доказывать, что величайшія произведенія искусства, самыя гениальныя изобрѣтенія ни что иное, какъ продукты той же самой обыкновенной (присущей всѣмъ, и людямъ, и высшимъ животнымъ) ассоціаціи идей. Источникъ, конечно, ассоціація; но вся исторія человѣчества, все то, что человѣкъ прибавилъ къ внѣшней природѣ, чѣмъ онъ поднялся на теперешнюю ступень, прямо говорить о чемъ-то иномъ, кромѣ

обыкновенной ассоціаціи идей, о несомнѣнной созидательной способности. И новая опытная психологія допускаетъ, кромѣ простой ассоціаціи идей, еще другую, которую она такъ и называетъ творческой. Самые крупные представители англійской опытной школы, Гербертъ Спенсеръ, Льюисъ, а главное, Бэнъ (занимавшійся этимъ вопросомъ болѣе подробно, чѣмъ другіе), признаютъ эту „творческую ассоціацію“ и подкладываютъ ее подо все то, чтó можно связать научнаго о созидательной способности человека. Разверните книгу Бэна „Ощущенія и интеллектъ“, и вы найдете въ ней слѣдующую, напр., формулу: „Въ силу ассоціаціи, духъ имѣетъ способность образовывать комбинаціи или агрегаты, отличные отъ всѣхъ представляющихся ему въ теченіе опыта“. Я беру эту цитату (для того, чтобы русскій читатель могъ скорѣе проверить меня) изъ сочиненія профессора Трондага „Нѣмецкая психологія въ текущемъ столѣтіи“ (изданіе второе. Москва. 1883 г. Томъ I, стр. 292 и слѣдующія).

Этихъ нѣсколькихъ строкъ достаточно, чтобы обосновать вопросъ не на пескѣ, не на какомъ-нибудь метафизическомъ обобщеніи, а на почвѣ опытнаго научнаго изслѣдованія. Наука, въ этомъ случаѣ, только разъясняетъ то, чтó каждый сколько-нибудь развитой человекъ, даже человекъ простой, изъ народа, знаетъ и по своему опыту, и по опыту всѣхъ своихъ предковъ; только крестьянинъ, когда онъ поетъ пѣсню или былинку, или рассказываетъ сказку, относится къ нимъ наивно, не знаетъ, что это—продукты той же самой способности, какая произвела на свѣтъ такую драму, какъ „Отелло“, или такое изваяніе, какъ Венера Милосская. Спросите вы его: чѣмъ его пѣсня или мифическое преданіе отличается отъ статуи или картины, или музыкальной симфоніи, онъ, конечно, вамъ не отвѣтитъ. Развитой человекъ скажетъ, даже и безъ научно-психическаго образованія, что и то, и другое, и третье, сводится въ сущности къ одному и тому же, съ тою только разницею, что такіе продукты творчества, какъ, напр., Венера Милосская или Преображеніе Рафаэля, или девятая симфонія Бетховена задуманы, созданы, воспроизведены, додѣланы одной личностью, а мифъ, сказаніе, легенда, пѣсня или сказка и даже египетская пирамида и средне-вѣковой готическій соборъ—произведенія коллективнаго творчества, безличнаго или, лучше сказать, общенароднаго, вѣковаго.

II.

То, къ чему пришла теперь опытная психологія въ вопросѣ о человѣческомъ творествѣ, уже представлялось и раньше, и въ прошломъ вѣкѣ избраннымъ умамъ, чуткимъ и вдумчивымъ; только они были еще въ тискахъ ненаучнаго міровозрѣнія; а когда стремились къ научному, готовили его даже для насъ, людей девятнадцатаго вѣка, то, по состоянію тогдашнихъ знаній, не могли еще многое прочно установить такъ, какъ возможно теперь. Или же (какъ, напр., философствующіе вѣмцы конца прошлаго и первой трети нынѣшняго вѣка) настроили себя системъ съ разными абсолютами, чисто-отвлеченными, чуждыми настоящей научной правдѣ. Но и въ ихъ эстетикѣ есть уже пониманіе, какъ бы предчувствіе того, что дѣйствительно составляетъ отличительную особенность творческаго процесса въ душѣ человѣка, въ его мозговомъ аппаратѣ.

Энциклопедисты, и во главѣ ихъ Дидро, усвоили себѣ все, что англійскіе философы конца семнадцатаго и всего восемнадцатаго столѣтія наблюдали и установили въ нарождавшейся тогда психологіи. Дидро въ вопросѣ о творествѣ, какъ и во множествѣ другихъ вопросовъ, поражаетъ своимъ предвидѣніемъ, своимъ высокимъ чутьемъ, удачей своихъ обобщеній и опредѣленій. Онъ не трактовалъ психологически процессъ творчества ни въ какомъ отдѣльномъ трудѣ, но въ разныхъ мѣстахъ его этюдовъ и замѣтокъ по вопросамъ искусства находятся мнѣнія и взгляды, которымъ теперешняя психологія вовсе не противорѣчитъ, а, напротивъ, поддерживаетъ ихъ. По своей страсти къ театру, Дидро первый занялся искусствомъ актера, какъ самостоятельной областью творчества. Извѣстенъ его „Парадоксъ объ актерѣ“, уже два раза переведенный по-русски. Одинъ изъ этихъ переводовъ появился съ замѣткой, гдѣ я указывалъ на геніальность постановки самого вопроса о творествѣ, будетъ ли оно актерское или какое-либо другое. Этюдъ Дидро такъ замѣчательнъ, что всякій, кто занимался въ особенности сценическимъ искусствомъ, его теоріей, желалъ дать ей научно-философскую обработку, по необходимости долженъ поставить Дидро на первое мѣсто въ ряду теоретиковъ искусства, почему я и разбиралъ его „Парадоксъ“ когда-то, болѣе пятнадцати лѣтъ тому назадъ, въ особой статьѣ, подъ заглавіемъ „Денисъ Дидро, какъ критикъ сценической игры“, а потомъ посвятилъ ему цѣлую главу въ своей книгѣ „Театральное искусство“. Итакъ создатель Энциклопедіи,

говоря въ одномъ мѣстѣ о творческой работѣ, совершенно опредѣленно, безъ всякихъ недомолвокъ и оговорокъ, заявляеть, что творческая идея, образъ, выдумка, замысль, если они дѣйствительно творческіе, являются сами собою, помимо нашей воли, и притомъ неожиданно. Такое опредѣленіе, выведенное изъ собственнаго опыта, проверенное на самонаблюденияхъ его сверстниковъ, друзей въ разныхъ областяхъ знанія и искусства, было выражено Дидро безъ строго-научныхъ приѣмовъ, не подведено еще ни подъ какой законъ опытной психологіи. Да и вообще, этотъ гениальный человѣкъ разбросалъ многое множество взглядовъ, находокъ, догадокъ походя, не имѣлъ времени, даже и физической возможности, дѣлать изъ нихъ нѣчто вполне обработанное.

Дидро, выражаясь такъ о творческомъ процессѣ, подтверждалъ то, что позднѣе, въ началѣ нынѣшняго вѣка и вплоть до сороковыхъ годовъ, называлось артистами, критиками, поэтами вдохновеніемъ,—слово, которымъ до нельзя злоупотребляли; до такой степени, что оно потеряло кредитъ. Онъ говорилъ по просту, дѣлая выводы изъ собственныхъ психическихъ испытаній, изъ всего, что онъ слышалъ, видѣлъ и прочелъ: только то составляетъ творчество, что явится само собою, неожиданно, а не вслѣдствіе одной разсудочной работы, усилія старательности или ловкаго мастерства. При этомъ, въ „Парадоксѣ объ актерѣ“ Дидро ничего не говоритъ подробно о томъ: въ какомъ настроеніи долженъ находиться человѣкъ, творящій что-либо; онъ не распространяется о „божественномъ“ вдохновеніи; напротивъ, онъ проводитъ во всемъ своемъ этюдѣ ту истину, что актеръ, какъ и каждый художникъ, долженъ въ выполненіи творческой идеи (а не при ея зачатіи) быть спокойнымъ, обладать всей своей умственной разсудочной силой; но если Дидро былъ правъ, говоря, что творчество независимо отъ нашей воли и неожиданно, онъ этимъ самымъ признавалъ и необходимость особеннаго настроенія того, что нынѣшніе психологи называютъ эмоціей и что подъ литературнымъ терминомъ „вдохновеніе“ гуляло по эстетическимъ книгамъ, статьямъ и разговорамъ, въ теченіе чуть не цѣлаго вѣка. И у нѣмецкихъ эстетиковъ, у послѣдователей Гегеля и Рётшера, и въ нашей критикѣ тридцатыхъ и сороковыхъ годовъ, всего больше, конечно, у Бѣлинскаго, вы находите теорію, въ которой, среди совершенно произвольныхъ положеній и туманныхъ отвлеченностей, заключается ядро психологической правды, добытой не нынѣшнимъ путемъ болѣе точныхъ наблюденій, а скорѣе предчувствіемъ, удачнымъ обобщеніемъ. Перечтите въ сочиненіяхъ Бѣ-

линскаго тѣ мѣста, гдѣ онъ (обыкновенно въ началѣ годовыхъ обзорѣній или отдѣльныхъ разборовъ) говоритъ о творествѣ, о геніи и талантѣ. Къ чему сводятся эстетическіе принципы, за которые онъ ратовалъ почти всю свою жизнь, принципы, выработанные не имъ самимъ, а взятые имъ отъ нѣмцевъ, чрезъ посредство своихъ литературныхъ пріятелей, знавшихъ по-нѣмецки лучше его? Въ основѣ этой теоріи лежитъ признаніе, тогда еще сдѣланное а priori, какъ бы на авось, въ силу талантливаго предвидѣнія, что творчество (въ данномъ случаѣ художественное, литературное или по другимъ искусствамъ) непроизвольно, противоположно обыкновенной разсудочной работѣ, будетъ ли то извлеченіе кубическаго корня или составленіе учебника. Только Бѣлинскій и его нѣмецкіе учителя не затруднялись перестраивать весь міръ на основаніи своихъ мыслительныхъ категорій. Они говорили, напр. (это—подлинныя слова Бѣлинскаго): „Искусство есть непосредственное созерцаніе мысли или мышленіе въ образахъ“. Такая формула и теперь еще можетъ сойти за довольно вѣрную; но она находилась у нихъ въ связи съ цѣлою системою мышленія, которая разлеталась уже отъ натиска научной провѣрки, принадлежитъ теперь исторіи философіи, но не имѣетъ для нашего поколѣнія никакой руководящей силы. Возьмите вы двѣнадцатый томъ Бѣлинскаго, статью, оставшуюся послѣ него не напечатанной, подъ заглавіемъ: „Идея искусства“, все то, что онъ говоритъ на страницѣ 388-й и слѣд., вы найдете полнѣйшее подтвержденіе моихъ словъ, т.-е. гегеліанскія разсужденія о бытіи, произвольныя отождествленія идей человѣческихъ со внѣшней природой, и въ томъ числѣ, въ общемъ вѣрные взгляды (хотя и не подтвержденные научно) на то, что составляетъ характерную психическую особенность человѣческаго творчества.

Еслибы гегеліанскіе эстетики (и въ числѣ ихъ Бѣлинскій), вмѣсто того, чтобы разсуждать о „вѣчной“ красотѣ и уноситься на метафизическія выси, хотѣли, даже съ помощью своей діалектики, болѣе самостоятельно развивать теорію непосредственности, непроизвольности творчества, они, конечно, бы продержались съ своими взглядами гораздо дольше и не вызвали бы той сухой, разсудочной реакціи, которая явилась, и на западѣ, и у насъ, противъ такъ называемыхъ „эстетиковъ“ во имя требованій практической жизни, морали и общественныхъ идеаловъ. Но, обзорѣвая пятидесятилѣтній періодъ нашего русскаго самосознанія по вопросу, который насъ теперь занимаетъ, мы должны съ особенной симпатіей отнести къ той пропагандѣ, какую Бѣлинскій и его единомышленники производили, въ свое время, во имя такъ

называемаго „чистаго“ искусства. Сами того не зная, они были предтечи тѣхъ, кто явился уже съ научными приѣмами, кто дошелъ до относительной истины долгимъ путемъ опыта и наблюденія. Гегеліанскіе эстетики выставляли гипотезу, которую, худо ли, хорошо ли, связывали со всѣмъ цѣлымъ своего міровоззрѣнія; но эта гипотеза сама по себѣ представляла собою цѣнный творческій продуктъ. Она вытекла изъ опыта людей, занимавшихся искусствомъ, и тѣхъ, которые изслѣдовали, наблюдали и разбирали его созданія со стороны.

Также точно, и въ опредѣленіяхъ Бѣлинскаго, когда онъ разбиралъ: что такое геній и что такое просто талантъ, мы находимъ взгляды, очень близкіе къ истинѣ, согласные съ тѣмъ, что новые научные изслѣдователи человѣческаго творчества устанавливаютъ на нашихъ глазахъ. И это заслуга не малая. Насколько старые эстетики могли, они старались выйти изъ общихъ разсужденій, опредѣлять качество работы, распознаться въ томъ, что составляетъ только мастерство, выучку, ловкость и что является органическимъ даромъ, на чемъ лежитъ клеймо высокаго дарованія, печать геніальности.

Послѣ Бѣлинскаго у насъ, въ лагерѣ эстетиковъ, самостоятельная работа (за исключеніемъ отчасти А. Григорьева) изсякла; общія разсужденія вертѣлись около тѣхъ словъ и формулъ, которыя онъ пустилъ въ ходъ, и своей произвольностью, туманностью, безсодержательностью вызывали все большіе и большіе протесты въ умахъ людей, которымъ хотѣлось чего-нибудь поточнѣе, кто явился въ литературу и въ жизнь съ другими требованіями, навѣянными направленіемъ, враждебнымъ культу „чистаго искусства“.

III.

Къ началу шестидесятыхъ годовъ авторъ извѣстной диссертціи объ „Эстетическихъ отношеніяхъ искусства къ дѣйствительности“ выставилъ знамя крайняго реализма во имя превосходства жизни надъ ея воспроизведеніемъ, какъ бы оно ни было талантливо и преисполнено мастерства. Эта реакція была вполне понятна; она находилась въ прямой связи съ цѣлой совокупностью новыхъ взглядовъ, съ тѣмъ, что тогда тотъ же авторъ назвалъ „антропологическимъ принципомъ“ въ философіи, морали, политикѣ, экономическихъ воззрѣніяхъ. Требованіе правды, полного соотвѣтствія тому, что есть, въ произведеніяхъ искусства, было само по себѣ трезвое и здоровое требованіе; но авторъ диссер-

таціи и его послѣдователи, въ русской критикѣ, выступая противъ нѣмецкихъ эстетиковъ, гегеліанцевъ и эклектиковъ, и сами того не замѣчая, выставили въ свою очередь не менѣе метафизическую точку зрѣнія: они поставили вопросъ, лишенный научной почвы, — вопросъ, который всегда будетъ сбивать съ толку художниковъ и цѣнителей искусства. Для нихъ важнѣе всего было доказать что выше — жизнь или ея воспроизведеніе, но они смѣшали двѣ области, два отправленія человѣческаго организма, увлекаясь ученіемъ о пользѣ, своимъ утилитарнымъ взглядомъ, который тогда былъ новъ, и въ значительной степени освѣжалъ застоявшіеся взгляды на общественную жизнь и мораль.

Чтобы понять: до какой степени такая постановка вопроса была далека отъ истины, надо только вспомнить, что искусство, немислимое безъ человѣческой способности къ творчеству, есть совершенно самобытное отправленіе нашего мозгового организма и что вся исторія искусства показываетъ, какъ человѣкъ, даже тогда, когда онъ достигалъ изящнаго творчества, изобрѣтая полезныя вещи, все-таки же удовлетворялъ совершенно особенной, самобытной потребности, удовлетворялъ чувству прекраснаго. Настоящее яблоко, конечно вкуснѣе, и питательнѣе нарисованнаго; но въ произведеніяхъ искусства пищевареніе и органъ вкуса, какъ его орудіе, не играютъ и не играли никогда самобытной роли. Научные психологи давно уже опредѣляютъ красоту, художественное обаяніе картинъ природы или творческаго произведенія тѣмъ, что они обращаются только къ двумъ самымъ духовнымъ, самымъ возвышеннымъ, интеллигентнымъ чувствамъ человѣка: зрѣнію и слуху, и вдобавокъ не должны служить достояніемъ одного какого-нибудь человѣка, удовлетворять его чисто чувственнымъ позывамъ и нуждамъ. Такъ смотритъ на этотъ вопросъ и психологъ Бэнъ, до сихъ поръ самый высшій авторитетъ въ вопросахъ, занимающихъ насъ въ настоящую минуту. Авторъ диссертациі, упомянутой мною, и его послѣдователи потому и не выработали себѣ цѣльнаго психически-вѣрнаго взгляда на человѣческое творчество, что для нихъ на первомъ планѣ стояла борьба со старыми взглядами. Имъ нужно было, во что бы то ни стало, подкопаться подъ отвлеченности и произвольныя толкованія застарѣлыхъ эстетиковъ, въ чемъ они въ значительной степени и успѣли. Но тѣ теоретики, противъ кого они выступали, все-таки же по своему были ближе къ правдѣ въ двухъ коренныхъ пунктахъ своей теоріи: а) въ признаніи полной самобытности искусства, при всей его связи съ внѣшней природой и со всѣмъ цѣлымъ человѣческихъ впечатлѣній; и в) во взглядѣ на творчество, какъ на особую душевную способность,

какъ на процессъ, происходящій въ нашей душѣ самобытно, непроизвольно, не подчиняющійся однимъ усиліямъ воли или сухой, логической работѣ ума. Рѣзкая критика нѣмецкихъ эстетическихъ теорій припала по вкусу нашимъ рецензентамъ и публикѣ и сдѣлала то, что въ теченіе болѣе десяти лѣтъ художественная критика совсѣмъ почти исчезла, была лишена кредита, осмѣяна, объявлена безплоднымъ старьемъ. Поэтому и самый существенный вопросъ въ дѣлѣ искусства, вопросъ о томъ: какимъ законамъ подчиняется творческая способность—былъ совершенно заброшенъ, и только уже во второй половинѣ семидесятыхъ годовъ стали къ нему, полегоньку, возвращаться. Къ этому же времени произошла новая реакція и въ настроеніи читающей публики, отразившаяся и на критической литературѣ. Въ свою очередь, сдѣлалось смѣшно, отзывалось уже мальчишествомъ отрицать искусство, смѣяться надъ эстетической красотой, ставить высочайшія созданія генія ниже самыхъ обыденныхъ предметовъ. Всего характернѣе въ этомъ обратномъ процессѣ было возстановленіе симпатій къ нашему великому національному поэту — къ Пушкину. Кто не помнитъ, въ разгарѣ художественнаго иконоборчества (у Писарева), въ первой половинѣ шестидесятыхъ годовъ, выходивъ, направленнымъ на Пушкина, систематическаго желанія принизить все то, что онъ представляетъ собою въ исторіи русскаго творчества. Поворотъ произошелъ самъ собою, безъ всякой даже новой пропаганды со стороны какихъ-нибудь теоретиковъ искусства или пламенныхъ защитниковъ поэта.

Почти въ то же время, во Франціи критика, защищая все больше и больше права здороваго реализма, требуя въ произведеніяхъ искусства, въ особенности въ литературномъ творествѣ, соответствія съ природой, воздерживалась отъ крайности утилитарной проповѣди въ лицѣ двухъ критиковъ: Сентъ-Бѣва и Тэнъ. Изъ нихъ Тэнъ болѣе отвѣчалъ на требованія новыхъ формулъ. Въ его лекціяхъ, статьяхъ и книгахъ, романисты и живописцы, скульпторы и стихотворцы, художники всякихъ специальностей находили уже новую научную подкладку. Тэнъ долгіе годы самъ посвятилъ изученію психологій. Онъ—авторъ извѣстнаго сочиненія „De l'intelligence“, гдѣ всѣ отправленія человѣческаго мозга исследованы уже съ полной преданностью точному знанію, безъ прежнихъ спиритуалистическихъ замашекъ, въ которыхъ пребывала и до сихъ поръ еще пребываетъ официальная французская, университетская философія. Тэнъ, изучивъ, какъ художественный критикъ, литературу своей страны, сдѣлавшись специалистомъ по знакомству съ англійской литературой, подвергнувъ анализу всѣ

эпохи пластическаго искусства въ Греціи и Римѣ, въ средніе вѣка, въ эпоху Возрожденія и въ новое время, во всѣхъ школахъ и направленіяхъ изящнаго творчества, пришелъ къ тому выводу, что искусство тогда только и достойно своего имени, когда оно разовьется въ форму жизни, независимую отъ другихъ ея проявленій. Иными словами, онъ признаетъ полную самобытность творчества и не считаетъ вовсе идеаломъ рабскаго подчиненія искусства дѣйствительности. Жизнь съ ея практическими потребностями не есть искусство, и наоборотъ. Но тотъ же Тэнъ выставилъ формулу для опредѣленія достоинствъ художественныхъ созданій, гдѣ соотвѣтствіе между живой дѣйствительностью и творчествомъ поставлено въ неразрывную связь. Произведеніе искусства, по формулѣ Тэна, должно непременно вбирать въ себя и проявлять, въ самой яркой формѣ, характерныя, типическія признаки извѣстной эпохи и данной народности; и чѣмъ этихъ признаковъ больше, чѣмъ они крупнѣе, тѣмъ произведеніе выше. Этой формулѣ соотвѣтствуетъ вся исторія искусства. Иначе и быть не можетъ: человѣческая душа, способная къ творческой работѣ, должна получать толчки, импульсы отъ окружающей среды; и въ этой средѣ на нее дѣйствуютъ самыя яркія и типическія проявленія жизни, а она, въ свою очередь, перерабатываетъ ихъ въ нѣчто самобытное, удовлетворяющее уже не требованіямъ практической пользы, а особому состоянію нашей души, особому волненію, какое мы называемъ чувствомъ прекраснаго.

IV.

Эстетика Тэна до сихъ поръ не потеряла своего вліянія во Франціи и она даетъ даже среднюю ноту, объединяющую собою разные оттѣнки эстетическихъ взглядовъ. Но и во Франціи явилось направленіе, совершенно параллельное съ нашимъ утилитарнымъ, съ тою только разницею, что во Франціи теоретики утилитарнаго искусства все-таки же смотрѣли на творчество человека, какъ на высокую и самобытную способность.

Самымъ яркимъ выраженіемъ французскаго утилитаризма въ искусствѣ является посмертная книга Прудона, переведенная по-русски, какъ и большинство книгъ Тэна: „Du principe de l'art et de sa destination sociale“. Она вызвана была шумомъ по поводу реалистическихъ картинъ живописца Курбэ, его пріятеля. Курбэ явился главою школы, которая въ литературѣ называется теперь „натурализмомъ“, а въ живописи „импрессио-

низмом". Прудонъ сдѣлался защитникомъ картинъ Курбэ, его пониманія задачъ современной живописи. Курбэ проповѣдывалъ то, что мы находимъ и у иныхъ изъ нашихъ художественныхъ критиковъ—полнѣйшее отрицаніе всякихъ академическихъ правилъ, идеаловъ, всякаго классицизма, преклоненія предъ швольнымъ авторитетомъ; требованіе изображать природу и людей такъ, какъ они есть и, кромѣ того, вкладывать въ свои жанровыя картины критическій взглядъ на современность. Поэтому Прудонъ и называетъ это новое ультра-реальное искусство искусствомъ „критическимъ". Но онъ былъ не такъ нетерпимъ, какъ самъ Курбэ, въ своихъ взглядахъ на исторію искусства; онъ не затрудняется заявлять, что каждое произведеніе искусства должно быть идеально въ томъ смыслѣ, что оно создаетъ въ силу извѣстной идеи и только ею и держится. Прудонъ вовсе не отрицалъ никакихъ великихъ произведеній прежнихъ эпохъ, а нападалъ только на подражательность и лживость моднаго искусства, которое работаетъ во всѣхъ вкусахъ и продолжаетъ бессмысленно повторять такіе сюжеты, которые для современниковъ не имѣютъ уже никакого характернаго значенія. И Прудонъ могъ бы подписаться подъ формулой Тэна, что каждое истинно-творческое произведеніе должно непременно быть пронизано духомъ своего времени и своей національности. Но Прудонъ, по свойству своего ума, не могъ иначе смотрѣть на искусство, какъ съ точки зрѣнія высшей нравственной и общественной пользы; другими словами, онъ ставилъ его въ подчиненное положеніе предъ нравственностью и справедливостью. Онъ слишкомъ склоненъ былъ къ опредѣленію принциповъ и цѣлей, и въ этомъ отдавалъ дань своему метафизическому образованію. Вотъ его формула: „Искусство есть идеалистическое воспроизведеніе природы и насъ самихъ, въ виду нравственнаго и физическаго усовершенствованія нашей породы". Еслибы наши утилитаристы конца пятидесятыхъ годовъ съ ихъ учителемъ пошли дальше въ разработкѣ своей теоріи, они, конечно, остановились бы на такой же формулѣ, какъ и Прудонъ, почему его книга и приплась (появившись въ русскомъ переводѣ) такъ по вкусу всѣмъ тѣмъ, кто держался утилитарныхъ взглядовъ. Книга Прудона (мы рекомендуемъ перелистовать ее лишь разъ) чрезвычайно характерна тѣмъ, что въ ней мы видимъ, какъ могучій умъ, способный на очень сильный анализъ и на яркую синтетическую работу, можетъ довольствоваться только тѣмъ, что гнетъ все подъ свое общественно-нравственное исповѣданіе вѣры. Во многихъ мѣстахъ книги, Прудонъ призываетъ науку, прямо говоритъ, что искусство должно стремиться къ пол-

ному соответствію съ точнымъ знаніемъ; на то же упираетъ и Тэнъ. Возвѣщая все это, Прудонъ ни разу, однакожъ, въ цѣлой монографіи, имѣющей не менѣе пятнадцати печатныхъ листовъ, не останавливается подробнѣе на томъ: что же такое въ сущности творческая способность души человѣческой, хотя у него и есть глава, гдѣ говорится объ этой способности. Онъ ее опредѣляетъ чисто-литературно; онъ ее смѣшиваетъ съ принципомъ искусства, потому что для него важнѣе всего, во всемъ и всегда, былъ принципъ, находящійся въ соответствіи съ идеей справедливости и долга. Цѣль онъ никогда не можетъ ни въ чемъ забыть; отъ нея онъ идетъ и къ ней возвращается, слѣдовательно, страдаетъ неисправимымъ утилитаризмомъ. А такой методъ, такая отправная точка поражаютъ въ корнѣ всякое истинно-научное изслѣдованіе. Ученый наблюдатель, въ данномъ случаѣ психологъ, стремится къ одному: узнать по возможности точно, чтѣ такое творческій образъ, чѣмъ онъ отличается отъ продукта простой ассоціаціи идей, когда и при какихъ условіяхъ онъ можетъ зародиться; въ состояніи ли мы его вызвать по нашему произволу или нѣтъ—вотъ что для него важно. А затѣмъ: чему можетъ служить произведеніе искусства, какъ результатъ такого рода процесса—это дѣло совсѣмъ другой области; тутъ на сцену явятся иные вопросы: морали, наслажденія, чувственного сладострастія или религіознаго мистицизма. Въ Прудонѣ такого чисто-научнаго интереса не было или, если онъ и былъ, то заслонялся постоянно его заботой о томъ, чтобы подвести всѣ потребности человѣка, всѣ его способности и свойства къ идеѣ справедливости, общественной и личной правды. Это весьма знаменательно для Прудона. Не будь такой складки въ его умѣ, онъ въ состояніи былъ бы подвергнуть самому точному анализу суть творческаго процесса; и мы встрѣчаемъ даже въ той же самой главѣ объ эстетической способности человѣка слѣдующее мѣсто, прямо показывающее, что авторъ былъ близокъ къ психологической правдѣ, насколько она разоблачается теперь въ опытной школѣ психологін.

„Я нахожу,—говоритъ онъ,—въ этой способности къ искусству, въ этой постоянной заботѣ человѣка поднять свою личность и все, чтѣ къ ней относится, съ помощью украшеній, то заимствованныхъ у природы, то сдѣланныхъ собственными руками,—три вещи: первая есть нѣкоторое чувство, вибрація или отзвукъ души при созерцаніи извѣстныхъ вещей или, лучше сказать, извѣстныхъ видимостей, считаемыхъ прекрасными или ужасающими, возвышенными или отвратительными. Вотъ это-то и обозначаютъ словомъ эстетика, отъ греческаго эстетизъ, чтѣ значить чувстви-

тельность или чувство, способность чувствовать (красоту или безобразіе, возвышенное или низкое, удачу или несчастье). Схватывать мысль, чувство въ известной формѣ, быть радостнымъ или печальнымъ безъ дѣйствительной причины, при одномъ видѣ образа—вотъ что составляетъ въ насъ принципъ или первоначальную причину искусства. Въ этомъ заключается то, что я назову силой изобрѣтенія въ художникѣ. Его воспроизведеніе, талантъ будетъ заключаться въ томъ, чтобы передать душѣ другихъ чувства, испытываемыя имъ самимъ“.

Какъ видимъ, все это довольно точно выражено и весьма близко къ правдѣ, но чтобы это доказать, надо было автору совершенно иначе построить свою книгу. Онъ бы это и сдѣлалъ, будь онъ по характеру своего ума строго-научный изслѣдователь, а не публицистъ, не поборникъ известныхъ общественныхъ и нравственныхъ принциповъ.

Къ семидесятымъ годамъ одна форма изящнаго творчества—романъ—сдѣлалась выразительницею во Франціи новыхъ приемовъ мастерства и тѣхъ взглядовъ на искусство, какіе мы видѣли уже у Курбэ въ области живописи, гдѣ это направленіе развивалось и приняло позднее кличку „импрессионизма“. Произведенія Флобера, братьевъ Гонкуръ, а изъ прежнихъ романистовъ Стэндала и Бальзака, дали опору главному бойцу за новое искусство, Эмилю Золя, который одновременно продолжалъ завоевывать себѣ видное мѣсто среди романистовъ и дѣйствовалъ, вплоть до восьмидесятыхъ годовъ, въ качествѣ критика. Его статьи знакомы русской публикѣ едва ли не больше, чѣмъ французской. Почти все, что имъ написано самаго рѣшительнаго, какъ защитникомъ такъ называемаго натурализма, появилось первоначально на русскомъ языкѣ. Взгляды Золя достаточно известны, и мнѣ нѣтъ надобности повторять ихъ здѣсь. Онъ стоялъ и стоитъ за то, съ чѣмъ русская литература выступила еще въ сороковыхъ годахъ: за реальное, т.-е. правдивое, точное воспроизведеніе жизни. Ему лично принадлежитъ несомнѣнно удачное сравненіе работы романиста съ производствомъ опытовъ ученаго въ лабораторіи или фیزیологическомъ кабинетѣ. Я не буду распространяться и объ этомъ. Мнѣ хотѣлось бы только показать и на примѣрѣ Золя (какъ мы это видѣли сейчасъ, говоря о книгѣ Прудона), до какой степени, въ вопросахъ о человѣческомъ творествѣ, самые сильные умы уходятъ въ сторону, способны смѣшивать то, что должно быть различено и, увлекаясь борьбой съ авторитетами, со старыми идеями и старыми приемами, упускать изъ виду коренные вопросы. Къ чему сводится въ сущности критическій

походъ Зола, который онъ съ такимъ талантомъ, энергіей и находчивостью велъ въ теченіе болѣе десяти лѣтъ? Онъ сводится къ тому, чтобы установить трезвое отношеніе писателя къ дѣйствительной жизни. Во Франціи нужно было для этого потратить много полевическаго пороха, и въ этомъ смыслѣ, Зола былъ правъ въ подробностяхъ своей кампаніи. Но, ратуя за реализмъ или натурализмъ (назовите, какъ хотите), за правду изображенія, за необходимость для писателя—глубоко изучать бытъ, пользоваться человѣческими документами, собирать матеріалъ такъ, какъ составляются самые обстоятельные протоколы, онъ нигдѣ не останавливается на томъ: что такое творческій процессъ, въ какомъ психическомъ законѣмъ онъ сводится. Для Зола какъ будто все дѣло состоитъ лишь въ томъ: какъ писатель долженъ готовиться къ своей работѣ, что онъ долженъ выполнять и отъ чего воздерживаться. Но возьмемъ, въ извѣстной книгѣ его ученика и пріятеля Поля Алекси, всѣ тѣ мѣста, гдѣ разсказывается, какъ Зола работаетъ; припомнимъ встать и все то, что бесѣдующій съ вами сообщалъ публикѣ на ту же тему изъ личныхъ разговоровъ съ Зола или на основаніи его автобіографическихъ писемъ. Мы знаемъ, какъ онъ дѣйствуетъ, и во время собиранія матеріала, и во время самой работы. Его система въ общемъ весьма разумна. Нельзя ничего создать крупнаго, яркаго, характернаго для своей эпохи и національности, если предварительно не накопить матеріалъ. Нельзя писать безъ плана, безъ тонкаго знакомства съ своими лицами, ихъ внутренней жизнью, ихъ общественными отношеніями, если желаешь представить себѣ все во всѣхъ подробностяхъ; надо изучить и обстановку дѣйствія, куда входятъ внутренности домовъ, улицы, всякаго рода общественныя мѣста, и всевозможныя картины природы. Но каждый, интересующійся, съ научной точки зрѣнія, человѣческимъ творчествомъ, имѣетъ право сказать: да вѣдь вся эта предварительная работа точно также нужна и каждому специалисту, будь онъ кабинетный ученый или техникъ. А гдѣ же выгладъ Зола на самый процессъ творчества? Онъ его нигдѣ не формулировалъ, подтвердивъ его изложеніемъ научныхъ данныхъ, цѣлымъ рядомъ опытовъ, наблюденій, фактовъ, воспринятыхъ самимъ собою или вычитанныхъ. Правила, какихъ онъ держится самъ, совѣты, какіе онъ подаетъ, говорятъ скорѣе за то, что Зола и его единомышленники не желаютъ какъ бы признавать самаго существеннаго отличія творческой способности — ея произвольности. Почти все, что Зола говоритъ о томъ, какъ слѣдуетъ писать, (относится, въ тѣсномъ смыслѣ, къ мастерству, т.-е.

въ болѣе разсудочной сторонѣ творческой работы, въ ея второй колоннѣ, гдѣ созиданій геній можетъ быть замѣненъ простымъ талантомъ или умѣньемъ, навѣемъ. Главная истинно-творческая работа, т.-е. замыселъ произведенія, распредѣленіе его частей, общій колоритъ, то, чѣмъ одинъ романъ отличается отъ другого—все это въ его педагогическомъ писательствѣ какъ бы само собою разумѣется. Объ этой внутренней, сокровенной работѣ онъ очень мало говорилъ въ своихъ руководящихъ статьяхъ, да и не распространялся и въ бесѣдахъ съ тѣми, кто его допрашивалъ на эту тему. А между тѣмъ, творческая-то способность и сидитъ въ такой внутренней работѣ. Безъ нея весь матеріалъ, старательно собранный, знаніе жизни, ловкость и мастерство остаются безпомощными. Зола самъ не разъ говорилъ, въ томъ числѣ и мнѣ, что онъ не богатъ воображеніемъ. Въ статьѣ объ одномъ изъ его послѣднихъ романовъ я не соглашался съ этимъ опредѣленіемъ самого автора. Если подъ воображеніемъ понимать только способность къ фантастическимъ комбинаціямъ, то у Зола ея не видно. Да онъ и не можетъ предаваться полетамъ фантазіи такъ, какъ дѣлали это старіе романисты; но воображенія творческаго, сказывающагося въ подробностяхъ развитія характеровъ, въ разныхъ житейскихъ оближеніяхъ и сопоставленіяхъ, въ колоритѣ сценъ и положеній—у него замѣчательно много. Во всемъ этомъ и чувствуется его творческая сила. Насколько она дѣйствуетъ у него быстро и самобытно, я знаю только изъ одного разговора съ Зола, когда онъ передавалъ, до какой степени, при обдумываніи сюжета, онъ иногда бѣется. Нить вдругъ остановится и надо ждать день и другой, пока можно ее опять тянуть дальше.

Казалось бы, по собственному опыту, такой реалистъ-теоретикъ долженъ былъ почувствовать необходимость, въ своихъ руководящихъ статьяхъ, поставить на психическую почву вопросъ о творчествѣ. Но ни онъ, ни его послѣдователи, никто изъ молодыхъ критиковъ, группирующихся въ новомъ журнальцѣ „Revue indépendante“¹⁾, не спускаются на эту почву, а продолжаютъ вести борьбу за форму и содержаніе романа, за приемы чисто-литературнаго характера, за мастерство; они сами, какъ романисты, стихотворцы, критики, по моему мнѣнію, вдаются все больше и больше въ проповѣдь виртуозности, ратуютъ больше за разсудочную, чѣмъ за творческую работу.

Къ этому мы еще вернемся, а теперь довольно сдѣланнаго

¹⁾ См. статью г. Корочевского въ „Изящной литературѣ“, декабрь, 1884 г. „Натурализмъ и его современное значеніе“.

нами обзора теоретическихъ воззрѣній на самую близкую для насъ форму искусства, на область изящной литературы, чтобы показать, до какой степени и сами художники, и теоретики искусства, и бойцы за новые принципы, не замѣчая того, ходили только вокругъ да около, отнимали у себя главное орудіе во всякомъ стремленіи къ истинѣ: изслѣдованіе законовъ природы, причемъ самые послѣдніе поборники новаго искусства дѣлали это, какъ бы предчувствуя все-таки, что идеалисты эстетики, хотя тоже далекіе отъ точной науки, въ самомъ основаніи дѣла держатся гипотезъ и воззрѣній, болѣе допустимыхъ, чѣмъ всякая другая теорія.

V.

Общія эстетическія теоріи, какъ читатель видитъ, только косвенно задѣваютъ вопросъ о психологіи творческаго процесса. Гораздо важнѣе тѣ труды, авторы которыхъ ставили себѣ цѣлью изслѣдованіе того, что называется талантомъ или гениемъ, разысканіе наследственной передачи извѣстныхъ способностей, біографіи ученыхъ, поэтовъ, живописцевъ, музыкантовъ, даже государственныхъ людей и полководцевъ.

До второй половины нашего вѣка наследственность, т.-е. передача разныхъ чисто физическихъ и душевныхъ свойствъ и особенностей отъ предковъ потомкамъ, не была еще подвергнута серьезнымъ научнымъ изысканіямъ; работы англійскихъ и французскихъ ученыхъ сдѣлали то, что теперь наследственность признана настоящимъ психо-физиологическимъ закономъ. Книги французовъ Люка и Рибо всего болѣе помогли популяризациі вопроса о наследственности. Сочиненіе Рибо явилось самой новой переработкой всего матеріала, накопленнаго вѣками. Въ немъ авторъ приходитъ къ признанію наследственности, какъ основного закона, такого же неизбежнаго и вѣдѣсущаго, какъ и другіе органическіе процессы. Законъ этотъ можетъ подлежать иногда исключеніямъ, но и они подтверждаютъ его. Передача физическаго склада, нравственныхъ и умственныхъ свойствъ, какъ теперь положительно дознано, происходитъ не только отъ отцовъ къ дѣтямъ, но и отъ дѣдовъ къ внукамъ, иногда отъ прадѣдовъ, и по прямой линіи, и по боковымъ. Эту передачу называютъ атавизмомъ. Слово „атавизмъ“ и соединенное съ нимъ понятіе вошли уже въ обыкновенный разговоръ образованныхъ людей; никто теперь не станетъ возставать противъ на-

слѣдственности, и прежнія дилеттантскія разсужденія о геніальности и талантахъ, объ ихъ безпричинномъ и случайномъ появленіи кажутся уже смѣшными съ тѣхъ поръ, какъ достаточно изучена наслѣдственная передача разнаго рода физическихъ и душевныхъ свойствъ.

Выводъ изъ закона наслѣдственности для нашего вопроса тотъ, что всякая талантливость, всякая способность на творчество, вплоть до самой высшей геніальности, предполагаетъ непременно передачу мозговому организму извѣстныхъ предрасположеній, которыя, по всей вѣроятности, заключаются въ тѣхъ или иныхъ комбинаціяхъ мозгового вещества. Каждый душевный организмъ, способный на творчество, непременно унаслѣдовалъ отъ своихъ предковъ цѣлый рядъ такихъ мозговыхъ состояній, которыя подготовили въ немъ творческую работу. Такъ, зря, само собою не родится нигдѣ и никогда человѣческое существо, способное на то, что мы называемъ творческимъ даромъ. Даже и для мастерства, т.е. для выполненія идеи или образа, явившихся въ мозгу, нужно большее или меньшее предрасположеніе, въ которомъ наслѣдственность играетъ первенствующую роль. Признаніе наслѣдственности чрезвычайно важно для насъ, потому что, —разъ вы держитесь за этотъ законъ,—вы должны признать существованіе въ людяхъ даровитыхъ такого мозгового процесса, который вовсе не зависитъ отъ ихъ личной доброй воли, отъ ихъ усилій, отъ чисто логической головной работы. Геніальный ребенокъ, какой-нибудь музыкантъ, шести-семи лѣтъ отъ роду (мы это знаемъ въ биографіи Моцарта) уже способенъ создавать цѣлыя художественныя произведенія: онъ наполненъ звуками и музыкальными идеями, онъ приходитъ безпрестанно въ такое настроеніе, при которомъ имъ владѣетъ сила, какъ бы посторонняя ему: она диктуетъ этому ребенку мелодіи, она отыскиваетъ гармоніи, она позволяетъ ему импровизировать цѣлыми часами. Тотъ же Моцартъ и другіе творцы-художники рассказывали про себя или записывали въ своихъ мемуарахъ, или сообщали въ письмахъ друзьямъ, что они совершенно невмѣняемы во время процесса ихъ творчества что они рѣшительно не могутъ сознательно объяснить, какъ это въ нихъ происходитъ, точно также они не могутъ предвидѣть, что имъ придетъ та или иная музыкальная фраза, тотъ или иной пластическій образъ.

Словомъ, это есть даръ, т.е. нѣчто не пріобрѣтенное однимъ личнымъ трудомъ, одними сознательными усиліями, а развившееся въ извѣстномъ рядѣ индивидовъ и достигшее въ какомъ-нибудь изъ нихъ полного разцвѣта.

Труды по наследственности выдвинули всѣ тѣ матеріалы, какіе были собираемы въ новѣйшее время европейскими писателями, занимавшимися біографіями замѣчательныхъ людей не просто изъ общей любовнательности, а съ извѣстной системой. До сихъ поръ однимъ изъ самыхъ почтенныхъ трудовъ считается сочиненіе Декандоля, занявшагося сводомъ жизнеописаній ученыхъ. Въ такого рода монографіяхъ, кромѣ подтвержденія закона наследственности, мы находимъ и весьма цѣнныя подробности, показывающія, въ какихъ условіяхъ развивается та или иная творческая способность, что помогаетъ ей и что подавляетъ ее, въ какой обстановкѣ тотъ или иной творческій (въ данномъ случаѣ научный) умъ могъ работать съ самыми лучшими результатами, какія человѣкъ создавалъ себѣ привычки, подчинялся инстинкту, заставляющему отыскивать и находить все то, что способствуетъ творческому труду.

Вѣроятно, не нынче—завтра, появятся такія же монографіи, занимающіяся исключительно людьми, посвятившими себя литературному, поэтическому творчеству. Но такого рода сборники біографій до тѣхъ поръ не будутъ давать болѣе серьезнаго научнаго матеріала, пока не выработается программа, въ которой бы установлены были всѣ подробности, касающіяся мозговой работы писателей крупныхъ дарованій.

Составленіе такой программы интересуетъ меня давно; нѣсколько разъ проектировалъ я ее и не разъ чувствовалъ всѣ трудности такой, повидимому, весьма исполнимой, задачи. Въ этомъ дѣлѣ надо, по необходимости, прибѣгать всего больше, если не исключительно, къ такъ называемому самонаблюденію, будете ли вы руководиться тѣмъ, что сами испытали и сознали, или же станете обращаться къ своимъ собратамъ по литературѣ. Кромѣ того, опытная психологія идетъ впередъ и безпрестанно добываетъ новыя факты, знакомитъ насъ даже съ такими навыками и способностями психическаго организма, какія, не дальше какъ тридцать-сорокъ лѣтъ тому назадъ, а иногда и меньше, были совершенно неизвѣстны или, по крайней мѣрѣ, никѣмъ не заявляемы. Возьмемъ хоть одну изъ такихъ способностей, развитыхъ въ послѣднее десятилѣтіе. Два-три года тому назадъ въ „Новомъ Обзорѣнн“ появился переводъ статьи извѣстнаго англійскаго психолога Фрэнсиса Гальтона объ „Умственныхъ картинахъ“ (Mental imageries). Имя Фрэнсиса Гальтона у насъ извѣстно, по крайней мѣрѣ, тѣмъ, кто интересуется научными трудами по психо-физиологіи. Этотъ англійскій ученый занялся, между прочимъ, свойствомъ, которое, конечно, давно уже приращенно

человѣку, но стало развиваться систематически только въ новѣйшее время. Самые обширные опыты были производимы въ парижской рисовальной школѣ. Директоръ ея (лѣтъ десять-пятнадцать тому назадъ) собралъ матеріалы и написалъ объ этомъ цѣлую монографію. Онъ, имѣя дѣло со множествомъ молодыхъ людей, занимавшихся рисованіемъ, подмѣтилъ въ нѣкоторыхъ свойство, заключающееся въ томъ, что извѣстный образъ — фигура, рисунокъ, ландшафтъ — такъ сильно вѣдряется въ память, что можетъ быть вызываемо въ головѣ совершенно такъ, какъ у больныхъ людей выступаютъ, внѣ ихъ, настоящіе видѣнія, т.-е. галлюцинаціи. Но у рисовальщиковъ это не галлюцинаціи; они ихъ не принимаютъ за дѣйствительные предметы, а могутъ только вызывать у себя въ мозгу (въ особенности съ закрытыми глазами) съ необыкновенною точностью очертаній, такъ что если положить на столъ листъ бумаги, то рисовальщикъ можетъ карандашомъ обвести фигуру такъ, какъ бы онъ это сдѣлалъ въ камеръ-обскуръ, съ которой всего вѣрнѣе и можно сравнить такую операцію.

Обслѣдованіе этой способности — дѣло совершенно новое. Самая способность, если ею будутъ заниматься правильно, съ извѣстными педагогическими приемами, сдѣлается, конечно, достояніемъ всѣхъ тѣхъ, кто имѣетъ художественную воспримчивость. Не одни рисовальщики, но и скульпторы, художники, пишущіе масляными красками, а, главное, поэты, романисты, драматурги, въ состояніи будутъ со временемъ вызывать въ себѣ образы съ еще большей яркостью и точностью чѣмъ то, что они воспроизводятъ теперь въ своемъ мозгу. Но эта же способность на умственные картины (засвидѣтельствованная множествомъ опытовъ и введенная въ науку такимъ авторитетнымъ изслѣдователемъ, какъ Гальтонъ) несомнѣнно была, и до сихъ поръ, достояніемъ всѣхъ истинно-художественныхъ натуръ. Она составляла принадлежность того свойства, какое мы называемъ воспроизводительнымъ. И въ обыкновенной жизни про человѣка, способнаго очень ярко и точно представить себѣ лицо, ландшафтъ, подробности обстановки, говорить: какое у него воображеніе! Про высоко даровитыхъ романистовъ, какъ, напр., Бальзака или Флоберъ, мы знаемъ, что они жили съ своими дѣйствующими лицами, какъ съ настоящими людьми, и не только представляли себѣ ихъ наружность, голосъ, манеры, ихъ комнаты, образъ жизни, но и переживали воображеніемъ страсти, волненія, нравственные удары, вплоть до физическихъ страданій. Извѣстна та подробность о Флоберѣ, какъ онъ, когда донисывалъ свой романъ „Г-жа Бовари“, чувствовалъ даже припадки тошноты, описывая отравленіе своей героини мышинымъ.

Душевная способность, введенная въ науку Гальтономъ подъ именемъ умственныхъ картинъ, не является чѣмъ-нибудь безусловно новымъ, но она такъ теперь поставлена, такъ описана и настолько уже практиковалась даже съ педагогически-художественными цѣлями, что получаетъ болѣе крупный интересъ. Станете вы составлять программу вопросовъ, съ какими вы желали бы обратиться къ поэтамъ, романистамъ, драматургамъ самыхъ первыхъ дарованій—вы должны будете удѣлить этому пункту программы гораздо больше вниманія, чѣмъ прежде, иначе его обставить. Въмѣстѣ съ тѣмъ, одинъ такой вопросъ о способности вызывать въ себѣ умственные картины является уже критеріемъ артистической натуры, хотя, съ другой стороны, подобная способность не составляетъ еще творческаго дарованія.

Читатель можетъ придти въ недоумѣніе и спросить: „какъ же не составлять?“ Чего же больше и требовать отъ художника, какъ не такой способности возстановлять въ своемъ воображеніи краски, рисункъ, лицо, фигуру, волоритъ? Для выполненія—конечно, т.-е. для второй половины созидательной работы ума. Но вѣдь такая способность есть какъ бы живая камера-обскура или фотографія, но только съ красками. Представить себѣ сейчасъ же видѣнный вами рисунокъ или лицо человѣческое, не значитъ его создать; это значитъ только схватить его съ такою силою внутренняго воспроизведенія, какой не имѣетъ человѣкъ совсѣмъ бездарный или не искусившійся въ подобныхъ опытахъ. Практика парижской рисовальной школы, а потомъ англійскихъ школъ, показала, что почти всѣ ученики, занимающіеся черченіемъ и рисованіемъ, могутъ развивать въ себѣ эту способность въ большей или меньшей степени, между тѣмъ какъ изъ этихъ учениковъ врядъ ли выйдетъ хотя два человѣка на сто, способныхъ со временемъ создать что-нибудь истинно-творческое.

Въ томъ-то и дѣло, что воображеніе, фантазія, въ тѣсномъ смыслѣ, или яркость воспроизведеній не составляютъ еще дара изобрѣтенія, находки, выдумки, т.-е. истиннаго творчества. Не понусту эстетическіе критики различаютъ въ литературномъ произведеніи фотографическую вѣрность отъ созидющей способности автора. Живописецъ можетъ обладать необыкновеннымъ мастерствомъ схватыванія волорита, рисунка, экспрессіи живого лица или перспективы въ пейзажѣ, и все-таки же быть лишеннымъ чего-то, что заставляетъ мозгъ работать надъ отысканіемъ своихъ собственныхъ идей и образовъ, отличныхъ отъ матеріала, даннаго внѣшнимъ міромъ художнику, хотя и составленныхъ изъ его впечатлѣній и жизненныхъ испытаній. И выходитъ, стало-быть, что

въ программѣ, которая бы отвѣчала научнымъ требованіямъ опытной психологіи по нашему вопросу, надо установить то, что составляетъ коренную творческую способность, и не смѣшивать второстепенныхъ пунктовъ съ главными, обратить вниманіе на все способствующее процессу изобрѣтенія, созданія, находки. При этомъ могутъ получиться самые разнообразныя и неожиданныя отвѣты. Человѣкъ, даже самый гениальный, непремѣнно—въ тѣскахъ своей наслѣдственности и разныхъ расположеній и привычекъ, приобретенныхъ вслѣдствіе тысячи жизненныхъ обстоятельствъ. Мы уже знаемъ изъ біографій, изъ дневниковъ писателей и артистовъ, какъ разнохарактерны и странны тѣ впечатлѣнія, какія нужны, чтобы вызвать творческое настроеніе, ту своеобразную и рѣшительную эмоцію, безъ которой не начнется создающій процессъ. Одному необходимо писать ночью, въ блистательно освѣщенной комнатѣ, другой нуждается въ извѣстномъ запахѣ, третій не иначе творить, какъ на свѣжемъ воздухѣ, на берегу моря, четвертому помогаетъ музыка. Все это кажется случайными, почти вздорными странностями и причудами; а между тѣмъ, въ каждомъ изъ такихъ условій есть непремѣнно соотвѣтствіе съ душевнымъ организмомъ художника-творца, или отдаленный отголосокъ наслѣдственныхъ расположеній, или привычекъ, сложившаяся опять-таки въ силу цѣлаго ряда безсознательныхъ поисковъ и опытовъ.

Программа, о какой я до сихъ поръ размышляю, должна быть предложена всѣмъ выдающимся писателямъ-художникамъ, и свѣденія, какія они могутъ доставить, важны будутъ не столько для того, чтобы поставить вопросъ заново, а для того, чтобы подтвердить еще разъ, и въ болѣе подробностяхъ, все то, что опытная психологія устанавливаетъ теперь; еслибы даже и случилось такъ, что нѣкоторые писатели не дадутъ никакого яснаго отвѣта на вопросъ: созданіе образовъ, творческія идеи, оригинальныя замыслы, являются ли имъ помимо ихъ разсудочной работы, сами собою и неожиданно? Можно предположить, что нѣкоторые, какъ, напр., крайніе поборники натуралистическаго романа, будутъ систематически отрицать это и распространяться только о приѣмахъ мастерства, о томъ, какъ они работаютъ надъ выполненіемъ своихъ творческихъ идей. Но все, что они расскажутъ, подтвердитъ только огромную разницу между мастерствомъ, куда входитъ и талантъ, и творчествомъ. Вопросы, съ какими слѣдуетъ обращаться къ писателямъ-художникамъ, должны быть поставлены такъ, чтобы каждый авторъ отвѣчалъ на нихъ характернымъ фактомъ, а не своими возрѣ-

ніями. И вотъ въ этомъ-то и заключается главная трудность обработки подобной программы. Не нужно ничего предпринимать, но надо собрать какъ можно больше разныхъ подробностей, помогающихъ тому, кого вы спрашиваете, припомнить разные свои душевныя настроенія, предшествовающія творческому замыслу, все то, что происходитъ въ самый моментъ его, и въ какихъ условіяхъ замысль осуществляется, находить себѣ вѣншее выраженіе.

Было бы весьма пріятно возбудить интересъ въ этому вопросу во всѣхъ, кто занимался опытной психологіей и размышлялъ о творествѣ и эстетическомъ чувствѣ. Выработка программы вопроса, проектируемой мною, должна быть дѣломъ коллективнымъ, совокупнымъ трудомъ людей, согласившихся въ главныхъ основныхъ положеніяхъ; почему я и нацѣль нужнымъ привести во второй половинѣ моего этюда все то, что кажется мнѣ болѣе удачнымъ въ литературѣ нашего вопроса за послѣдніе годы, вплоть до гипотезъ, которымъ нуждаются въ болѣе положительной обработкѣ.

Надо, кромѣ того, взять въ соображеніе опыты по душевной жизни, приемы и новыя попытки, отрывающіе такія перспективы знакомства съ психологіей, о какихъ еще недавно никто и не мечталъ. Тотъ же Гальтонъ, цитированный мною, въ послѣднее время предпринималъ рядъ изслѣдованій на тѣмъ изученія человѣческаго характера, и не литературнымъ и описательнымъ методомъ, а съ помощью гораздо болѣе точныхъ приемовъ. Вѣроятно, въ скоромъ времени работы Гальтона и тѣхъ, кто пойдетъ по его слѣдамъ, помогутъ каждому развитому человѣку, а тѣмъ болѣе писателю-художнику—изучать свой собственный характеръ неизмѣримо точнѣе, чѣмъ это возможно было до сихъ поръ. Такія болѣе научныя и строгія опредѣленія окажутъ несомнѣнную и огромную пользу въ нашемъ вопросѣ; а въ настоящее время можетъ весьма и весьма легко случиться, что даже самый, повидимому, развитой человѣкъ или очень большой талантъ не въ состояніи будетъ отвѣтить на самые существенные вопросы проектируемой нами программы именно потому, что они не занимались самоизученіемъ, потому что они знаютъ себя только поверхностно, въ общихъ чертахъ, не могутъ объяснить ни себѣ, ни другимъ, въ чемъ заключаются самыя существенныя черты ихъ душевной природы. Со временемъ, и можетъ быть весьма скоро, труды опытныхъ психологовъ, въ родѣ Фрэнсиса Гальтона, установятъ приемы и сдѣлаютъ ихъ настолько доступными для каждаго, что въ человѣкѣ взросломъ, съ выяснившейся душевной физиономіей, не будетъ уже, по крайней мѣрѣ, для него самого, никакихъ

темныхъ, необслѣдованныхъ уголковъ умственной и нравственной жизни.

Нельзя умолчать и о цѣломъ рядѣ также новѣйшихъ опытовъ о способности чтенія чужихъ мыслей. Можетъ быть, на первый взглядъ иному читателю и покажется, что эти модные опыты (еще служащіе приманкой публикѣ въ родѣ фокусовъ) вовсе не относятся къ нашей темѣ; но это только на болѣе поверхностный взглядъ. Опыты чтенія чужихъ мыслей настолько заинтересовали людей серьезныхъ, научно-образованныхъ, специалистовъ по физиологіи, и въ частности по неврологіи, что они уже сдѣлались теперь достояніемъ точной науки. Эти явленія находятся въ прямой связи съ обширной областью гипноза, которая до сихъ поръ еще далеко не обслѣдована и съ каждымъ днемъ показываетъ все новыя и новыя „чудеса“. Гипнотическія явленія тѣмъ драгоцѣнны для нашего вопроса, что они расширяютъ значеніе и область безсознательной церебраціи: цѣлага міра безсознательныхъ психическихъ явленій. Мы увидимъ, въ концѣ нашего этюда, что нѣтъ никакой научной, разумной причины отдѣлять область безсознательнаго въ психологіи отъ того, что освѣщено нашимъ пониманіемъ, что докладывается непосредственно нашему „я“. Если творческій процессъ совершается безъ участія нашей чисто-разсудочной логической способности, то его необходимо распространить и на всю область безсознательной церебраціи; а въ ней гипнозъ, въ его самыхъ разнообразныхъ формахъ, начинаетъ играть все болѣе и болѣе роль. По мѣрѣ того, какъ изслѣдователи, путемъ всевозможныхъ опытовъ, вызываютъ доселѣ невиданныя способности нервнаго человѣческаго организма подъ разными внѣшними возбужденіями, складывается уже цѣлая теорія такихъ возбужденій (*suggestions*). Теперь уже доказано, что человѣкъ въ состояніи гипноза продѣлываетъ съ большой быстротой и послушностью цѣлый рядъ дѣйствій, показывающихъ, что въ его мозгу возникаетъ такой же рядъ яркихъ образовъ, представленій, чувствованій, волненій. Проснувшись, онъ объ нихъ не помнитъ; но несомнѣнно, что вся эта мозговая игра въ состояніи гипноза также наполняетъ его и также опредѣленно и ярко, какъ и настоящія душевныя эмоціи въ состояніи бдѣнія. Въ творческой жизни ученаго, художника, поэта найдется точно также цѣлый рядъ возбуждителей, вызывающихъ въ мозгу особую игру, ту творческую ассоціацію, которая разрѣшается находкой, изобрѣтеніемъ, созданіемъ образа, творческой идеей.

Въ связи съ опытами надъ гипнозомъ будутъ стоять и обслѣдованія передачи мыслей отъ одного лица другому путемъ неза-

мѣтнѣхъ нервно-мышечныхъ движеній. То, что до сихъ поръ еще въ глазахъ публики—достояніе ловкихъ эмпириковъ, промышляющихъ этимъ, какъ фокусничествомъ, то въ скоромъ времени войдетъ уже и въ учебники нервной физиологии. Мы знаемъ, что во Франціи, въ Англіи и въ Германіи изученіемъ этого интереснѣйшаго психическаго процесса заняты не дилеттанты, наклонные къ спиритизму, а трезвые изслѣдователи. Въ послѣднее время появились статьи Риппё, обратившія на себя общее вниманіе; въ нихъ приводятся уже отчеты объ очень большомъ количествѣ опытовъ, которые производились съ строгимъ научнымъ контролемъ. Во всемъ этомъ нельзя не видѣть общихъ успѣховъ опытной психологии, такихъ именно успѣховъ, отъ которыхъ зависитъ и полное уясненіе мозговой дѣятельности, называемой творческимъ процессомъ.

VI.

Теперь, мы изложимъ то, что кажется намъ всего болѣе состоятельнымъ въ тѣхъ трудахъ, которые ставили себѣ задачею изслѣдованіе процесса творческаго изобрѣтенія. Скажемъ здѣсь сразу, что вопросъ этотъ тогда только будетъ освобожденъ отъ всякой недомолвки, поставленъ на болѣе прочную почву, когда способность изобрѣтенія мы одинаково распространимъ и на научную область. До сихъ поръ, когда трактуютъ о геніи, талантѣ, творчествѣ, то разумѣютъ исключительно художественную сферу. Но такое обособленіе—чрезвычайно невыгодно, въ смыслѣ теоріи. Во-первыхъ, если говорить исключительно о художественномъ творчествѣ, то надо будетъ создавать двѣ теоріи: одну для творцовъ-художниковъ, другую для творцовъ-ученыхъ. Во-вторыхъ, придется сдвинуть поле изслѣдованія; между тѣмъ, какъ вводя и научное, и художественное творчество въ одинъ общій кругъ опытовъ, наблюдений и выводовъ, мы этимъ подтвердимъ только аргументацію, относящуюся уже къ чисто художественному творчеству.

Чтобы не было никакого недоразумѣнія, мы поставимъ сначала вопросъ о томъ: что такое въ области науки, ея успѣховъ, ея движенія впередъ, всякая удачная гипотеза? Отличается ли она чѣмъ-нибудь существеннымъ отъ творческой идеи въ области искусства? Она отличается только вѣчнымъ результатомъ, а никакъ не психическимъ процессомъ, связаннымъ съ ея рожденіемъ. Разница, о какой сейчасъ же начнутъ говорить люди, дилеттантски думающіе объ этомъ, есть ничто иное, какъ прояв-

леніе ложнаго взгляда на ученаго и художника. Въ нашемъ случаѣ, я беру не обыкновеннаго ремесленника науки—учителя, профессора, каковаго бы то ни было специалиста, способнаго только на то, чтобы передавать накопленныя имъ знанія или примѣнять къ подробностямъ законы природы, открытыя другими. Но тѣ, что отрывали эти законы, въ своей творческой дѣятельности, ничѣмъ существенно не отличаются отъ творцовъ въ поэзіи, музыкѣ и всѣхъ остальныхъ видахъ искусства. Прежде, чѣмъ они дошли до полнаго открытія закона, имъ нужно было непременно пройти чрезъ созданіе гипотезы, т.-е. чрезъ „выдумку“ (беря это слово въ положительномъ смыслѣ), чрезъ изобрѣтеніе, всегда почти предшествующее прямому открытію. Правда, это изобрѣтеніе непременно вызвано предыдущей логической работой ума, добывающагося какою-нибудь общей причины наблюдаемыхъ явленій. Но предварительная разсудочная работа не заключаетъ въ себѣ вовсе самаго творческаго процесса. Изъ того, что вы стремитесь къ извѣстной цѣли, не вытекаетъ, чтобы вы знали, въ чемъ будетъ заключаться достиженіе ея. Обыкновенный ученый, преподаватель или специалистъ можетъ биться всю свою жизнь, отыскивая гдѣ-то въ извѣстномъ направленіи, и все-таки же ничего не отыщетъ. Почему? Потому что лишенъ способности на творческую ассоціацію идей.

Вотъ эта общая почва для научнаго и художественнаго изобрѣтенія и была уже избираема, въ самое послѣднее время, иностранными писателями, занимающимися нашимъ вопросомъ. Мы ее находимъ предметомъ особаго изслѣдованія въ одной докторской диссертациі, представленной, четыре года тому назадъ, въ парижскій словесный факультетъ Полемъ Суріо ¹⁾. Тутъ, едва ли не въ первый разъ (насколько намъ извѣстно) сдѣлано систематическое изложеніе началъ, изъ которыхъ вытекаетъ признаніе такой же природы творческаго изобрѣтенія, какую намѣтили и авторитеты англійской опытной психологіи, съ Александромъ Бэномъ во главѣ. Поэтому и можно воспользоваться монографіей Суріо въ интересахъ нашей тѣмы, беря изъ этой книги самое существенное.

Мысль о необходимости освободить вопросъ о творествѣ отъ его исключительной, до сихъ поръ, зависимости отъ эстетики, выражена авторомъ въ предисловіи.

„Гораздо лучше, — говоритъ онъ, — изучать творческое одушевленіе-

¹⁾ Théorie de l'invention. Thèse pour le doctorat ès lettres, présentée à la faculté des lettres de Paris, par Paul Souriau, professeur de philosophie au lycée d'Angers. Paris, Librairie Hachette. 1881.

не такъ, какъ сдѣлалъ бы это добросовѣстный психологъ. Эстетика тогда только можетъ научно обосноваться, когда она совершенно освободится отъ литературныхъ приѣмовъ. Критика должна поставить себя совершенно внѣ искусства, которое она обязана оцѣнивать. Анализъ самаго прелестнаго произведенія не долженъ быть плѣнительнымъ, а только точнымъ. Философы, старающіеся выразить прекраснымъ языкомъ теорію красоты, поступаютъ такъ, какъ поступилъ бы физикъ, который счелъ бы себя обязаннымъ горячо высказывать законы теплоты.“

Поэтому-то авторъ монографіи и поставилъ себѣ задачей изучить механизмъ изобрѣтенія какъ бы съ технической точки зрѣнія и въ возможныхъ подробностяхъ, предоставляя психологамъ болѣе обширную задачу построенія цѣлой системы.

Мы согласны съ нимъ въ томъ первомъ его положеніи, что фантазія, воображеніе не заключаютъ въ себѣ еще ничего само-бытно-творческаго. Даже и высшее творчество художника состоитъ, въ сущности, въ томъ, что художникъ маскируетъ свои заимствованія, наилучшимъ образомъ сливаетъ въ своемъ твореніи созданія природы. Но все-таки же эта способность остается сама по себѣ весьма цѣбною, высшею способностью человѣка; безъ нея онъ не могъ бы никогда найти, открыть, изобрѣсть. Тотъ порядокъ, въ которомъ распредѣлены части творческаго цѣлаго—такой порядокъ, самъ по себѣ, есть уже положительный фактъ психической жизни и нуждается въ особомъ объясненіи, такъ какъ не можетъ быть объясненъ обыкновенной, простой ассоціаціей идей, присущей каждому, сколько-нибудь развитому, человѣческому существу. Этотъ творческій порядокъ есть такъ-называемая форма, образъ, проще выражаясь, фасонъ—слово, употребляемое нашимъ авторомъ.

Но если изобрѣтеніе, творческая находка не могутъ быть объяснимы общей способностью въ ассоціаціи идей, то, стало-быть, въ нихъ нельзя видѣть и продукта простого размышленія, рефлексіи. Мы въ этомъ убѣждены безусловно; но найдется не мало читателей, наклонныхъ, быть можетъ, къ признанію изобрѣтенія дѣломъ все того же ума, т.-е. разсудка, логическихъ выводовъ человѣческаго мозга. И въ обыкновенной рѣчи мы безпрестанно употребляемъ слова: „умъ“, „разумъ“, „духъ“, обозначая эти понятія, дѣлая изъ нихъ—сущности. Но если и возможно употреблять, въ данномъ случаѣ, терминъ „умъ“, то надо столковаться. Разумѣемъ мы подъ нимъ совокупность нашей умственной дѣятельности, самыя идеи во время ихъ взаимодѣйствія, ихъ комбинацій, ихъ многообразной игры, то нѣтъ не-

удобства приписывать и творческую способность — уму. Не слѣдуетъ только, ни въ какомъ случаѣ (если не впадать въ дилеттантскую неточность и въ смѣшеніе понятій) придавать уму творчество идей; мы, такимъ образомъ, признали бы косвенно, что изобрѣтеніе есть дѣло разсудочное, преднамѣренное, съ заранѣе обозначенной цѣлью, чего въ природѣ души человѣческой нѣтъ и быть не можетъ. Такъ утверждаютъ всѣ тѣ, кто стоитъ за произвольность творческаго процесса. Въ мастерствѣ, въ выполненіи какого-нибудь образа или научнаго изобрѣтенія, въ техникѣ, въ достиженіи совершенства, цѣль, намѣреніе, разсудочная работа, вмѣстѣ съ опытомъ и личнымъ вкусомъ, исполнѣ господствуютъ. Когда вы пишете картину или романъ, или строите художественное зданіе—у васъ передъ собою долгій и сложный трудъ. Этотъ трудъ предполагаетъ огромное количество различныхъ умственныхъ операцій, идущихъ къ одной цѣли, по одному строго обдуманному плану. Но эта цѣль, этотъ планъ уже готовы, и они-то и составляютъ принадлежность, слѣдствіе, продуктъ творческаго замысла. То, что вѣрно для выполнения, то совсѣмъ не вѣрно, когда дѣло идетъ объ образахъ, являющихся художнику, о гипотезѣ, охватившей мозгъ гениальнаго ученаго. Опытъ всего творящаго человѣчества показываетъ, что образы художника, изобрѣтенія ученаго появляются, въ данный моментъ, съ быстротой, при которой не можетъ быть и рѣчи ни о чемъ предумышленномъ. Эта быстрота и неожиданность бываютъ такъ велики, что самъ творецъ изумленъ, пораженъ; очень часто онъ даже и не имѣлъ никакого предчувствія, что ему придетъ именно такая, а не иная идея. Всего рѣже случается такъ, чтобы мы находили какъ разъ то, что ищемъ: это подтвердить каждый человѣкъ, не лишенный творческой способности и преданный отыскиванію научнаго ли закона или поэтическаго замысла. Даже простая ассоціація идей, необходимая для вспоминанія, показываетъ намъ, что усилія воли, формальная, логическая работа не дѣйствуютъ на нее. Вы хотите назвать имя вашего знакомаго, и оно вамъ не приходитъ; чѣмъ больше вы стараетесь припоминать, тѣмъ усилія ваши болѣе тщетны. Переждите нѣсколько минутъ, начните думать о чемъ-нибудь другомъ, или о такомъ, что могло бы васъ естественно привести къ вспоминанію — и слово выскочитъ какъ бы само собою; иногда это дѣлается гораздо позднѣе, когда вы и забыли даже объ усиліи припомнить имя или слово.

На вопросъ о самобытности творчества авторъ монографіи отвѣчаетъ такъ: „Одно изъ двухъ: или идея, по которой созданъ образъ, совершенно достаточна для полнаго его выясненія, или

же эта идея оставляет еще известную неопределенность его. Первую гипотезу, очевидно, нельзя допустить, ибо если образъ есть копія идеи, я спрашиваю: чего же — идея, сама по себѣ, является копіей? Отъ копіи къ копіи, надо дойти наконецъ до вполне своеобразной идеи, которая могла бы служить образцомъ всѣмъ другимъ и не была бы подражаніемъ чему бы то ни было. Но какъ бы мы ни отдаляли трудность рѣшенія вопроса, мы все-таки же наткнемся на нее, и объяснить происхожденіе образа предшествующей идеей — это все равно какъ еслибы мы сказали, что для замысла известной вещи нужно ее задумать первоначально; а это равносильно было бы отрицанію возможности всякаго изобрѣтенія. Вторая гипотеза болѣе допустима, но только по своей формѣ. Нѣкоторые утверждаютъ, что прежде чѣмъ образовывать совершенно ясные и точные образы, надо представить ихъ себѣ, хотя бы смутно. Эта новая формула хороша только тѣмъ, что не перепутываетъ порядка нашихъ понятій. Несомнѣнно, что умъ нашъ идетъ обыкновенно отъ менѣе совершеннаго къ болѣе совершенному, отъ неопределеннаго образа къ образу определенному. Но въ этомъ случаѣ ясно, что образъ, предварительно задуманный, есть абрисъ, но не образецъ окончательнаго образа; такъ какъ въ созданіи образовъ существуетъ прогрессъ, развитіе, то все, что составляетъ оригинальность самыхъ послѣдующихъ образовъ, не имѣетъ ничего предшествующаго въ первыхъ; другими словами, ни одно изъ этихъ послѣдующихъ усовершенствованій не могло быть предумышленно“.

Вотъ этого-то постепеннаго совершенствованія и развитія творческихъ продуктовъ и нельзя объяснить разсудочной, такъ сказать, предумышленной работой; потому-то и слѣдуетъ принимать съ весьма точными и строгими оговорками теорію, приписывающую уму образованіе идей. Конечно, образы, сознаваемые нами каждую минуту, не выходятъ изъ тьмы, изъ хаоса, изъ небытія; а изъ какой-нибудь предъидущей мысли; но въ новой-то идее найдутся непремѣнно элементы, которые мы не въ состояніи объяснить только тѣмъ, что нами было предварительно приобрѣтено. Вотъ это-то, заключаетъ авторъ монографіи, и есть изобрѣтеніе. Умъ человѣскій, несомнѣнно, изобрѣтаетъ; но онъ изобрѣтаетъ не мыслительной способностью по известнымъ правиламъ, не той разсудочной работой, которая достаточна во всемъ остальномъ: изобрѣтеніе не есть, другими словами, сознательная и обдуманная операція.

Посмотримъ теперь, есть ли оно даже методическая операція? Всякая метода предполагаетъ и чисто логическую работу,

и тѣ, кто стоитъ за нее, даже и въ дѣлѣ изобрѣтенія, берутъ для доказательства научныя открытія. Оно и понятно: ученый впередъ видитъ, чтó ему нужно; то, чтó онъ желаетъ отыскать, должно непремѣнно быть навѣяннымъ цѣлымъ рядомъ фактовъ; между тѣмъ, какъ художникъ не знаетъ по какому пути онъ пойдетъ; его открытіе не будетъ только объясненіемъ всего предъидущаго, а нѣчто новое, еще ни малѣйшимъ образомъ не опредѣлившееся въ его головѣ. Разница тутъ есть и очевидная; только она не существенна. Отыскиваете ли вы какой-нибудь законъ, изобрѣтаете ли вы, выдумываете ли объясненіе цѣлаго ряда фактовъ въ области научнаго изслѣдованія — все-таки же то, чтó ученый изобрѣтаетъ, къ чему онъ стремится, чтó онъ желаетъ отыскать, ему неизвѣстно. Чтобы отыскать нѣчто, надо непремѣнно начать съ гипотезы, съ предположенія, съ догадки, т.-е. нѣчто изобрѣсть, выдумать; а это опять-таки предполагаетъ не чисто логическую работу, а что-то другое, независимо отъ метода. Есть цѣлый рядъ такого рода открытій, гдѣ дѣйствительно не нужно ничего, кромѣ методической работы, но такого рода открытія представляютъ только выводы, послѣднія слова цѣлой серіи операций, съ помощью уже извѣстныхъ приѣмовъ, установленныхъ аксіомъ и общихъ фактовъ. Таково разрѣшеніе множества задачъ, представляющее собою извѣстнаго рода логическую операцию. Несомнѣнно, что въ рѣшенія такихъ задачъ (а прикладная наука вся состоитъ изъ нихъ) извѣстнаго рода методъ необходимъ; онъ есть ничто иное какъ накопленный опытъ и помогаетъ скорѣйшему нахожденію искомаго исха. Но не нужно забывать, что во всѣхъ этихъ случаяхъ научнаго изслѣдованія цѣль намѣчена. Мы не можемъ еще сказать: чтó представляетъ собою искомый исхъ, какую въ частности цифру, какую величину, но мы очень хорошо знаемъ впередъ, что онъ долженъ найтись и что онъ будетъ въ прямой зависимости отъ остальныхъ величинъ, вошедшихъ въ нашъ расчетъ или отъ установленныхъ уже аксіомъ и добытыхъ общихъ фактовъ.

Совсѣмъ другое въ настоящемъ изобрѣтеніи, т.-е. въ истинно-творческой гипотезѣ, которая ведетъ къ открытію. Метода все-сила только тамъ, гдѣ надо примѣнять предъидущія открытія; а исханіе новой задачи, постановка новаго вопроса, ни въ какомъ случаѣ, не можетъ быть дѣломъ метода; этотъ вопросъ надо изобрѣсти самостоятельно. Такъ созданы были всѣ гениальныя гипотезы. Тутъ уже роль логики отступаетъ вся на задній планъ, а на первый выдвигается удача, т.-е. счастливое совпаденіе внутреннихъ и вѣншихъ возможностей. Она позволяетъ ставить во-

прось, создавать задачу, оформливать гипотезу, находить подходящій методъ, посредствомъ котораго будетъ сдѣланъ окончательный выводъ. Все это и приводитъ насъ къ заключенію, что умъ человѣческій, для того, чтобы что-нибудь творить, не можетъ повторяться, не можетъ идти дальше, пользуясь только однимъ накопленнымъ матеріаломъ. Новыя его идеи не могутъ имѣть прототипа; ихъ появленіе слѣдуетъ поэтому приписать не логической работѣ, не методу, а чему-то другому, т.-е. процессу самозарожденія, иначе выражаясь, счастливой случайности.

Разберемъ еще, въ какой степени помогаетъ творчеству размышленіе, болѣе живое и разнообразное, чѣмъ сухой методическій приѣмъ,—размышленіе, въ которомъ личное усиліе заставляетъ умъ перебирать гораздо большее количество идей? Конечно, такая работа, такое усиліе необходимы. Они ускоряютъ открытіе. Болѣе энергическое мышленіе въ извѣстномъ направленіи не можетъ вызвать творческую идею, если нашъ мозговой организмъ на нее неспособенъ; но она явится скорѣе, сочетаніе мыслей будетъ разнообразнѣе и ярче. Посредствомъ усилія воли мы можемъ направить наше мышленіе на извѣстный, опредѣленный пунктъ, ограничить его, не позволять ему расплываться въ то, что обыкновенно называется мечтаніями. Вотъ тутъ-то и будутъ умѣстны всѣ тѣ побочныя условія, въ которыхъ человѣкъ, способный на творчество, научное и художественное, чувствуетъ себя всего лучше расположеннымъ къ этому. Другими словами, мышленіе въ опредѣленномъ направленіи создаетъ и обстановку, найдетъ привычки, благопріятныя для творческаго случая, будетъ держаться извѣстнаго рода приемовъ и навыковъ. Такъ, напр., уже дознано давно, что самое лучшее средство сосредоточить умъ свой на извѣстной идеѣ—это смотрѣть пристально на какой-нибудь матеріальный предметъ. Такое фиксированіе извѣстнаго пункта, находящагося вѣкъ насъ, позволяетъ намъ сосредоточиться на идеѣ, что опять доказываетъ, до какой степени велико соотвѣтствіе между нервно-мышечными движеніями и всей областью нашей мыслительной дѣятельности. Но все-таки же мы не можемъ родить въ умѣ нашемъ ни одной новой мысли, другими словами, ничего выдумать, изобрѣсти и создать, однимъ только усиліемъ воли; мы въ состояніи лишь помогать цѣлымъ рядомъ такого рода приемовъ (смотря по особенностямъ нашей натуры) подобному зарожденію идей. И когда начнется болѣе усиленная работа мозга, внутреннее чувство человѣка, способнаго на творчество, не оставляетъ его, и все болѣе и болѣе убѣждаетъ въ томъ, что такъ называемое „вдохновеніе“, т.-е., точнѣе выражаясь, эмоція,

овладѣвающая человѣкомъ, способнымъ на творчество, представляетъ собою какъ бы внѣшнюю силу, совершенно независимую отъ его воли. Но не нужно преувеличивать размѣровъ этого факта; не только поэты, художники, но и ученые могутъ, сами того не замѣчая, приписывать чему-то внѣшнему то, что, въ значительной степени, было подготовлено предварительной работой ума, чему способствовала также обстановка, употребленіе тѣхъ или иныхъ приѣмовъ, разные навыки и привычки, играющіе такую несомнѣнную и яркую роль въ обиходѣ каждаго одареннаго человѣка.

VII.

Но если образованіе, появленіе идеи творческаго, самобытнаго характера не можетъ быть намѣреннымъ, то все-таки же не подчиняется ли оно какому-нибудь закону? Можетъ быть, способность изобрѣтенія объяснима дѣйствіемъ какихъ-нибудь рациональных началъ, присущихъ нашему разуму, помимо сознанія; такая способность не есть ли естественный продуктъ ума, подчиненный все-таки законамъ логики?

Въ логикѣ, какъ извѣстно, два главныхъ рода размышленія: выводъ—дедукція и наведеніе—индукція.

Что такое дедукція? Это есть ничто иное, какъ выводеніе всѣхъ возможныхъ частныхъ случаевъ изъ одного общаго положенія. Дедуктивное размышленіе убѣдительно только въ силу тѣхъ уравниій, какія оно заключаетъ въ себѣ. Когда идутъ отъ общаго къ частному, то этимъ показываютъ, что несовершенно увѣрены въ несомнѣнности общаго положенія и хотятъ подтвердить его всѣми составными частями. Такой видъ логическаго сужденія не можетъ вести къ творчеству, потому что его выводы не заключаютъ въ себѣ ничего, что не находилось бы въ основномъ положеніи. Также точно и индукція отвѣчаетъ на неудержимое стремленіе нашего ума: обобщать свои наблюденія, выводить законы изъ частныхъ фактовъ; но наведеніе, полезное на практикѣ, все-таки не заключаетъ въ себѣ особенной логической силы, которая бы замѣняла собою творчество или прямо вела къ нему. Въ каждой индукціи все, что выходитъ за предѣлы фактовъ, на которые мы опираемся, есть чистая гипотеза и принимать ее можно только послѣ проверки. И чѣмъ дальше вы пойдете по пути обобщенія, тѣмъ больше шансовъ—надѣлать ошибокъ. То, что мы отмѣтили въ одномъ фактѣ, можетъ быть примѣнено только къ совершенно

тождественнымъ фактамъ. А какъ мы позволимъ себѣ распространить это и на факты, только сходные логически, нашъ выводъ будетъ лишь вѣроятнымъ и сдѣлается все менѣе и менѣе вѣроятнымъ, съ расширеніемъ сходства. Случиться можетъ, что болѣе или менѣе отдаленныя сходства позволятъ, все-таки придти къ вѣрному выводу; но въ какомъ случаѣ? Въ томъ, если эти сходства заключали въ себѣ элементы тождественности, равенства, почему индукція и сводится, въ сущности, съ одной стороны, къ вычисленію вѣроятности, съ другой—все къ тому же установленію тождества, равенства; а при этомъ не можетъ создаваться, логическимъ путемъ, никакихъ новыхъ идей, не имѣющихъ своего прототипа. Точно также, и нахождение логической тождественности не можетъ привести насъ къ созданію новыхъ истинъ. Логика помогаетъ намъ уже тогда, когда нужно подтвердить нашу гипотезу съ помощью всего того, что человѣческій умъ выработалъ точнаго и несомнѣннаго въ выводахъ и приѣмахъ. Самыя же находки, гипотезы не даются намъ логикой, т.-е. демонстраціей чего-нибудь, представляющаго собою разновидности простого равенства: $A = A$. Самое тождество не заключаетъ въ себѣ нарожденія какой-нибудь новой истины. Извѣстная вещь не можетъ быть абсолютно тождественна; она должна быть приравнена къ какой-нибудь другой вещи, а эта вторая вещь можетъ и не быть логически необходима; и въ то же время она существуетъ, и человѣческій умъ, одаренный способностью къ открытіямъ, въ состояніи ее отыскать. Изъ этого вытекаетъ прямо, что одна только логика не позволяетъ намъ утверждать что-либо положительно, что-либо создавать. И то, что сказано здѣсь объ логическихъ операціяхъ, можетъ быть выполнѣ примѣнимо и къ самой точной наукѣ, какова математика.

Итакъ, логика не можетъ создавать истинъ. Къ этому выводу авторъ монографіи, занимающей насъ, прибавляетъ еще и другой: она не можетъ имѣть даже никакого вліянія на нашъ умъ и мѣшаться въ образованіе нашихъ идей. На это возражать, пожалуй, что всѣ мыслительныя представленія, находящіяся въ нашей головѣ, связаны между собою довольно простыми логическими отношеніями: стало быть, эти отношенія представляютъ собою непремѣнное условіе ассоціаціи идей. Авторъ несогласенъ на такую гипотезу. Отношенія сложились въ силу нашей природы, но вовсе не вызвали самую ассоціацію. Разница или сходство двухъ образовъ не составляетъ непремѣнной причины ихъ одновременнаго появленія въ нашемъ умѣ. Это ихъ отношеніе не имѣетъ самостоятельной, такъ сказать, творческой

силы; а самыя отношенія дѣйствуютъ на насъ умъ только въ томъ случаѣ, если появятся образы, а не сами по себѣ; почему и нужно искать причинъ ассоціаціи идей внѣ логики. Только когда мы начинаемъ разсуждать, т.-е. уже дѣйствовать отвлеченно съ продуктами нашей психической дѣятельности, являются на сцену выработанные человѣческимъ умомъ логическіе приемы; и если логика позволяетъ намъ понимать разсужденіе, то она его не создаетъ и не она располагаетъ матеріалы въ извѣстномъ порядкѣ.

Но какъ же объяснить намъ то, что наши идеи находятся въ соотвѣтствіи съ законами логики? Какимъ образомъ, такая механическая, слѣпая, неразумная сила, какъ ассоціація, располагаетъ наши мысли въ такомъ раціональномъ, разумномъ порядкѣ?

Наше воображеніе и разумъ могутъ быть иногда въ разладѣ, это правда, но они сливаются часто бываютъ въ полной гармоніи. Мы всегда увѣрены въ истинности того, что мы думаемъ, безъ этого нельзя представить себѣ нормальной человѣческой головы; и вотъ эта увѣренность—не объясняетъ ли она, въ извѣстной степени, соотвѣстствіе между нашимъ воображеніемъ и нашимъ разумомъ? И такъ какъ мы вѣримъ въ истинность того, о чемъ думаемъ въ данную минуту, что воспринимаемъ, то не наклонны ли мы признавать болѣе прочными, несомнѣнными истинами тѣ идеи, которыя всего болѣе привычны намъ? Законъ ассоціаціи доставляетъ намъ множество представленій; и тѣ, которыя всего чаще доставляются имъ, мы считаемъ самыми вѣрными, самыми основными; они образуютъ наши убѣжденія, они составляютъ такъ-называемый „здравый смыслъ“. И такимъ образомъ, мы убѣждаемся въ ихъ логичности и можемъ придти къ ложному выводу, что не они создаютъ то, что мы называемъ здравымъ смысломъ или логикой, а наоборотъ. Кромѣ того, мы можемъ, посредствомъ извѣстнаго искусственнаго подбора, усовершенствовать нашу мысль и дѣлать ее все болѣе и болѣе логической. Мы выбираемъ тѣ идеи, которыя всего удобнѣе и выгоднѣе употреблять въ нашихъ разсужденіяхъ, въ нашихъ выводахъ. Но сообразите: сколько на одну вѣрную идею приходится вздорныхъ, страшныхъ, нелѣпыхъ представленій и понятій, которыя безпрестанно толпятся въ нашемъ умѣ. И вся эта разнохарактерная, неосмысленная, мало связанная между собою игра, вызываемая закономъ ассоціаціи, всегда мѣшала и будетъ мѣшать прогрессу мышленія и быстротѣ творческихъ открытій. Вотъ почему самые даровитые изобрѣтатели должны думать годами въ извѣстномъ направленіи, чтобы, наконецъ, умъ ихъ озарился свѣтомъ новой

истины. Вмѣстѣ съ тѣмъ, это показываетъ, что логика, взятая въ отвлеченномъ смыслѣ, отдѣльно отъ нашего психическаго организма, не въ состояніи увеличить суммы творческихъ истинъ.

И то, что вѣрно въ научныхъ открытіяхъ, то можетъ быть примѣнено и въ области искусства. Роль логики играетъ въ искусствѣ—критика; а развѣ критика, сама по себѣ, не безплодна? Но ея плодотворное участіе состоитъ въ указаніи на недостатки того, что является результатомъ творческаго таланта? Прежде, чѣмъ художникъ создастъ что-нибудь истинно-даровитое и великое, критика, т.-е. логика искусства, устраняетъ идеи, лишеныя артистическаго вкуса, и оставляетъ только то, что заключаетъ въ себѣ истинное достоинство. Руководимое критикой, воображеніе артиста-художника дѣлается чище и плодотивѣ. Критика имѣетъ, стало быть, положительную цѣнность, но эта цѣнность, также какъ у логики, ограничена, и она все-таки же не можетъ догматически, абсолютно указать ту цѣль, къ которой долженъ стремиться художникъ; ея роль сводится скорѣе къ отрицательнымъ, чѣмъ къ положительнымъ указаніямъ. И еслибы оно было иначе, тогда каждый поэтъ, живописецъ, музыкантъ зналъ бы впередъ, что ему придется въ голову; а слѣдовательно и не нуждался бы въ способности къ выдумкѣ, къ открытію, къ созданію новыхъ, невиданныхъ еще образовъ.

Послѣ всѣхъ этихъ доводовъ, авторъ монографіи приходитъ еще разъ къ тому выводу, что въ искусствѣ, совершенно также какъ и въ наукѣ, истинное начало изобрѣтенія есть всегда—случай.

Но если признать, что изобрѣтеніе, находка — всегда дѣло случая, то какъ же согласить идею случая съ строгой обусловленностью всѣхъ явленій природы, въ томъ числѣ и психической, съ такъ-называемымъ детерминизмомъ? Нашъ авторъ старается доказать, что онѣ согласимы, такъ какъ между этими двумя идеями разница заключается только въ точкѣ зрѣнія.

Сначала онъ развиваетъ ту истину, что внѣ насъ, во всей области внѣшнихъ явленій, а также и въ насъ самихъ, случай быть не можетъ. Детерминизмъ представляется намъ въ двухъ формахъ: детерминизмъ причинности (внѣшній) и детерминизмъ цѣлесообразности (внутренній), и изъ столкновенія того и другого выходитъ то, что мы называемъ „случаемъ“.

Во внѣшнемъ физическомъ мірѣ всѣ явленія непременно чѣмъ-нибудь обусловлены, всѣ имѣютъ причину. Какъ-бы случайнымъ ни казался намъ тотъ или иной фактъ въ природѣ, онъ непре-

и́нно вызванъ и опредѣленъ незавѣтными для насъ, но неизбѣжными законами, будетъ ли это рабъ на зеркалѣ рѣчки или озера, вызванная паденіемъ камня, или какой-нибудь оторвавшійся, засохшій листокъ, который попалъ въ ручей и увлеченъ его теченіемъ. Только на поверхностный взглядъ какія бы то ни было явленія могутъ казаться случайными. И все то, что происходитъ въ природѣ, въ данную минуту и въ данномъ мѣстѣ, обуславливаетъ цѣлый рядъ дальнѣйшихъ фактовъ. Когда эти факты появляются, то они будутъ имѣть видъ чего-то самобытнаго, неожиданнаго, случайнаго. Если же въ нашихъ рукахъ находятся всѣ средства прослѣдить филиацію явленій, зависимость мельчайшихъ фактовъ, то мы убѣдимся въ томъ, что существуютъ непрерывныя серіи явленій, сквозь которыя проходитъ все тотъ же самый законъ причинности, все тотъ же детерминизмъ внѣшняго міра.

То же самое найдемъ мы, при тонкомъ и болѣе глубокомъ анализѣ, и въ насъ самихъ, въ нашемъ внутреннемъ мірѣ, съ тою только разницею, что дѣйствія разумныхъ существъ обуславливаются конечными цѣлями. Самый строй этого внутреннего детерминизма—довольно сложное дѣло, такъ какъ въ каждомъ намѣренномъ поступкѣ, дѣйствіи, движеніи слѣдуетъ различать два періода: одинъ — подготовительный и другой — періодъ выполненія. И каждый изъ этихъ періодовъ, въ свою очередь, распадается на нѣсколько моментовъ. Спрашивается: такой внутренний детерминизмъ такъ ли строго неизбѣженъ, какъ и детерминизмъ внѣшней природы? На это слѣдуетъ отвѣтить, что если я могу достигнуть своей цѣли только извѣстнымъ средствомъ, которое считаю въ данную минуту самымъ лучшимъ, то ясно, что достиженіе этой цѣли пойдетъ по пути, строго опредѣленному. Случается, конечно, что мы колеблемся въ выборѣ средства и выбираемъ иногда подъ вліяніемъ постороннихъ обстоятельствъ, а не по побужденію своего внутреннего чувства, и въ такихъ случаяхъ, казалось бы, предположенная цѣль не опредѣляетъ строго средствъ выполненія. Но это кажется только потому, что недостаточно разъясненъ механизмъ нашего душевнаго процесса въ каждомъ изъ такихъ случаевъ, оттого что онъ сложенъ; въ концѣ же концовъ (проанализировавъ такіе сложные моменты, соединенные съ колебаніемъ и съ вліяніемъ постороннихъ обстоятельствъ), мы все-таки приходимъ къ заключенію, что детерминизмъ и тутъ—въ полной силѣ. Какъ бы мы ни колебались, но коль скоро мы остановимся на какомъ-нибудь рѣшеніи, значить, этотъ мотивъ, по законамъ психической необходимости, долженъ

былъ первенствовать надъ всѣми остальными; а въ ближайшемъ побужденіи нашей дѣятельности будетъ всегда находиться какинбудь высшая цѣль, состоящая въ результатѣ того, что мы дѣлаемъ, результатъ настолько для насъ необходимомъ или привлекательномъ, соблазнительномъ, что мы направляемъ свою дѣятельность по тому, а не по другому пути.

Съ этимъ, какъ извѣстно, связать старый и щекотливый вопросъ о свободѣ воли; но опытная психологія достаточно прочно разъяснила роль, которую играетъ воля, въ тѣсномъ смыслѣ слова, какъ духовный аппаратъ, способный выполнять то, что приказываетъ главный мотивъ; самое же это приказаніе все-таки будетъ подчиняться закону детерминизма. И какъ бы это ни ослабляло значенія мотивовъ дѣйствій, говоря, что эти мотивы въ сущности—наши, что мы можемъ ими располагать, какъ намъ удобнѣе, доказывать, что въ нихъ нѣтъ собственной силы, что они только склоняютъ насъ въ ту или другую сторону, а не представляютъ собою необходимости; но все-таки болѣе точный анализъ, руководимый научнымъ смысломъ въ человѣкѣ, освободившемъ себя отъ всякихъ метафизическихъ предразсудковъ, приведетъ каждого къ тому заключенію, что въ нашей душѣ, въ нашей внутренней жизни, выражающейся въ поступкахъ, детерминизмъ также обязателенъ, какъ и во внѣшней природѣ. При этомъ то, что считается свободой воли, нисколько не является какинбудь нарушителемъ нашего душевнаго строя; напротивъ, она помогаетъ только болѣе точному выполнению всего, заключающагося въ конечной цѣли нашихъ поступковъ.

Установивши все это, не трудно уже показать какъ то, что мы называемъ случаемъ, есть сліяніе или, иначе выражаясь, результатъ столкновенія между внѣшней причинностью и внутренней цѣлесообразностью. Для каждого, кто признаетъ детерминизмъ, случайность и будетъ, въ каждомъ данномъ случаѣ, нѣчто иное, какъ встрѣча этихъ двухъ порядковъ явленій. Какой бы мы случай ни взяли, даже всего сильнѣе говорящій, на первый взглядъ, о неожиданности, о безпричинности, все-таки же онъ окажется средней пропорціональной, неизбежнымъ, роковымъ выводомъ двухъ серій детерминизма—внѣшняго и внутренняго, или двухъ видовъ детерминизма одного и того же рода. Будь это крушеніе поѣзда или гибель корабля, или удача въ игрѣ—если прослѣдить сцѣпленіе обстоятельствъ, непремѣнно придетъ къ тому выводу, что случай былъ опредѣленъ какинбудь частнымъ фактомъ или совпаденіемъ нѣсколькихъ фактовъ. Разъ мы согласимся признать вѣрность такого положенія, мы должны окончательно

рѣшить: что заключается въ понятіи случайности, каковы ея значеніе и достоинство въ томъ вопросѣ, который насъ занимаетъ, т.-е. въ вопросѣ о творческомъ изобрѣтеніи, такъ какъ мы склонны, слѣдуя въ этомъ случаѣ выводамъ опытной психологіи, признать въ творческомъ изобрѣтеніи элементъ случайности. Иначе мы не выберемся изъ противорѣчій, иначе намъ надо будетъ отказаться отъ признанія детерминизма внѣшнихъ и внутреннихъ явленій.

Ясное дѣло, что случай не можетъ быть ни въ природѣ, ни въ насъ инымъ—какъ только кажущимся. Но, хотя понятіе случая ошибочно, оно все-таки имѣетъ извѣстную цѣну и будетъ держаться въ нашемъ языкѣ и въ нашихъ представленіяхъ. Та иллюзія, на которой основано понятіе о случайности, вытекаетъ прямо изъ природы нашего духа. Мы не въ состояніи объять всѣхъ причинъ явленій, а будь у насъ эта способность, конечно мы не видали бы нигдѣ никакого отступленія отъ закона детерминизма. А такъ какъ мы можемъ знать только самую малую долю фактовъ, совершающихся во вселенной, и даже въ томъ, что насъ окружаетъ, то мы не только склонны безпрестанно прибѣгать къ объясненію посредствомъ случайности; но мы не въ состояніи, и никогда не будемъ способны въ точности предвидѣть нашихъ собственныхъ будущихъ дѣйствій и поступковъ. Всѣ наши знанія, по необходимости, будутъ всегда слишкомъ отвлеченны. Безчисленные отбѣски и подробности ускользаютъ отъ насъ, и мы обречены на одну приблизительно понятую дѣйствительность. И такъ какъ природа нашего ума, нашей души именно такая, то мы и не можемъ сразу составить себѣ вполне ясное представленіе о томъ, что будемъ сами дѣлать. Вотъ почему идея случайности, хотя и несовмѣстна съ детерминизмомъ, все-таки не лишена смысла и эмпирической вѣрности. То, что является для насъ неожиданно—а творческое изобрѣтеніе всегда неожиданно—то мы, по необходимости, называемъ случайнымъ, хотя пришедшая намъ идея, образъ будутъ непременно результатомъ предъидущей работы нашей души, плодомъ столкновенія внѣшняго и внутренняго детерминизма.

Но, держась научныхъ приѣмовъ, мы должны подчинить и самую способность творческаго изобрѣтенія все тому же общему закону внѣшней причинности и внутренней цѣлесообразности. Такъ поступаетъ и нашъ авторъ, и цѣлымъ рядомъ примѣровъ старается выяснитъ и установить детерминизмъ творческой способности.

Н. Боворыкинъ.



ЭТЮДЫ

по

ПСИХОЛОГИИ ТВОРЧЕСТВА

Окончаніе.

VIII ¹⁾.

Всякому извѣстенъ фактъ,—когда кто не можетъ вспомнить имени лица, или заглавія книги, то онъ начинаетъ думать о другомъ. Но почему, когда мы совсѣмъ забыли объ усилии вспомнить слово или имя, вдругъ неожиданно, сами собою, они представляются нашему уму? Почему именно теперь, а не полчаса тому назадъ? Почему нужно такъ долго ждать, когда дѣло идетъ уже не о томъ, чтобы вспомнить формулу или цифру, а происходитъ творческая работа?—Математикъ ищетъ рѣшенія сложной задачи, музыкантъ—мотивовъ, художникъ—замысла, образа. Происходитъ это потому, что въ данную минуту, когда мы усиливаемся добиться своего, не было еще нужныхъ условій для созданія извѣстной идеи; полчаса или полгода тому назадъ это созданіе было невозможно, а теперь оно необходимо.

Я удивляюсь неожиданности появленія творческой идеи или образа, потому только, что я не въ состояніи былъ прослѣдить всѣ фазисы ея рожденія, все то, что ее подготовляло и вызвало; но сдѣлай я обратную операцію, прослѣди я всю мою

¹⁾ См. выше: май, стр. 182.

психическую работу снизу вверх, неожиданность и случайность получать въ моихъ глазахъ совсѣмъ другое освѣщеніе. И, для менѣ сложныхъ душевныхъ процессовъ, я въ состояніи буду, изучая себя внимательно, разсчитать впередъ, какія мнѣ могутъ придти мысли, разумѣтся, не на очень долгій срокъ.

Надо, стало быть, разсмотрѣть сначала детерминизмъ внутренняго характера, взаимную зависимость и обусловленность всякихъ идей, нарождающихся въ моемъ умѣ. Для этого надо взять такое состояніе, когда умъ мой не испытываетъ дѣйствія внешней причины. Я останавливаюсь на идеѣ, найденной мною въ книгѣ, и начинаю размышлять. Эта идея вызоветъ непременно другія; она должна исчезнуть вскорѣ, потому что умъ нашъ не можетъ пребывать на одномъ и томъ же, такъ же какъ и глазъ, и слухъ, и всѣ наши чувства, не испытывая утомленія. Но какая новая мысль придетъ мнѣ? Конечно такая, которой всего легче слѣдовать за первой; и вотъ уже сейчасъ образуется известная привычка, навыкъ, и какъ-бы и о чемъ-бы я ни размышлялъ, непременно умъ мой, предаваясь даже мечтамъ, т.-е. процессу ассоціаціи, не руководимой напряженіемъ воли, все-таки будетъ направляться въ ту сторону, гдѣ онъ встрѣтитъ менѣ сопротивленія, о чемъ ему легче будетъ мечтать или думать. И если я очень часто думаю на одну и ту же тѣму, — о чемъ-бы я ни сталъ размышлять, я непременно попаду на мысль, занимающую меня сильнѣе всего, потому что къ ней стремится самое большое число уже выработанныхъ, готовыхъ серій мышленія.

Чтобы провѣрить теорію внутренняго детерминизма, предположимъ, что я случайно вернулся опять къ исходной точкѣ — что же будетъ тогда? Необходимо, если теорія вѣрна, чтобы послѣдующая серія мыслей была въ томъ же порядкѣ, чтобы она повторялась цѣлкомъ. Мы и знаемъ, что это случается, только трудно подтвердить это примѣрами изъ ежедневной жизни, потому что намъ нельзя, въ большинствѣ случаевъ, поставить себя въ одни и тѣ же условія два раза. Но попробуемъ выговаривать быстро цѣлый рядъ звуковъ, не имѣющихъ никакого смысла; продѣлайте этотъ опытъ — и вы увидите, что весьма трудно идти въ выдумываніи этихъ звуковъ, даже въ ихъ чередованіи, дальше известнаго предѣла; по прошествіи нѣкотораго времени вы непременно станете повторять тѣ же самые слоги. Тоже и съ цифрами: послѣ того какъ вы назовете десять, двадцать, тридцать цифръ, не замѣтно образуются уже нѣкоторыя группы и серіи. Если вы спохватитесь и будете дѣлать усилія разнообразить выборъ вашихъ цифръ, то, помимо вашей воли, все-таки-же про-

изойдетъ извѣстнаго рода упорядоченность; другими словами, умъ, по необходимости, долженъ будетъ проходить все по одному и тому-же пути, пока, наконецъ, не остановится отъ утомленія. Тоже самое можетъ случиться и въ разговорахъ, когда вдругъ замѣтятъ, что всѣ мимовольно впадаютъ уже въ то, что было говорено. Кто долженъ часто говорить объ однихъ и тѣхъ же предметахъ, кончается тѣмъ, что даже не замѣчаетъ: какъ они повторяются въ словахъ, въ выраженіяхъ, въ примѣрахъ. Тоже видимъ мы и на старинахъ, въ ихъ особенной, старческой болтовнѣ. Наконецъ, со многими изъ насъ бывають такіе случаи, когда мы вдругъ въ разговорѣ, на прогулѣ, въ работѣ, чувствуемъ, что когда-то мы находились точно въ такомъ же положеніи и не можемъ отвѣтить: было-ли это во снѣ или въ дѣтствѣ. Мы, по всей вѣроятности, ошибаемся и принимаемъ сходныя состоянія за тождественныя, забывая разницу подробностей, но все-таки это изумляетъ насъ, а въ людяхъ, мало развитыхъ, вызываетъ разные суевѣрные идеи. И какъ только мы попадемъ въ условія сколько-нибудь схожія, мы, навѣрное, испытаемъ ту же серію мыслей и волненій, что и доказываетъ еще разъ детерминизмъ нашей психической жизни.

Онъ въ зависимости и отъ тысячи внѣшнихъ причинъ. Мы не можемъ брать человѣка, какъ олицетвореніе чистаго разума, подчиняющагося только закону самостоятельной мозговой ассоціаціи. Спимъ-ли мы, или бодрствуемъ, ежесекундно ощущенія, идущія отъ внѣшняго міра, вторгаются въ наше мышленіе и даютъ ему новое направленіе. Грезы самый яркій примѣръ того, въ какой зависимости находимся мы отъ малѣйшей перемѣны въ окружающей средѣ. Даже когда мы и проснемся, развѣ мы можемъ быть увѣрены, что умъ нашъ будетъ всегда руководиться ходомъ идей, и что мы сохранимъ свое а? Напротивъ, пробужденіе отдаетъ меня во власть внѣшнему детерминизму. Я не могу не смотрѣть, не видѣть, не слышать, не осязать цѣлаго множества предметовъ; и эти воспріятія занимаютъ самое обширное мѣсто въ моей мыслительной дѣятельности. И куда бы я ни пошелъ, вездѣ я испытаю вторженіе внѣшняго детерминизма въ мою голову: иду я по улицѣ, думаю о своихъ дѣлахъ — и въ тоже время дома, прохожіе, экипажи, деревья, сейчасъ-же заставляютъ играть мое воображеніе, мою память: я представляю себѣ разные сцены и вступаю въ разговоры съ воображаемыми лицами. Работаю я въ кабинетѣ, какъ-бы я ни былъ поглощенъ извѣстной идеей, все-таки же я не могу не смотрѣть на столъ, на перо, на бумагу, на полку, на картины — и всѣ эти случайныя, но не-

избѣжныя воспріятія перемѣниваются съ моею внутренней работой, такъ что я долженъ употреблять усилія воли, чтобы не потерять нить моего мысленія. Было-бы это иначе, тогда мы могли-бы и помимо творческой работы, требующей таланта и генія, находить гораздо больше свѣжихъ, оригинальныхъ, удачныхъ мыслей, хотя бы даже и разсудочнаго свойства. Почему-же этого не бываетъ? Потому что появленіе идеи, — будь то творческая или нуждающаяся только въ сообразительности, — непременно подчинено извѣстнымъ внутреннимъ и внѣшнимъ условіямъ. Надо обставить себя такъ и въ фізіологическомъ, и въ психическомъ смыслѣ, чтобы идея эта явилась средней пропорціональной. А для этого нужно слишкомъ хорошо знать, какіе должны быть у данной идеи предвѣстники, чего мы, въ большинствѣ случаевъ, не знаемъ, почему и думаемъ на-авось, дожидаясь того момента, когда удачное совпаденіе обстоятельствъ сдѣлаетъ неизбѣжнымъ появленіе желанной мысли или образа.

Внѣшняя и внутренняя обусловленность нашихъ психическихъ процессовъ должна сказаться и въ полномъ, цѣлостномъ детерминизмѣ. Представимъ мы себѣ, что два человѣка поставлены въ тождественныя фізіологическія и психическія условія — они непременно будутъ и думать одинаковымъ образомъ, въ одномъ порядкѣ, съ одними и тѣми же результатами. Большая дружба, большая гармонія симпатій и убѣжденій между пріятелями, братьями, супругами, ведутъ обыкновенно въ взаимному угадыванію мыслей. Знаете вы хорошо человѣка — вы легко опредѣляете: какъ онъ долженъ думать и поступить въ извѣстномъ случаѣ. Въ разговорахъ людей очень близкихъ — мужа и жены, матери и дочери — перерывы, молчаливыя паузы не останавливаютъ вовсе хода мыслей, и одного взгляда, улыбки достаточно, чтобы бесѣдующіе понимали другъ друга, потому что они думаютъ объ одномъ и томъ же и одинаково. Такіе примѣры показываютъ, что полный детерминизмъ умственной дѣятельности встрѣчался бы гораздо чаще, если бы люди чаще сливались въ своей душевной жизни, въ силу привычки и взаимныхъ симпатій. Эти факты показываютъ намъ, что внутренній детерминизмъ, въ связи съ окружающей средой, долженъ противиться появленію совершенно новыхъ идей, что онъ какъ бы устраняетъ возможность того, что мы называемъ творчествомъ. Откуда-же появится какая-бы то ни было самобытность, оригинальность, если идеи — не что иное какъ среднія пропорціональныя нашего фізическаго и душевнаго состоянія? Всего менѣе способенъ на перемѣну нашъ внутренній детерминизмъ; если предположить, что мы изобра-

жаемъ собою чистый разумъ, предоставлены всецѣло закону ассоціаціи, то мы неустанно-бы повторяли самихъ себя и наше мышленіе было-бы почти тоже, что старческая болтовня. Но могъ нашъ не перестаетъ обновляться и тутъ какая нибудь, уже созданная нами, идея представится ему, она находитъ его частицы въ другомъ расположеніи; и вотъ это-то физическое измѣненіе непременно мѣняетъ ту неизбѣжную серію, въ которую-бы мы впали, еслибы были предоставлены только одному закону ассоціаціи. Воспринятый или созданный нами образъ опредѣляется не однимъ только предыдущимъ образомъ или идеей; тутъ происходитъ также постоянное воздѣйствіе одной группы идей на другую. Онѣ располагаются не въ линію. Мы можемъ одновременно думать въ разныхъ направленіяхъ. И изъ этого столкновенія отдельныхъ серій выскакиваютъ неожиданные, новые элементы. Сама работа мышленія, въ особенности творческаго созиданія, сопровождается всегда извѣстнымъ внутреннимъ чувствомъ, эмоціей, которая въ свою очередь вліяетъ на направленіе нашихъ мыслей. Безъ этой эмоціи, безъ волненія, отличающаго плодотворную умственную работу отъ пустой мечтательности, мы не могли бы сосредоточиться, мы были-бы слишкомъ жертвы и рабы измѣчивости мыслей. Но, съ другой стороны, наши мысли кажутся намъ часто такими несообразными потому только, что онѣ являются результатомъ слишкомъ многочисленныхъ причинъ, не равнаго значенія и достоинства. Кромѣ того, не надо забывать, что законъ ассоціаціи не мѣшаетъ вовсе качественной разницѣ мышленія различныхъ личностей. Безъ этого различія натуръ, а слѣдовательно и психическаго склада, мы были-бы осуждены на безусловное однообразіе умственной работы, между тѣмъ какъ въ жизни всякое обстоятельство, способное сколько-нибудь дѣйствовать на чувства и умъ людей, вызываетъ въ каждомъ изъ нихъ совершенно различныя представленія, образы, воспоминанія, соображенія всякаго рода. Да мы и видѣли, что внѣшній детерминизмъ всегда измѣняетъ порядокъ и характеръ нашихъ идей. Съ каждымъ движеніемъ нашего тѣла, то, что мы называемъ „я“, измѣняетъ свое внутреннее состояніе; всѣ наши отношенія къ окружающимъ предметамъ становятся иными, откуда и является возможность почти постояннаго рожденія новыхъ идей. Образы, воспринимаемые нами извнѣ, входя въ наше сознаніе, сталкиваются съ тѣми образами, какіе мы уже создали въ себѣ и сливаются съ ними. Тутъ мы находимъ безконечное разнообразіе ассоціацій; то, что мы испытали когда-то въ извѣстномъ мѣстѣ, при видѣ знакомыхъ намъ картинъ, воскресаетъ заново

и вызываетъ цѣлый рядъ воспоминаній, оживляетъ мертвые предметы, заставляетъ опять переживать и радости, и мечты, и горькія испытанія минувшихъ лѣтъ. А въ художникѣ, въ поэтѣ, въ человѣкѣ съ богатой фантазіей и съ пылкимъ внутреннимъ чувствомъ всякія ощущенія, исходяція изъ внѣшней природы, будутъ осложняться образами и мыслями, дремавшими въ его душѣ. Наконецъ, между умами развитыхъ людей каждый день увеличивается число отношеній, которыя, въ свою очередь, ведутъ къ неожиданнымъ совпаденіямъ, а стало быть и увеличиваютъ шансы находокъ, изобрѣтеній, творческихъ замысловъ. Всякая книга играетъ роль возбудителя идей и образовъ. Самое чтеніе, если оно толково, осмысленно, есть уже своего рода творческій процессъ. Читать съ толкомъ и притомъ быстро схватывать суть всего того, что читаешь — такой процессъ требуетъ большого умственного навыка, дѣятельнаго участія всѣхъ мыслительныхъ способностей. Попробуйте производить чтеніе такъ, чтобы понимать каждое слово и приводить въ непосредственную связь идеи, возбуждаемыя словами — что же изъ этого выйдетъ? А выйдетъ то, что общій смыслъ будетъ ускользать отъ васъ. Обыкновенно развитые люди, имѣющіе привычку къ чтенію, пренебрегаютъ быстро фразу, не останавливаясь на ненужныхъ, второстепенныхъ словахъ; они выбираютъ только тѣ, которыя сильнѣе на нихъ дѣйствуютъ и составляютъ изъ нихъ группы, что и помогаетъ имъ схватывать главный смыслъ даже весьма сложнаго разсужденія; иначе надо будетъ начинать предложеніе съизнова. Что это такъ — доказывается даже манерой чтенія вслухъ: толковый чтецъ непремѣнно будетъ поднимать интонацію тѣхъ словъ, которыя помогаютъ схватывать главный смыслъ фразы. Читать съ пользою, извлекать изъ сочиненія все, что въ немъ есть цѣннаго, яркаго, творческаго, наслаждаться произведеніями поэзій, углубляться въ философскіе трактаты, могутъ только люди, способные на обширную и разнообразную ассоціацію идей. Поэтому талантъ писателя и заключается не столько въ томъ, чтобы самому все описать или разъяснить, сколько въ томъ, чтобы вызывать въ умѣ читателя яркіе образы, сдѣлать его нѣкоторымъ родомъ участникомъ въ своемъ творествѣ. Такъ точно и разговоръ есть источникъ новыхъ мыслей, оригинальныхъ сближеній, и всегда люди, умѣющіе разговаривать, гораздо талантливѣе и своеобразнѣе въ бесѣдѣ, чѣмъ въ своей одинокой мыслительной работѣ. То же повторяется и въ сотрудничествѣ двухъ или нѣсколькихъ лицъ, когда тотъ родъ литературы, которымъ они занимаются, требуетъ именно разнообразія и живости,

неожиданныхъ эффектовъ и комбинацій, а не логическаго напряженія, не преслѣдованія одной главной идеи.

IX.

Затѣмъ авторъ нашей монографіи разсматриваетъ всѣ условія, благопріятствующія оригинальности. Въ томъ, что онъ приводитъ, нѣтъ ничего особенно новаго, но факты собраны и освѣдены съ должной полнотой, причемъ авторъ не распространяется о томъ, что не можетъ вызывать возраженій. Такое обозрѣніе не только теоретически правильно; оно и въ практическомъ смыслѣ полезно. Надо твердо знать, какое состояніе духа и тѣла всего болѣе благопріятны для изобрѣтателя, для творца, и какъ самымъ выгоднымъ образомъ употреблять природныя качества.

Физиологическія условія идутъ раньше всѣхъ остальныхъ. Здоровье—краеугольный камень всякой нормальной умственной дѣятельности. Хотя иногда мозгъ и не отвѣчаетъ какъ бы состоянію организма, но это доказываетъ только, что мозговая организація сохраняетъ, дольше другихъ, свою самобытность, можетъ не такъ скоро подчиняться разстройству, случившемуся въ другихъ частяхъ тѣла. Нечего и доказывать какъ всякаго рода боль въ особенности медленныя, глухія, хроническія страданія вліяютъ на складъ нашихъ мыслей. Съ хорошимъ здоровьемъ связано и расположеніе духа. Бодрость, веселость, безпечное и радостное настроеніе—самые лучшіе импульсы въ дѣлѣ творческаго изобрѣтенія. Можно было бы доказать статистически, что число новыхъ идей, удачныхъ образовъ, открытій и находокъ всякаго рода приходится на дни бодрого и веселаго расположенія духа. Есть, пожалуй, взглядъ противоположный этому: обыкновенно людей, творчески даровитыхъ, въ особенности поэтовъ, музыкантовъ, представляютъ себѣ меланхолическими. Конечно, даровитый человѣкъ часто задумывается, но когда наступаетъ творческій моментъ, безпричинная меланхолія, расплывающаяся въ грусть, должна по необходимости исчезнуть, и люди, наклонные къ нимъ, весьма рѣдко бываютъ настоящими творцами, своеобразными личностями.

Вліяніе атмосферы, погоды, времени года на творческую способность—несомнѣнно и очень важно. Оно связано не только съ непосредственнымъ впечатлѣніемъ тепла, холода, солнца или тѣни, но и со всей игрой ассоціаціи идей. Не будь ея, мы были бы до такой степени подчинены атмосферическимъ переменамъ и временамъ года. И если многіе работаютъ лучше зимою

чѣмъ лѣтомъ, то это происходитъ отъ того, что зимой мы, сидя въ теплой, удобной комнатѣ, освобождаемъ себя отъ всѣхъ или подавляющихъ, или слишкомъ возбуждающихъ насъ ощущеній, пасмурнаго неба или черезъ-чуръ яркаго солнца. Лѣто было бы также благоприятно работѣ, еслибы въ комнатахъ мы могли всегда поддерживать ровный, прохладный воздухъ. Но большинство творческихъ идей должно приходить весной, когда пробуждается природа и вызываетъ въ насъ разнообразную и яркую работу психической ассоціаціи. Еслибы писатели и художники старательно записывали всѣ такія подробности, мы навѣрно бы нашли въ ихъ замѣткахъ подтвержденіе этихъ общихъ наблюденій.

Вопросъ физической силы, крѣпости нашего тѣла гораздо важнѣе, чѣмъ это обыкновенно думаютъ. И тутъ сложился въ обществѣ интересный предразсудокъ: будто бы поэтъ, писатель, художникъ, гениальный создатель научныхъ гипотезъ, долженъ быть непременно человѣкомъ болѣзненно нервнымъ, скорѣе слабымъ, худымъ, съ эксцентричностью, которая вызвана его ненормальнымъ организмомъ. Есть даже ученые, какъ, напр., извѣстный итальянскій профессоръ Ломброзо и его послѣдователи, которые силятся доказать, что геній, высокій талантъ есть разновидность безумія или, по крайней мѣрѣ, психопатическаго состоянія. Нашъ авторъ не раздѣляетъ этого взгляда, и мы согласны съ нимъ. Еслибы и этотъ вопросъ подвергнуть болѣе точному обслѣдованію, описать бы подробнѣе расу, тѣлесный складъ, здоровье замѣчательныхъ людей въ разныхъ отрасляхъ науки и искусства, то, конечно бы, выводъ былъ противоположный. Человѣкъ, способный на творчество, не можетъ быть слабъ; у него не достало бы самаго тѣлеснаго субстрата для того, чтобы питать свою творческую дѣятельность. Конечно, можетъ случиться, что человѣкъ даровитый, человѣкъ даже гениальный, на видъ слабъ, подверженъ болѣзненнымъ припадкамъ, эксцентрикъ, считался даже при жизни полусумасшедшимъ, но дисгармонія между слабостью остальныхъ частей тѣла и исключительнымъ развитіемъ мозга никогда не проходитъ даромъ. Такой человѣкъ блеснетъ какъ метеоръ, напишетъ прекрасную поему или оперу, или сдѣлаетъ два-три открытія, но навѣрно можно сказать, что его дѣятельность не будетъ собою представлять того правильнаго и плодотворнаго хода, той неустанной творческой работы, какіе мы видимъ въ дѣйствительно сильныхъ организмахъ, каковой былъ у Галилея, у Ньютона, у Шекспира, у Корнеля, у Гете, у Дарвина, у Виктора Гюго. Самая наслѣдственность, играющая такую роль въ вопросѣ о геніи и талантѣ, немыслима безъ сохраненія расы, т.-е. безъ передачи и

крупныхъ физическихъ свойствъ. Не надо забывать того, что творческая дѣятельность немислима безъ соотвѣстныхъ физическихъ движеній, хотя мы ихъ и не замѣчаемъ. Психифизика достаточно уже показала, сколько силы тратимъ мы во время мыслительнаго процесса, особенно, если мы приходимъ въ волненіе, испытываемъ творческую эмоцію. Всякій знаетъ, кто на своемъ вѣку работать головой, то особое физическое утомленіе, какое испытывается послѣ нѣсколькихъ часовъ напряженнаго мозгового труда. И такъ какъ всякій чисто физиологическій процессъ въ нашемъ тѣлѣ вліяетъ непремѣнно на умственную дѣятельность, то ясно, что только при полной нормальности, силѣ и энергіи растительныхъ процессовъ, можетъ и мозговая дѣятельность идти полнымъ ходомъ. Даже въ нашей бессознательной церебраціи, во время сна, мы испытываемъ то же вліяніе и ту же связь. Когда мы утомлены, ложась спать, мы въ первую половину ночи обыкновенно не видимъ никакихъ сновидѣній; къ разсвѣту же они дѣлаются все пестрѣе, послѣдовательнѣе и яснѣе; а иногда даже передъ тѣмъ какъ проснуться, мы начинаемъ думать во снѣ съ замѣчательной ясностью, оттого, что организмъ нашъ отдохнулъ. Но тотчасъ послѣ пробужденія наши мѣшцы еще не пришли въ должную гибкость и отзывчивость, мы не можемъ дѣйствовать ими съ полной энергіей, почему умственная работа не идетъ такъ быстро и ярко утромъ, какъ вечеромъ, чѣмъ многіе писатели и ученые злоупотребляютъ въ ущербъ своему здоровью, въ особенности (прибавимъ мы отъ себя) у насъ въ Россіи.

Изъ всего этого выходитъ, что должна быть отыскана и установлена особая гигиена для людей съ творческой способностью, чѣмъ медицинская наука уже и занялась. Ея совѣты и указанія совпадаютъ совершенно съ теоріей, по которой здоровье и физическая крѣпость — нераздѣльны съ творческой дѣятельностью мозга. Но является вопросъ: не было ли бы выгоднѣе сгущать творческую дѣятельность, сосредоточивать ее въ теченіе одного, двухъ часовъ, вмѣсто того, чтобы цѣлыми часами предаваться умственной работѣ обыкновеннаго, посредственнаго характера, или слишкомъ продолжительно готовить себя къ моменту, когда вамъ придетъ творческій образъ или научная идея? Практика показала, что всѣ искусственныя средства — опиумъ, гашишъ, алкоголь, сѣрный эфиръ или переносъ азота — хотя и могутъ вызывать опьяненіе, соединенное съ большимъ приливомъ идей, съ ихъ быстротой и разнообразными комбинаціями, но это усиленіе энергіи бесплодно, потому что умъ и не въ состояніи даже въ этихъ случаяхъ пользоваться идеями, приходящими къ нему, фик-

сировать ихъ, направлять ихъ по извѣстному пути. Намъ можетъ казаться, что образы, вызываемые искусственно, изумительны; если же мы ихъ запишемъ, то они выйдутъ только странными, не больше. Въ крайнемъ случаѣ искусственно возбужденная фантазія можетъ понадобиться только для сочиненія необычайныхъ исторій или причудливыхъ сновъ, но никогда еще никому не удавалось, путемъ искусственного возбужденія, найти ясную, простую и примѣнимую идею.

Нѣкоторые вещества, какъ, напр., табакъ или спиртные напитки въ умѣренномъ количествѣ, возбуждаютъ нашъ умъ, но несомнѣнно уменьшаютъ силу размышленія, той способности къ ассоціаціи, которая можетъ рождать творческія идеи и образы. Мы знаемъ, что и послѣ сытнаго обѣда каждый неглупый человѣкъ дѣлается остроумнѣе, лучше говорить, веселѣе и находчивѣе; но это пищеварительное настроеніе врядъ ли кого-нибудь вело къ серьезному творчеству. И легкіе винныя пары, и дымъ табаку могутъ располагать умъ къ мечтательности, пріятно настраивать воображеніе, но они въ соотвѣтственной степени ослабляютъ всю дѣятельную сторону нашего организма, уменьшаютъ желаніе выразить то, что представляется уму.

Обозрѣвъ всѣ эти условія, нашъ авторъ приходитъ къ тому выводу, что фізіологическое состояніе, самое способное для изобрѣтенія, для творческихъ открытій—есть состояніе нормальное. Если даже человѣкъ, злоупотребляющій какими-нибудь возбуждающими средствами, болѣе невиннаго качества, напр., кофеемъ, замѣчаетъ, что онъ дѣлается менѣе способнымъ къ умственной работѣ, какъ только захочетъ отстать отъ этого напитка, то это опять-таки доказываетъ, что постоянное легкое возбужденіе вошло уже въ норму для его организма. Его умственная работа уже нуждается въ тѣхъ фізіологическихъ условіяхъ, въ которыхъ она была начата, а стало быть каждый, кто работаетъ головой, долженъ, прежде всего, удовлетворять всѣмъ своимъ привычкамъ, сдѣланнымъ для него обязательными. А это, въ свою очередь, показываетъ, что наши привычки должны быть—хорошія, ведущія къ поддержкѣ физической бодрости. Нарушимъ мы это правило, будемъ мы прибѣгать къ какимъ бы то ни было возбуждающимъ средствамъ, мы добьемся того, что наша нервная система притупится, и тогда начнется процессъ вырожденія нашего мозга и прогрессивное паденіе душевной жизни. Каждый возбудитель въ сущности есть подавитель, и гений никогда не можетъ быть неврозой; напротивъ, онъ представляетъ собою полнѣйшее здоровье мозга; почему великія творенія создавались не одной

какой-нибудь вспышкой, не въ бреду, а вытекали изъ цѣлой жизни, посвященной упорному труду.

Х.

Физиологическія условія творческаго изобрѣтенія находятся, стало быть, внѣ нашего ума; но въ вопросѣ объ образованіи идей первенствующую роль играетъ извѣстное качество интеллигенціи. Умъ, склонный къ изобрѣтенію, долженъ отличатся непременно любознательностью и оригинальностью. При равнодушіи въ открытію истины, онъ бы не дѣлалъ никакого усилія, кромѣ тѣхъ, какія нужны, чтобы удовлетворять органическимъ потребностямъ. Чтобы думать плодотворно, надо быть, попросту говоря, любопытнымъ, и для настоящаго творческаго изобрѣтательнаго ума самый процессъ исканія истины гораздо даже пріятнѣе, чѣмъ достиженіе своей цѣли. Еще Лессингъ въ одномъ мѣстѣ своей „Драматургіи“ говоритъ, что травить зайца несравненно занимательнѣе, чѣмъ затравить его. Истинно творческіе умы—научные изобрѣтатели, поэты—отличаются такою именно пылкостью въ отыскиваніи чего-то новаго; но очень скоро охлаждаются къ продукту своего творческаго генія. Такое чувство сидитъ, разумѣется, въ потребности живыхъ ощущеній, хотя и можетъ показаться очень возвышеннымъ, широкимъ. Его можно сравнить съ настоящей скупостью: скупецъ, въ началѣ развитія своей страсти, ставитъ себѣ разныя цѣли, которыхъ можно достигнуть только посредствомъ денегъ, но, въ послѣдствіи, цѣли эти совершенно забываются, и всѣмъ существомъ скупца овладѣваетъ одно сладострастное чувство накопленія цѣнностей. Каждый даровитый человѣкъ работаетъ, представляя себѣ извѣстныя матеріальныя и нравственныя приманки; а когда достигнетъ ихъ, то все-таки же продолжаетъ предаваться творческому труду. Наравнѣ съ любознательностью нужна и оригинальность. Каждая умственная организація въ началѣ самобытна, выражаетъ какія-нибудь существенныя прирожденные качества; но очень немногіе умы сохраняютъ свой оригинальный складъ: жизнь, ученье, сношенія съ людьми, господствующія идеи вѣка, мода, тысяча обстоятельствъ личной карьеры—все это стремится сгладить самобытность характера и ума. Вотъ почему люди, способные на оригинальную умственную дѣятельность, нуждаются гораздо больше въ уединеніи, въ обособленности, чѣмъ обыкновенные смертные. Но этого еще мало: кромѣ уединенія нуженъ и досугъ. Черезъ-чуръ большая производительность несогласима съ самобытнымъ

творчествомъ; и если разобрать жизнь любого даровитого писателя, артиста или ученаго, то окажется, что періодъ отдыха — самый производительный. Тогда-то и можно вынашивать свои идеи, тогда-то и происходитъ настоящій творческій процессъ. Такъ какъ мы не въ состояніи усиленіемъ воли ничего создавать, то мы и должны умѣть дожидаться. Насиловать свое воображеніе нельзя безнаказанно, даже и для второстепенной работы, гдѣ требуется больше мастерства, чѣмъ вдохновенія. Все, чтó вѣрно для изящнаго творчества, то вѣрно и для науки, когда дѣло идетъ о томъ, чтобы ее двигать путемъ талантливыхъ гипотезъ, ведущихъ къ установленію новыхъ законовъ.

Спрашивается: въ какой степени знаніе можетъ служить творчеству, даже и научному? Практики, люди, любящіе щеголять своей опытностью и знаніемъ жизни, будутъ доказывать (и ссылаться даже на статистику), что эрудиція, книжное знаніе, то, что въ жаргонѣ школьниковъ и студентовъ называется „борпѣньемъ“ — вовсе не полезно, даже и для научныхъ открытій. Каждый такой практикъ скажетъ вамъ, что для развитія воображенія гораздо лучше не набивать голову излишнимъ знаніемъ; чѣмъ она свѣжѣе, свободнѣе, тѣмъ полетъ фантазіи ярче и разнообразнѣе. Но и съ статистикой, въ этомъ случаѣ, надо обращаться осторожно. На сто изобрѣтеній большинство придется пожалуй на долю людей, не имѣющихъ систематическаго книжнаго и школьнаго образованія, но это происходитъ оттого, что ученыхъ, въ тѣсномъ смыслѣ, очень мало, почему въ статистикѣ изобрѣтеній они и не могутъ представлять первенствующей цифры. Но разберите вы этотъ вопросъ по существу — и вы убѣдитесь, что безъ запаса идей невозможенъ умственный процессъ, ведущій къ удачнымъ догадкамъ, гипотезамъ, находкамъ, открытіямъ; а идеи держатся за знаніе, какимъ бы путемъ оно ни приобреталось — книжнымъ или непосредственными наблюденіями надъ природой и человѣческимъ обществомъ. У кого мало идей, у того мало и воображенія. Разумѣется, бѣдность идей вызываетъ, съ своей стороны, потребность выдумать что-нибудь новое, но невѣжественный человѣкъ непременно ошибется, забудетъ какой-нибудь существенный элементъ въ рѣшеніи извѣстной задачи. Скорѣе всего онъ станетъ работать надъ такимъ открытіемъ, которое давно уже сдѣлано, не въ состояніи будетъ воспользоваться ошибками своихъ предшественниковъ или ихъ приближеніемъ къ истинѣ. Для серьезныхъ же научныхъ открытій знаніе безусловно необходимо. Оно и дѣлаетъ то, что когда произойдетъ какое-нибудь открытіе, очень часто нѣсколько человѣкъ приписываютъ

его себѣ. Отчего это такъ выходить? Оттого что идея уже висѣла въ воздухѣ и въ разныхъ мѣстахъ умственная работа шла по одному пути. Нечего и говорить, что открытія второго сорта, всякаго рода примѣненія технического характера, предполагаютъ, если не глубину знанія, то большія спеціальныя свѣденія по извѣстному предмету.

Но нѣтъ ли, въ самомъ дѣлѣ, чего-нибудь основательнаго въ боязни, какую люди съ творческимъ воображеніемъ имѣютъ ко всему, что отзывается книжнымъ знаніемъ, сухой работой ума? Есть, конечно: стоитъ только вспомнить, какъ, и въ области науки, открытія, которыми гордится новая эпоха цивилизаціи, встрѣчали отпоръ, вызывали ненависть и преслѣдованіе не въ комъ другомъ, какъ въ представителяхъ науки, въ данную минуту. Откуда же идетъ эта почти всегдашняя борьба официальной науки съ истинными двигателями ея? Она происходитъ отъ духа рутинны, отъ убѣжденія, являющагося у спеціалистовъ, въ томъ, что они только и могутъ знать, что допустимо въ ихъ области. Эти спеціалисты, враждебно встрѣчающіе самыя гениальныя изобрѣтенія, вовсе не бездарности; но они положили слишкомъ много времени на усвоеніе себѣ того, что сдѣлано другими; у нихъ не было достаточно досуга, чтобы работать надъ своими идеями и доходить до открытія новыхъ законовъ. Стало быть, наука, знаніе какого бы то ни было рода, не мѣшаетъ намъ, само по себѣ—быть изобрѣтательными; но они отнимаютъ у насъ множество времени.

Прибавлю отъ себя къ тому, что говоритъ нашъ авторъ, что и въ области беллетристики мы видимъ какъ люди, одаренные высокимъ талантомъ, способные на крупнѣйшее самостоятельное творчество, когда они начинаютъ вдаваться въ слишкомъ большія книжныя изслѣдованія, перечитываютъ сотни томовъ для того, чтобы написать одну главу, теряютъ все больше и больше живость фантазіи, отстаютъ отъ привычки къ творческой работѣ. Интимная исторія Флобера, какъ писателя, достаточно доказываетъ это. То же можетъ повториться и съ каждымъ романистомъ или поэтомъ, который черезъ-чуръ углубляется въ изысканія эрудиціи, уходитъ отъ живой наблюдательности, утомляетъ себя надъ работой чисто-разсудочнаго свойства, сокращаетъ тѣ досуги, какіе необходимы для свободной игры творческой ассоціаціи.

Остается еще память — одно изъ самыхъ существенныхъ психическихъ условій изобрѣтенія. Если вы не хотите страдать отъ иссушающаго дѣйствія книжныхъ занятій, вамъ необходимо схватывать быстро и отчетливо удерживать въ головѣ все, что вы читаете; а безъ хорошей памяти это невозможно. Опять-таки, у

многихъ есть замашка противопоставлять память воображенію, какъ способности точно будто враждебныя одна другой. Но этотъ взглядъ также невѣренъ, какъ и проповѣдь невѣжественности для изобрѣтателя. Воображеніе можетъ черпать только изъ идей и образовъ, уже пріобрѣтенныхъ нами. Чѣмъ лучше память, тѣмъ того и другого будетъ больше. Когда она полна отчетливыхъ образовъ, ясныхъ идей, то весь этотъ матеріалъ приходитъ въ гораздо болѣе живую ассоціацію, образуетъ группы, создаетъ новыя точки зрѣнія. Выводы подсказываются сами собою, а это уже есть прямой переходъ къ тому, что мы называемъ творчествомъ. При слабой же памяти надо прибѣгать къ записямъ, и тогда работа дѣлается только чисто логической, приближительной, абстрактной; образы улетучиваются, между ними не можетъ быть живыхъ, органическихъ сочетаній, они не могутъ складываться въ группы, а будутъ только перечисляемы или попадутъ въ искусственную классификацію; стало быть и продуктъ работы будетъ не настоящей органической, а искусственной. Всего ярче это можно показать на творческой работѣ историка, которому и нельзя придти къ взглядамъ, двигающимъ науку, т.-е. все болѣе и болѣе приближающимся къ истинѣ, иначе какъ заставляя въ своей головѣ бродить цѣлую массу хорошо удержанныхъ имъ, ясныхъ, выпуклыхъ и яркихъ фактовъ и образовъ.

То же видимъ мы и въ изобразительныхъ художникахъ—живописцахъ, скульпторахъ. Хорошій рисовальникъ тотъ, кто сразу схватываетъ формы предмета и навсегда запечатлѣваетъ въ своей памяти. Безъ особеннаго расположенія мнемоническихъ способностей, немислима специальность артиста или ученаго; одинъ схватываетъ краски, другой цифры, третій имена, четвертый линіи, и его даровитость вытекаетъ именно изъ тѣхъ самобытныхъ сочетаній, какія возможны въ массѣ знаковъ, идей или очертаній, доставленныхъ ему спеціальнымъ видомъ памяти.

Съ другой стороны, слишкомъ хорошая память не повредитъ ли свободѣ воображенія, постоянно выставляя во всей свѣжести уже пріобрѣтенное умственное добро? Можно потерять всякую оригинальность, заставляя свою память пріобрѣтать все новый и новый, но уже готовый, матеріалъ. Есть люди до такой степени набившіе свою голову, что они не въ состояніи придти ни къ какому личному созданію. Спросите ихъ: какъ они находятъ то или иное произведеніе — они вамъ сейчасъ начнутъ цитировать чужіе отзывы, а то, что они сами скажутъ, будетъ непремѣнно напоминать уже установившіеся взгляды. Не происходитъ ли этотъ недостатокъ отъ силы памяти? Скорѣе отъ слабости. Это обычно-

венно бываетъ съ тѣми людьми, кто долженъ, чтобы удерживать въ головѣ идеи, связывать ихъ въ цѣлыя категоріи; какъ только какой-нибудь вопросъ расшевелилъ ихъ мозгъ, въ немъ сейчасъ же появляются цѣлыя связныя группы идей. Если же наша память, при всей своей свѣжести, болѣе легкая, подвижная, если мы въ состояніи схватывать и удерживать въ головѣ множество раздѣльныхъ фактовъ, то мы способны будемъ и вызывать въ нашей головѣ самыя неожиданныя и своеобразныя сочетанія.

Память нужна не только затѣмъ, чтобы вспоминать чужія слова и мысли, но и затѣмъ, чтобы удерживать въ ней собственныя идеи, приходящія намъ неожиданно въ разное время. Мысль придетъ въ неудобный моментъ — во время разговора совсѣмъ о другомъ, на прогулкѣ, ночью, когда не спится — можно, конечно, записать сейчасъ; но записываніе вредитъ непосредственности, наивности творческаго процесса. Чтобы добиться настоящей оригинальности надо долгое время носить въ себѣ самомъ свободно приходящія въ голову идеи и поручать ихъ хранить своей памяти. Пускай все это бродитъ, не получая еще той сухой опредѣленности, которой всякая мысль облекается, какъ только она записана. И эта способность вызывать всегда то, что было нами сознано, увеличиваетъ силу изобрѣтенія, позволяетъ хранить цѣлый запасъ идей и образовъ, чтобы воспользоваться ими въ данную минуту. И умъ нашъ обогащается все больше и больше предыдущими усиліями, которыя не разлетаются на вѣтеръ, а поступаютъ на службу творческаго процесса. И все это возможно только при отличной памяти, умѣющей пользоваться этими отрывочными мыслями, не получившими еще часто никакой яркой формы, не находящимися между собою ни въ какой опредѣленной связи.

XI.

Въ послѣдней главѣ своей монографіи нашъ авторъ обозрѣваетъ разные приемы для выраженія идей и обсуждаетъ насколько каждый изъ нихъ способствуетъ творческому изобрѣтенію. Работа выраженія, выполненія, въ разныхъ областяхъ искусства, сама по себѣ уже связана съ извѣстнаго рода изобрѣтеніемъ; она заставляетъ умъ безпрестанно мѣнять свои идеи, дополнять свои образы. Въ ряду приемовъ выраженія, на первомъ планѣ стоитъ языкъ, устная рѣчь — самый употребительный, всего болѣе изслѣдованный и всего болѣе необходимый. Мы говоримъ, чтобы выражать свои мысли, но средство выраженія служить не одному

только этому: оно, въ свою очередь, преобразовываетъ и обогащаетъ мысль. Мы давнымъ давно уже думаемъ словами: это несомнѣнный психическій фактъ. Научаясь говорить, мы учимся и думать. Думая про себя, мы, въ сущности, безъ словъ говоримъ и дѣлаемъ незамѣтное для себя усиленіе нѣмого произношенія фразъ; и всякій шумъ мѣшаетъ намъ думать — прямое доказательство нашего всегдашняго мышленія словами. Слова вызываютъ въ насъ умѣ опредѣленные образы; но у нихъ есть еще другое свойство: они, въ силу употребленія, приобрѣтаютъ собственную цѣну и, помогая намъ думать, могутъ, въ то же самое время, и не вызывать въ умѣ опредѣленныхъ, образныхъ представленій. Когда мы читаемъ скоро серьезную книгу, требующую абстрактнаго мышленія, мы вовсе не останавливаемся надъ каждымъ словомъ и не вызываемъ въ умѣ своемъ конкретныхъ представленій. Образы дѣлаются все общѣе, туманнѣе, и слова въ книгѣ получаютъ все болѣе и болѣе способности быть больше знаками, чѣмъ опредѣленными понятіями, дѣлаются все растяжимѣе и растяжимѣе. Съ своей стороны, слова общаго, типическаго характера, выражающія понятія рода или вида, цѣлой категоріи предметовъ, вызываютъ въ насъ представленія конкретныхъ вещей, а общая идея, составляющая истинный смыслъ слова, слишкомъ отвлеченна, чтобы ее сейчасъ же сознать. Нѣкоторыхъ словъ и совсѣмъ нельзя представить себѣ надлежащимъ образомъ, какъ, напр., безконечность, вѣчное бытіе, вселенную; и значеніе такихъ словъ будетъ всегда условное, предполагающее всякія возможности. Изъ всего этого вытекаетъ, что мы въ состояніи понимать слово, не понимая настоящаго его смысла, и употреблять идеи, превышающія наше разумѣніе. И вотъ это-то свойство нашей мысли, связанное съ словами, и способствуетъ творческому изобрѣтенію. Каждое слово, обнимающее собою нѣчто болѣе — мелкаго и совершенно опредѣленнаго конкретнаго факта, способно вызывать цѣлый рядъ образовъ. Когда вы читаете отвлеченную книгу, попробуйте придавать каждому слову опредѣленный, законченный смыслъ — вы сейчасъ же убѣдитесь, что перестанете понимать общій смыслъ фразъ. Происходитъ это оттого, что наша логическая работа связана съ извѣстнаго рода иллюзіей. Когда мы отдаемся общему току идей, схватывая главный смыслъ фразъ и предложений, мы убѣждены, что разсуждаемъ, сравниваемъ, соображаемъ, но какъ только мы захотимъ присмотрѣться къ самому процессу нашего мышленія, мы найдемъ на дѣлѣ его образы, и приведеніе cadaго слова къ конкретному представленію сейчасъ же сбиваетъ насъ съ толку и уничтожаетъ нашу логическую иллюзію. Каждая

общая идея ясна намъ до тѣхъ поръ, пока насъ не заставляютъ пояснить ее примѣромъ. Абстрактному слову должно соответствовать и исполнѣ абстрактное понятіе. Мы, читая или размышляя быстро, довольствуемся только частью мысли, не останавливаясь на каждомъ словѣ, не исчерпывая его содержанія. Также поступаютъ и въ алгебрѣ, гдѣ логически слѣдять за знаками, а вовсе не за идеями, не за конкретными величинами, которыя сидятъ подъ тѣми или иными буквами. И въ каждомъ размышленіи, хоть сколько-нибудь абстрактномъ, умъ нашъ очень скоро перестаетъ сознать смыслъ отдѣльныхъ словъ и направляется только на логическую работу, работу окончательнаго вывода, который и долженъ быть согласованъ со всѣми конкретными фактами.

Коль скоро, стало быть, языкъ словъ можетъ замѣщать собою мысль, хотя бы и временно, его помощь очевидна въ дѣлѣ творческаго процесса. Слова помогаютъ намъ фиксировать уже приобрѣтенныя идеи; онѣ дѣлаются какъ бы настоящими предметами; слово сейчасъ же связываетъ насъ съ цѣлымъ рядомъ идей, оно отдаетъ въ наше распоряженіе все, накопленное нами, умственное добро. Правда, работа отъ этого замедляется: слова занимаютъ сами по себѣ и время, и пространство, но самая медленность идетъ въ прокъ способности къ изобрѣтенію. Желая выразить, какъ можно лучше, извѣстную мысль, мы дополняемъ, совершенствуемъ самую эту мысль. Въ импровизаціяхъ вся творческая работа и происходитъ въ промежуткѣ между рожденіемъ идей и изобрѣтеніемъ формы. Вездѣ, гдѣ нужно быстро найти способъ выраженія: въ полемикѣ, въ спорѣ, въ горячей бесѣдѣ — изобрѣтательныя способности получаютъ толчокъ: соперникъ, съ которымъ нужно посчитаться, вызываетъ желаніе найти вѣскіе доводы и выразить ихъ какъ можно лучше; и эти поиски оборотовъ, словъ, вліяютъ и на богатство мыслей, на идейное творчество. Есть даже люди, которымъ необходимо, когда они что-нибудь обдумываютъ, представить себѣ, что они находятся въ спорѣ съ противникомъ; иначе работа ихъ сейчасъ же потеряетъ должную яркость и оригинальность.

Языкъ, самъ по себѣ, заставляетъ насъ находить идеи. Попробуйте описать извѣстный образъ: вы должны непременно перечислить всѣ его подробности, а, стало быть, отличить ихъ одну отъ другой въ своемъ воображеніи. Каждая фраза нуждается въ составленіи плана; одной психической ассоціаціи недостаточно, чтобы сдѣлать предложеніе яснымъ, закругленнымъ, полнымъ; нужна еще и руководящая работа, логическій порядокъ. Каждая метода, выработанная для постройки фразъ, вызываетъ непре-

мѣнно и усиленную дѣятельность мысли. Есть даже обороты, какъ, напр., антитеза — противоположеніе, толкающіе всегда на новые образы, почему поэты и писатели всѣхъ вѣковъ и народовъ (а въ особенности романтики, съ Викторомъ Гюго во главѣ), такъ злоупотребляли этимъ приѣмомъ. Словомъ, на языкъ можно смотрѣть, какъ на настоящую мыслительную машину; какъ только вы ему доставите какую бы то ни было идею — онъ сейчасъ же ее схватываетъ, растягиваетъ или разрываетъ на куски, и изъ всего этого составляетъ фразы, заключающія въ себѣ размышленіе. И въ практикѣ ораторовъ, преподавателей, проповѣдниковъ, слово играетъ постоянно роль творческаго возбудителя. Вы хотите произнести рѣчь; ея идея уже пришла вамъ, смутно представляются и различныя части, но первыя фразы идутъ еще туго, а дальше все лучше и лучше. Почему? Потому что ораторъ еще не увлеченъ самымъ процессомъ говоренія, а какъ только онъ разоидется (предполагая, разумѣется, что у него есть талантъ импровизаціи), его самого потащитъ какая-то сила. Каждая новая фраза будетъ вызывать двѣ, три, десять слѣдующихъ, такъ что наступитъ такой моментъ, когда творческая работа мышленія будетъ дѣлать паузы, отдыхать, и ораторъ будетъ какъ бы самъ, со стороны, слушать всю импровизацію. Слово, во всѣхъ такихъ случаяхъ, достигаетъ высшаго предѣла своей возбуждающей силы, и рожденіе идей почти цѣликомъ обязано тогда ему.

Письменное выраженіе слова, въ свою очередь, вліяетъ на изобрѣтательную способность. Съ перомъ въ рукахъ идеи нарождаются не такъ быстро, но за то гораздо вѣрнѣе, обработаннѣе и глубже. Безпрестанно встрѣчаемъ мы людей хорошо пишущихъ и дурно говорящихъ, и наоборотъ. Умы, обладающіе меньшей находчивостью, предназначены къ работѣ, при которой вступаетъ въ свои права критика. Ораторъ увлеченъ своей мыслью; писатель надвираетъ за нею и руководитъ ею. Въ его работѣ больше преднамѣренности, она подчинена усилямъ воли, и въ ней мы видимъ ясно выраженный логическій элементъ. Вторженіе критики въ дѣло изобрѣтенія имѣетъ свои преимущества и опасности. Когда писатель работаетъ слишкомъ медленно, его творческая эмоція, его вдохновеніе могутъ испариться. Слишкомъ усиленная погоня за совершенствомъ можетъ кончиться скудостью воображенія, что мы и видимъ въ произведеніяхъ тѣхъ авторовъ, которые слишкомъ предаются культу формы, черезъ-чуръ много изучаютъ, незамѣтно впадая въ разсудочную работу, въ виртуозность, лишенную всякаго вдохновенія. Примѣромъ можетъ служить послѣдняя эпоха въ писательской дѣятельности Флобера,

когда онъ приступилъ къ своему роману „Бюваръ и Пекюшѣ“ — прибавимъ мы въ поясненіе того, что говорить нашъ авторъ.

Въ работѣ писателя можетъ быть двѣ методы: или быстрая, или медленная. Творческій геній или даже крупный талантъ мастерства будетъ всегда держаться первой методы. Сидѣть надъ чѣмъ-нибудь слишкомъ продолжительно, корпѣть, выражаясь болѣе безцеремоннымъ терминомъ, не есть достоинство истинныхъ дарованій. Но быстрота творческой работы предполагаетъ предварительную выработку мастерства, подготовку всѣхъ писательскихъ средствъ, которыя немислимы, въ свою очередь, безъ продолжительной и медленной работы совершенствованія. Но если вы уже дошли до полного соотвѣтствія между замысломъ и выполненіемъ его, не слѣдуетъ злоупотреблять, преднамѣренно, чисто разсудочной работой. Прекрасно написанныя страницы произведенія, самые блестящіе эффекты — вовсе не результаты усилія; тамъ, гдѣ оно чувствуется, авторъ, даже при большомъ мастерствѣ, кажется намъ черезъ-чуръ искусственнымъ въ своей манерѣ. Его слогъ можетъ прельщать насъ только тогда, когда мы чувствуемъ, съ какой легкостью и непринужденностью находятъ идеи выѣшнее выраженіе, хотя, опять-таки, не надо забывать, что эта легкость есть результатъ предварительной работы, результатъ всего предыдущаго опыта. Языкъ, слишкомъ обращающій на себя вниманіе читателей, никогда не можетъ быть дѣломъ свободнаго творчества. И авторъ не рекомендуетъ: отыскивать разныя тонкости, красивые обороты, новыя слова и выраженія во время самаго выполненія писательскаго замысла. Надо воздерживаться отъ желанія увеличивать художественную цѣнность того, что должно бы служить только, какъ знакъ.

Эти замѣчанія — скажемъ мы отъ себя — идутъ въ разрѣзъ съ той виртуозностью, въ которую французскіе беллетристы новой эпохи, въ особенности романтики школы Шатобріана: Теофиль Готье, Поль де-Сенъ-Викторъ, Флоберъ, въ значительной степени, а потомъ братья де-Гонкуръ — впадали преднамѣренно. Въ предисловіи къ своему послѣднему роману: „Chérie“ — Эдмонъ де-Гонкуръ защищаетъ усиленную работу надъ фразой, изобрѣтеніе новыхъ словъ, и, не замѣчая того, наноситъ ударъ принципу натуралистическаго романа, которому думаетъ служить. Если въ работѣ писателя забота объ отдѣльных словахъ и оборотахъ стоитъ на первомъ планѣ, и ему хочется прослыть новаторомъ въ языкѣ, виртуозомъ въ изысканныхъ выраженіяхъ, томительно выдвленныхъ изъ своего мозга, то правда жизни, творческій замы-

сезъ, являющійся въ силу свободной ассоціаціи идей, питаемыхъ наблюдательностью, отойдутъ, конечно, на задній планъ.

Нашъ авторъ совершенно вѣрно говоритъ, что задача, какую писатель ставитъ предъ собою, сводится къ слѣдующему: какъ только пришла творческая идея, отыскать средства, вызвать такую же точно идею и въ умѣ читателей. Если выраженіе недостаточно, идея не будетъ понята. Но часто бываетъ, что мы, въ жару работы, удовлетворяемся такимъ выполнениемъ, которое позднѣе, когда пройдетъ наша творческая эмоція, кажется намъ блѣднымъ и тусклымъ. Мы убѣждаемся въ томъ, какъ богатство и яркость образовъ первыхъ минутъ вдохновенія обманывали насъ и позволяли намъ удовлетворяться тѣмъ, что въ послѣдствіи мы находимъ такъ недостаточнымъ. Другая крайность — когда мы въ описаніяхъ, характеристикахъ, сценахъ вдаемся въ слишкомъ большую отчетливость. Не нужно никогда забывать, что такое излишество подробностей дѣлается для читателя утомительнымъ; онъ недостаточно самъ работаетъ своимъ воображеніемъ, къ которому авторъ всегда долженъ обращаться, предоставляя читателю удовольствіе понимать его съ полуслова.

Остается разсмотрѣть еще: въ какой степени способствуютъ творческому изобрѣтенію художественные приемы въ искусствахъ. Они не такъ значительны и обширны, по своему примѣненію, какъ устное и письменное слово, но могутъ быть весьма плодотворны и даже интенсивнѣе, чѣмъ слова.

Вся вторая половина въ осуществленіи всякаго художественнаго замысла принадлежитъ мастерству. Слово „талантъ“ — понятіе, какое мы связываемъ съ нимъ — должимъ, главнымъ образомъ, относить къ этой второй половинѣ. Родятся люди, положительно гениальные въ наукѣ и въ искусствѣ, въ различныхъ его отрасляхъ: они способны на изобрѣтеніе, имъ приходятъ богатые и совершенно новыя творческія идеи; но эти идеи остаются въ ихъ головѣ, умираютъ съ ними, не двигаютъ нисколько впередъ ни науки, ни искусства, потому что, въ данномъ случаѣ, гений лишенъ таланта. И, наоборотъ, много талантливыхъ людей обречены на одну виртуозную работу, не въ состояніи подняться до чего-нибудь истинно-творческаго, принуждены всю свою жизнь довольствоваться работой по чужимъ мыслямъ или производить вещи посредственные. Но талантъ, если подъ нимъ разумѣть чисто артистическую способность выполненія, не можетъ довольствоваться только одними приемами, навыками мастерства, какіе приобрѣтаются выучкой и долгой практикой. Въ послѣдніе годы, замѣчу я, художники, въ особенности въ Парижѣ, сотни

живописцевъ, скульпторовъ, рисовальщиковъ въ разныхъ родахъ, смотря на свое дѣло, какъ на выгодное ремесло, сводятъ его почти исключительно къ приѣмамъ, къ тому, что французы называютъ „procédés“. Одинъ дѣлаетъ себѣ специальность арчаго и привлекательнаго колорита, другой пишетъ хорошо матеріи, третій — перспективу, четвертый — голое тѣло; о вдохновеніи, о творческихъ идеяхъ, объ оригинальности замысловъ и полетахъ воображенія почти и рѣчи быть не можетъ. „Всѣ эти художники учатся известной специальности, вырабатываютъ себѣ манеру, какая всего больше привлекаетъ публику, и на этомъ забастовываютъ. Но приемы, необходимые для полного соотвѣтствія между выполненіемъ и замысломъ въ истинныхъ художникахъ, предполагаютъ также особаго рода, и весьма значительный, талантъ, не лишенный творчества, хотя это творчество и будетъ относиться уже къ мастерству. Иначе и быть не можетъ; оригинальному, вполне самобытному замыслу должна соотвѣтствовать всегда и своя новая, еще невиданная форма. Вотъ почему выраженіе идей и требуетъ такой же самобытности, какъ и изображеніе ихъ, такъ что надо придти къ такому выводу: геній и талантъ не представляютъ что-либо вполне противоположное; они — степени и оттѣнки той же самой способности, въ первомъ случаѣ дающей творческія идеи, во второмъ — идеи, связанные съ внѣшнимъ выраженіемъ.

Творческій талантъ мастерства и будетъ заключаться въ нахожденіи самаго большаго количества выразительныхъ признаковъ. Ни одно искусство не располагаетъ средствами, вполне достаточными, для осуществленія замысловъ: ни живопись, не имѣющая всѣхъ измѣреній въ пространствѣ, ни скульптура, лишенная краски, ни музыка, принужденная довольствоваться существующими инструментами. Но отысканіе этихъ способовъ выраженія, въ свою очередь, дополняетъ творческій образъ, зиждательную идею. Каждый знаетъ, что писатель, живописецъ, скульпторъ, музыкантъ, принимаясь за работу съ готовой, вполне ясной идеей, все-таки же не знаетъ, какое окончательное развитіе получитъ она; что дѣлается путемъ самой работы. Никакого человѣческаго воображенія не хватитъ на то, чтобы представить себѣ, во всѣхъ малѣйшихъ подробностяхъ, произведеніе такимъ, какимъ оно выйдетъ изъ-подъ пера, кисти или рѣзца. Матеріальное воспроизведеніе замысла и задается цѣлью: дать опору мысли, поддержать идейную работу, облегчить ее, фиксируя сейчасъ же все то, что является въ головѣ съ помощью приѣмовъ мастерства. Форма не только служитъ тому, чтобы сообщать читателю или зрителю то,

что сидѣло въ насъ, но и помогать намъ самимъ идти дальше въ своемъ творческомъ изобрѣтеніи. Безъ внѣшнихъ знаковъ мы сами не могли бы справиться съ нашей задачей, точно такъ же, какъ безъ знаковъ мы не могли бы сосчитать дальше пятнадцати или двадцати. Очень часто въ нѣкоторыхъ областяхъ искусства работа выполненія положительно тянетъ насъ дальше по пути творчества. Въ особенности видно это въ музыкѣ. Пѣанистъ-композиторъ обязанъ бываетъ часто выработкѣ своего механизма, способности импровизировать болѣе серьезными музыкальными идеями. Да и во всѣхъ остальныхъ искусствахъ выразительныя средства обладаютъ своей собственной оригинальностью, дополняютъ и развиваютъ первоначальный замыселъ артистовъ.

Съ большими подробностями указываетъ авторъ на эту роль художественныхъ приѣмовъ въ двухъ искусствахъ: въ рисованіи и версификаціи.

Рисовальщикъ хочетъ представить толпу, переживающую какой-нибудь сильный моментъ. Выраженіе чувствъ и мыслей цѣлой сотни лицъ должно быть самое разнообразное, но въ первыя минуты фантазія его кажется ему нѣсколько не вполне ясныхъ группъ. Выяснятся эти группы, а потомъ и отдѣльныя фигуры, лица, только путемъ самой работы. Иногда, какая-нибудь случайно проведенная линія доставитъ ему типъ или посадку тѣла; или же это будетъ пятно, вызванное произвольнымъ движеніемъ руки — и все это послужитъ на пользу всему произведенію, дастъ естественное расположеніе всей группировкѣ, характеръ реальной жизни. Вотъ почему и полезно, въ этихъ случаяхъ, работать на удачу, предоставлять самому процессу выполненія — развитіе творческаго замысла, разумѣется, тогда, когда художникъ вполне овладѣлъ выразительными средствами. Движенія руки не должны быть ни рутинны, ни слишкомъ фантастичны; они должны подчиняться извѣстному художественному закону гармоніи, вслѣдствіе артистической выработки вкуса и пониманія жизненной правды. Талантъ выполненія и скажется въ этомъ инстинктѣ гармоніи, т.-е. соответствія частей. Онъ и позволяетъ художнику распознавать всегда: какому типу лицъ соответствуетъ та или иная фигура, и наоборотъ. Академическая рутина, когда она вѣдалась въ чело-вѣка, даже и съ дарованіемъ, мѣшаетъ ему предаваться свободно фантазіи и движеніямъ своей руки. Она ему подсказываетъ, постоянно, извѣстные стоячіе типы, строгія, жесткія линіи. Внутреннее чувство гармоніи и соответствія частей не дается ни логической работой, ни рутинной, выучкой; оно сидитъ гораздо глубже въ головѣ, чѣмъ въ мастерски выработанной рукѣ артиста.

И тогда стоитъ только художнику набросать нѣсколько чертъ, чтобы рука его закончила сейчасъ-же образъ, повинувшись этому внутреннему закону соотвѣстствія частей.

Языкъ поэтической рѣчи, версификація, точно также способствуетъ воображенію поэта, дополняетъ и развиваетъ первоначальные творческіе образы. Ритмъ и созвучіе имѣютъ сами по себѣ художественное значеніе, музыкальную цѣнность и красоту. Въ стихахъ и то и другое настолько иногда выдвигается на первый планъ, что мысль, содержаніе, страдаютъ, дѣлаются бѣднѣе; многословіе и темнота встрѣчаются слишкомъ часто. Защитники болѣе естественной формы выраженія идей не перестаютъ доказывать, что стихотворная форма ниже прозы въ смыслѣ логики, а въ музыкальномъ отношеніи гораздо ниже чистой мелодіи. И то, и другое справедливо; но у этой формы есть свои достоинства, не говоря о томъ, что она не явилась-бы и не была бы выработана человѣчествомъ безъ извѣстныхъ коренныхъ художественныхъ потребностей, удовлетвореніе которыхъ находится въ ритмичности и музыкальности стиха. Стихи представляютъ собою гармонію между звуками и мыслями; и въ творческой работѣ, въ мастерствѣ выполненія, въ силу разныхъ стѣсненій, а также въ сочиненіи звуковыхъ антитезъ, контрастовъ, вызываютъ усиленную работу фантазіи и вкуса. Эта форма искусства, приемы присущіе стихотворству—въ высшей степени двигательны, возбуждательны. Ритмъ, опредѣляющій длину колебаній и расположеніе стиховъ, всего чаще выбирается случайно и самъ по себѣ вліяетъ на характеръ мысли, а колоритъ и тонъ вызываютъ ту или иную эмоцію въ самомъ поэтѣ. Этотъ ритмъ безпрестанно наслуется логическое теченіе мыслей, но самые тиски заставляютъ умъ покидать рутинную дорогу, искать новыхъ направленій и наталкиваться на неожиданные образы и комбинаціи; такъ что ритмическая рѣчь всего богаче случайными ассоціаціями идей, дающими поэзіи такую кажущуюся легкость и свободу.

Созвучіе приемъ, выработанное для приданія языку еще болѣе гармоніи, въ свою очередь способствуетъ оригинальности мысли. Обыкновенно только одно слово въ римѣ вызвано необходимостью, выражаетъ настоящій смыслъ, а другія приставлены для созвучія, такъ что тутъ всего яснѣе является взаимная зависимость идеи отъ знака, и знака отъ идеи. Этотъ видъ ассоціаціи произвольный и случайный, но отъ этого-то онъ и дѣлается въ высшей степени возбуждающимъ фантазію и творческое мастерство. Необходимость созвучія заставляетъ стихотворца ассоціировать идеи совершенно нераціональнымъ порядкомъ, по

этим самым освобождает его от гораздо болѣе суровыхъ тисковъ строго логическаго мышленія, и риѣма стѣсняетъ поэта только тогда, когда онъ самъ хочетъ подчинять ее всегда и вездѣ разсудку. Если кто жалуется на тиранію стиха, то этимъ показываетъ свою неумѣлость. Въ такихъ случаяхъ стихотворецъ желаетъ сдѣлать изъ риѣмы только одинъ способъ выраженія, вмѣсто того, чтобы пользоваться ею для добыванія новыхъ идей. Разумѣется случайность, неожиданность, связанная съ нахожденіемъ созвучій, все болѣе и болѣе притупляется. Самое число риѣмъ, хотя онѣ далеко не исчерпаны, для каждаго отдѣльнаго стихотворца, укладывается въ серіи и въ группы, создаетъ привычки, вызываетъ повтореніе однихъ и тѣхъ-же созвучій. Очень можетъ быть, что со временемъ окончателно изсякнетъ возбуждательная сила созвучій, и культурное человѣчество перейдетъ къ какой-нибудь другой формѣ поэтической рѣчи. Но, судя по новымъ и блистательнымъ успѣхамъ версификаціи, и въ западной Европѣ, и въ нашемъ отечествѣ—прибавимъ мы отъ себя—это еще случится не скоро.

Авторъ изложенной нами монографіи коснулся роли артистическихъ приѣмовъ, насколько ему нужно было, не входя въ слишкомъ большія подробности. Кто интересуется этимъ вопросомъ, т.-е. выраженіемъ въ области искусствъ, приѣмами, присущими каждому виду мастерства, тѣмъ я рекомендую талантливо написанный и очень обширный трактатъ извѣстнаго французскаго поэта Сюлли Прюдомъ, явившійся два года спустя послѣ диссертациі г. Сюріо ¹⁾. Сюлли Прюдомъ, безъ серьезныхъ, по моему мнѣнію, основаній, исключилъ какъ-разъ словесное творчество—художественную прозу и стихотворную поэзію—изъ группы изящныхъ искусствъ, потому что слово, какъ символъ, не даетъ непосредственныхъ, чувственныхъ ощущеній музыки, живописи, скульптуры, архитектуры и драматическаго искусства. Онъ не останавливается также на болѣе научномъ разсмотрѣніи нашего спеціального вопроса, т.-е. на психологіи творческаго процесса, въ смыслѣ изобрѣтенія. У него изобрѣтательная способность трактуется вмѣстѣ съ мастерствомъ. Далекъ онъ также и отъ болѣе правильной установки общей почвы для творческой способности, которую одинаково нужно распространить и на научныя изобрѣтенія. Зато книга его богата наблюденіями, выводами,

¹⁾ Oeuvres de Sully Prudhomme. de l'academie française. Prose. (1883). L'expression dans des beaux arts. Application de la psychologie à l'étude de l'artiste et des beaux arts. Paris.-Alphonse Lemerre, editeur. 27—31. Passage Choiseul, 27—31 1883.

замѣтками, остроумными находками, разнообразнымъ анализомъ по психологіи артистовъ разныхъ спеціальностей и по установленію коренныхъ признаковъ и приѣмовъ мастерства въ каждой области пластическаго и звуковаго искусствъ.

Книгу свою, съ которой мы уже простимся теперь, г. Суріо кончаетъ слѣдующими заключительными словами:

„Всѣ факты, изученные нами, приводятъ къ идеѣ, которую вызвали въ насъ первоначально общія соображенія: истинный принципъ изобрѣтенія есть случай, т.-е. детерминизмъ естественныхъ причинъ, энергія, присущая физическимъ силамъ“.

„На взглядъ поверхностнаго наблюдателя изобрѣтеніе можетъ показаться внезапнымъ продуктомъ столкновенія двухъ идей: изъ того, что мы не знали его предшественниковъ заключаютъ, что у него и не было ихъ. Но почему-же такія двѣ идеи столкнулись? Какъ сложились долгія серіи понятій, которыя и привели къ нимъ, какъ къ послѣднему своему термину? Подъ идеей стоитъ ощущеніе, давшее ей толчокъ, а подъ самымъ ощущеніемъ—живое существо, котораго оно является только измѣненнымъ состояніемъ. Искусство изобрѣтенія не есть поэтому то отвлеченное и логическое искусство, о которомъ говорятъ люди, желающіе свести человѣка къ абстрактной мысли, а мысль—къ пустому треску формулъ: это—глубокое, конкретное, органическое искусство, въ которое ввязаны одновременно всѣ наши способности и всѣ отправления. Это—развитіе самой жизни.

„Объясненіе, какое мы старались дать явленіямъ изобрѣтательной способности, не наноситъ ни малѣйшаго ущерба славы великихъ изобрѣтателей: оно не должно уменьшить наше къ нимъ уваженіе. Конечно, приписывая чисто естественнымъ причинамъ появленіе самыхъ оригинальныхъ идей, мы этимъ отнимаемъ у генія характеръ чудеснаго, но мы сохраняемъ за нимъ его исключительную своеобразность. Мы не похищаемъ у изобрѣтателя и достоинства его изобрѣтенія: если онъ нашелъ что-либо случайно, то все-таки-же онъ напрягалъ свою волю на отыскиваніе. Его предъидущія открытія, прибрѣтенныя имъ идеи слѣдуетъ записать въ число условій, которыя опредѣлили новую идею и сдѣлали ее необходимой въ данную минуту. Идеи не падаютъ намъ съ неба совсѣмъ готовыя; онѣ произрастаютъ, онѣ развиваются только въ умахъ уже воздѣланныхъ и приготовленныхъ къ ихъ воспріятію“.

XII.

Излагая содержаніе монографіи г. Суріо, мы приводили изъ нея тѣ мѣста, съ которыми согласны въ принципѣ, и дополняли ихъ, гдѣ нужно было, собственными замѣчаніями. Какъ читатель видитъ, авторъ держится вездѣ опытнаго метода, не позволяетъ себѣ никакихъ экскурсій въ область чистой метафизики. Можно оспаривать нѣкоторые его обобщенія, но не по существу, а только въ подробностяхъ, если держаться научно философскихъ взглядовъ и пріемовъ точнаго изслѣдованія. Такіе этюды, какъ книга г. Суріо, для Франціи весьма характерное знаменіе времени. Не забудемъ, что она—докторская диссертация, представленная въ парижскій словесный факультетъ, гдѣ до сихъ поръ профессора философіи—спиритуалисты, эклектики, въ родѣ г. Каро. И въ томъ, что появилось за послѣдніе годы, особенно на французскомъ языкѣ, монографія г. Суріо, по нашему мнѣнію, занимаетъ очень почетное мѣсто; въ ней, безъ излишняго нагроможденія фактовъ, безъ томительныхъ цитатъ, въ которыхъ авторы диссертаций любятъ щеголять своей начитанностью, поставлено и развито все существенное, относящееся къ вопросу о творческомъ изобрѣтеніи. Три года спустя, въ томъ же Парижѣ и на томъ же словесномъ факультетѣ, защищалъ свою докторскую диссертацию молодой преподаватель одного изъ парижскихъ лицеевъ (или, какъ тамъ они называются, профессоръ), г. Габріэль Сеайль.¹⁾ Онъ выбралъ тотъ же почти предметъ, только далъ своему изслѣдованію болѣе литературное заглавіе: „Опытъ о геніѣ въ искусствѣ“. Заглавіе показываетъ, что онъ не пожелалъ заняться, какъ его предшественникъ, вопросомъ о психологій творческаго изобрѣтенія въ примѣненіи его ко всѣмъ областямъ умственной дѣятельности, къ наукѣ въ одинаковой степени съ искусствомъ, а главный свой интересъ обратилъ на сферу художественнаго творчества. Но въ его книгѣ вопросъ поставленъ почти такъ же, какъ и въ диссертации г. Суріо, т.-е. геній, подъ которымъ онъ разумѣетъ изобрѣтательную, создающую способность, по его взгляду, такъ же необходимъ и обязателенъ въ наукѣ, какъ и въ искусствѣ. Этому онъ посвящаетъ первую главу; и въ предисловіи высказывается прямо за то, что геній вовсе не какой-нибудь монструмъ; представляетъ собою одну лишь разницу въ степени, а

¹⁾ Bibliothèque de philosophie contemporaine. Essai sur le génie dans l'art, par Gabriel Seailles, ancien élève de l'Ecole normale, professeur de philosophie au lycée Charlemagne. Paris. 1883.

не по существу, о чемъ уже мы говорили раньше. Мысль, которую авторъ книги „Essai sur le génie dans l'art“ ставить краеугольнымъ камнемъ своего изслѣдованія, есть та, что каждая идея, каждый образъ—настоящее созданіе, „une création“, какъ онъ выражается. Въ такого рода положеніи нѣтъ еще никакой оригинальности, но г. Сеайль, какъ мыслитель съ метафизическимъ направленіемъ, придаетъ уму, духу (l'esprit, по его номенклатурѣ) такую самобытность, какой не будетъ ему приписывать позитивный мыслитель. Онъ утверждаетъ, что основной законъ духа есть стремленіе организовать все, что входитъ въ него, и эту формулу можно принять, если поставить ее въ предѣлы научнаго пониманія; но нашъ авторъ идетъ дальше: онъ позволяетъ себѣ многое въ своихъ выводахъ, на что болѣе точные психологи посматриваютъ скорѣе какъ на бойкія, не лишеныя таланта, литературныя, а не научныя обобщенія. Вообще—скажемъ мы сразу—книга г. Сеайля написана въ тонѣ и вкусѣ тѣхъ „discours“, какіе писались въ восемнадцатомъ и въ началѣ нынѣшняго столѣтія. Въ ней много чисто личнаго элемента, много если не декламациі, то діалектики; манера изложенія совершенно отступаетъ отъ рамокъ строгаго изслѣдованія; литературному красноречію предоставлено слишкомъ много мѣста.

Въ книгѣ семь большихъ главъ: въ первой авторъ ставитъ тотъ тезисъ, что духъ продолжаетъ жизнь, воспринимаемую имъ всѣми органами воспріятія, и продолжаетъ ее безсознательно, извѣстнаго рода жизненнымъ движеніемъ. Этимъ путемъ и организуются идеи. Происходитъ самобытная (spontanée) работа въ интересахъ красоты; а борьба за жизнь въ нѣдрахъ нашего духа создаетъ красоту. Уже самая постановка этого положенія показываетъ, что авторъ, (хотя онъ нигдѣ не отрывается отъ науки, напротивъ, призываетъ ее на помощь)—болѣе метафизическій поэтъ, чѣмъ научный изслѣдователь. Но, держась своихъ діалектическихъ приемовъ, онъ все-таки же предается, по своему, довольно подробному анализу творческой способности въ различныхъ сферахъ. Первая глава и посвящена имъ генію въ интеллигенціи, т.-е. въ умѣ, въ чисто умственной работѣ; въ собираніи чувственныхъ знаній, въ теоретической наукѣ, въ рациональныхъ гипотезахъ и наконецъ въ созданіи своего я, своего самочувствія. Авторъ обзрѣваетъ: какъ складываются наши ощущенія, какъ происходятъ воспріятія пространства и формы, показываетъ, какъ безъ самобытной работы духа (или ума, если слово духъ стѣсняетъ читателя) самыя наши чувства доставляли бы разрозненныя ощущенія и заставили бы насъ совершенно потеряться въ хаосѣ этихъ ощущеній; какъ

материалъ, доставляемый различными чувствами, комбинируется въ понятие объекта и, наконецъ, какъ синтезъ чувственно воспринимаемаго міра складывается путемъ воспитанія, науки. И всѣ эти ощущенія не только ассоциированы между собою, но и организованы. Прошу читателя обратить вниманіе на идею организаціи: она есть основной мотивъ всей книги г. Свайля. Точно также въ научномъ знаніи духъ организуется путемъ познанія вещей, которыя, по мнѣнію автора, вовсе не отличны отъ самыхъ идей, возникающихъ въ умѣ человѣка. Онъ называетъ работу интеллигенціи одной изъ формъ борьбы за жизнь. Такъ образуются общія идеи анализа и синтеза, классификаціи различныхъ родовъ существъ и предметовъ, выясненіе преобладающихъ признаковъ. Во всемъ этомъ происходитъ прогрессъ, выражающійся идеями порядка и организованной жизни. Духъ нашъ ищетъ законовъ, т.-е. порядка въ послѣдованіи фактовъ.

И вотъ тутъ-то авторъ, въ первый разъ въ своей книгѣ, высказываетъ положеніе, съ которымъ нельзя не согласиться: онъ прямо объявляетъ, что для открытій не можетъ существовать правилъ, что образованіе гипотезъ есть самопроизвольный (спонтанный) и притомъ жизненный актъ. Истина образуется въ насъ путемъ свободного взаимодѣйствія идей, организованныхъ, въ свою очередь, нашей способностью къ синтезу. Тутъ же разсматриваетъ онъ роль размышленія и воли и приходитъ къ тому выводу, что они сами по себѣ непродуктивны. Духъ-же нашъ можетъ быть плодотворенъ только путемъ самой жизни, переходящей въ бессознательный геній, стремящійся къ гармоніи. И такъ будетъ до тѣхъ поръ, пока не закончится знаніе, т.-е. пока наука не превратится вполне въ дедуктивную; но и тогда работа духа будетъ подчиняться тѣмъ же законамъ, проявлять тѣ же самыя наклонности. Въ мірѣ данныхъ явленій духъ нашъ ищетъ простыхъ элементовъ и, стремясь къ гармоніи, отыскиваетъ единство. Для автора, наука — та же жизнь. Она нарождается и развивается тогда, когда организуется идея; она свидѣтельствуетъ, на всѣхъ степеняхъ своего развитія, о самобытномъ бессознательномъ дѣйствіи творческой способности генія, „восхищеннаго порядкомъ“ (*esprit d'ordre*). Въ рациональныхъ гипотезахъ видитъ авторъ то же самое. Духъ тогда только можетъ истинно существовать, сознать свою жизнь, когда онъ приводитъ законы внѣшнихъ вещей въ полное соотвѣтствіе съ своими собственными законами. Поэтому-то въ насъ и живетъ внутреннее убѣжденіе въ томъ, что все можетъ быть объяснимо. Прирожденное стремленіе духа нашего къ гармоніи дѣлаетъ пессимисти-

ческій взглядъ на жизнь неразумнымъ, хотя, съ другой стороны, и полный оптимизмъ находится въ дѣйствительности. И то, и другое—такія же гипотезы, какъ и всякое болѣе частное научное предположеніе. Такой же гипотезой является и идея прогресса, идея долга, на которую авторъ смотритъ какъ на форму тѣхъ коренныхъ принциповъ, безъ которыхъ духъ человѣческій немислимъ. И все, что умъ нашъ постигаетъ, то не нуждается, какъ думаетъ авторъ, въ доказательствахъ; для этого достаточно простого утвержденія (affirmation).

Творческій геній, сказывающійся въ созданіи человѣческой личности, нашего я, сводится къ формулѣ: жить — значить утверждать что-либо. Увѣренность въ нашемъ я, въ нашемъ существованіи есть, по его мнѣнію, форма, усиліе существовать. Я не могу отрицать этой истины, не уничтожая самого себя. А постулатъ — жизнь. Все, что идетъ съ ней въ разрѣзъ, всѣ проявленія зла, физическаго и нравственнаго, которыхъ нельзя не признавать, представляются человѣческому духу, какъ уклоненія отъ идейнаго порядка, точно такъ же какъ заблужденіе, ложная идея, создаваемая нашимъ духомъ — не что иное, какъ душевный организмъ, уродливо созданный, неспособный къ жизни.

Во второй главѣ авторъ разсматриваетъ образъ, создаваемый нашей творческой способностью, и его отношеніе къ движенію, подъ которымъ онъ разумѣетъ всю выразительную сторону творческой дѣятельности человѣческой души. Признавая общимъ закономъ духовной жизни — усиліе къ организаціи идей, онъ показываетъ, что духъ нашъ не находитъ во внѣшнемъ мірѣ удовлетворенія всѣмъ своимъ субъективнымъ стремленіямъ. Внѣшній міръ противится ему, и жизнь наша состоитъ въ цѣломъ рядѣ побѣдъ надъ нимъ. Для того, чтобы зародилось искусство, человѣческое творчество, надо, чтобы накопилось достаточно духовной матеріи, доставленной, правда, внѣшними воспріятіями, но представляющей собою самое существо души и подчиняющейся ей законамъ. Этотъ полуметафизическій взглядъ автора проникаетъ всѣ его дальнѣйшіе выводы и обобщенія. Въ подробностяхъ же анализа созданія образовъ, онъ не уклоняется отъ данныхъ опытной психологіи. Онъ показываетъ какъ яркость и жизненность образовъ зависитъ отъ яркости и жизненности органовъ, въ особенности органовъ слуха и зрѣнія, говоритъ о силѣ и повторяемости ощущеній; а въ самомъ образѣ, когда онъ уже сложился, онъ видитъ настоящій, живой элементъ. Показывая его отношеніе къ ощущенію, онъ опредѣляетъ различіе его отъ иллюзіи, галлюцинаціи, видитъ въ немъ менѣе цѣльный и прочный

комплексъ, чѣмъ въ обыкновенномъ психическомъ воспріятіи. Но онъ упираетъ главнымъ образомъ на то, что образы, сохраняя связь съ природой, представляютъ собою преимущественно продукты духа. Обращаясь къ источнику жизни — движенію, нашъ авторъ показываетъ связь образа съ движеніемъ, его потребность проявить себя чѣмъ-нибудь наружу, что и дѣлаетъ возможнымъ осуществленіе продуктовъ человѣческаго творчества во всѣхъ сферахъ. Резюмируя, онъ утверждаетъ, что образъ есть духовный элементъ, связанный съ нашей внутренней жизнью, способный повиноваться всѣмъ ея законамъ и стремящійся выразить себя путемъ движенія. Въ этомъ онъ и видитъ ядро всякаго искусства.

Въ третьей главѣ находимъ мы діалектическіе выводы автора по вопросу объ организаціи образовъ. Нѣтъ такого внутреннего состоянія души человѣческой, которое-бы не стремилось вылиться въ извѣстную символическую форму. Это доказывается и грезами. То, что мы называемъ воображеніемъ, придаетъ всѣмъ предметамъ, воспринимаемымъ нами, особенный колоритъ. Мы чувствуемъ поэтическое удовольствіе и отъ новыхъ предметовъ, и отъ тѣхъ, съ которыми мы уже освоились. Но поэзія вещей лежитъ въ нашемъ духѣ, а не въ нихъ самихъ. Свойство опоэтизированія принадлежитъ и нашимъ воспоминаніямъ, и нашимъ ожиданіямъ. Каждый человѣкъ есть поэтъ собственныхъ желаній: онъ пренебрегаетъ тѣмъ, что противорѣчитъ его настроенію, его страстному возбужденію. Это свойство сказывается и во всѣхъ его фикціяхъ, въ творческихъ литературныхъ созданіяхъ, т.-е. свойство устранять то, что не говоритъ прямо его эмоціямъ, и сосредоточивать все, что имъ льститъ и пріятно возбуждаетъ ихъ. Авторъ обобщаетъ проявленія собирательнаго воображенія—народныя преданія, эпосы, созданія коллективной нравственности, религіи—всѣ эти настроенія человѣчества ищутъ и находятъ себѣ живыя выраженія, цѣлый рядъ образовъ. Фантазія имѣетъ свойство заразительности; она объединяетъ души и заставляетъ ихъ работать въ одномъ направленіи, подчиняться одному настроенію. Коллективная фантазія слѣдуетъ тѣмъ же законамъ, какъ и фантазія индивидуальная. Такъ создаются религіи и легенды. Поэтому авторъ и смотритъ на творческое воображеніе, какъ на внутреннюю способность личнаго или собирательнаго духа: располагать, по своему, матеріаломъ душевной жизни, представлять его себѣ, видѣть его законы и во внѣшнемъ мірѣ, не отличать этого внѣшняго міра отъ себя. Творческое воображеніе показываетъ намъ непрестанное общеніе природы и

мысли. На вопросъ: достаточно ли одной ассоціаціи идей для объясненія творческихъ созданій—авторъ отвѣчаетъ отрицательно, въ чемъ онъ и правъ. По его взгляду, одна ассоціація идей, отрѣшенная отъ живой самобытности, въ которой сидитъ творческая способность, повела-бы къ безплоднымъ повтореніямъ, что утверждаетъ и авторъ диссертациіи объ изобрѣтеніи. Но г. Сеайль, вѣрный своей наклонности къ метафизической діалектикѣ, прибавляетъ тутъ-же, что душевная жизнь сводится въ этомъ случаѣ къ созданію духовныхъ формъ изъ себя самихъ. Эта формула слишкомъ обща и туманна, какъ и многое, что г. Сеайль говоритъ въ своей книгѣ, но его преданность извѣстнаго рода метафизикѣ не мѣшаетъ ему опять таки заявлять категорически, что „дѣйствіе фантазіи (творческой)—самобытно, бессознательно, гармонично, потому что оно есть жизненное дѣйствіе“. Это вполне согласимо съ положеніемъ предыдущаго автора, только у того оно выражено точнѣе и вытекаетъ изъ болѣе строгаго анализа. Фразы о самобытности (спонтанности), бессознательности, гармоничности сводятся къ тому, что г. Суріо признаетъ случайностью, удачей при созданіи творческихъ идей и образовъ, хотя этотъ видимый случай и не противорѣчитъ нисколько ни внутреннему, ни внѣшнему детерминизму. Но г. Сеайль дѣлаетъ выводъ, что дѣйствіе фантазіи идеализуетъ. Такое положеніе отзывается метафизикой, но, въ сущности, его можно признать даже самому строгому позитивному мыслителю, такъ какъ, дѣйствительно, творчество человѣческой души представляетъ собою вполне самобытную переработку внѣшнихъ воспріятій, и продукты его — образы идей, находящихся не въ природѣ, а въ нашемъ мозгу. Въ этомъ смыслѣ каждое искусство, какъ бы оно ни было реально, все-таки же идейно или, иначе выражаясь, идеально.

Разобранъ авторомъ въ четвертой главѣ и вопросъ объ отношеніи, какое существуетъ между организаціей движеній (все, что относится къ внѣшнему воспроизведенію творческихъ замысловъ) и организаціей образовъ. Какъ бы образъ ни былъ сложенъ, къ какимъ бы творческимъ комбинаціямъ онъ ни повелъ, онъ постоянно находится въ прямомъ отношеніи къ тому движенію, которое должно проявить его во-внѣ. Стало быть, и движенія разлагаются и заново составляются путемъ самобытной работы, сходной съ тою, которая ведетъ къ созданію творческихъ идей. Другими словами, для движенія, т.-е. для воспроизведенія образа, идеи, — нужна особаго рода творческая фантазія, особаго рода подвижность памяти. Это положеніе автора опять-таки сходится

съ тѣмъ, что уже мы видѣли въ выводахъ его предшественника: для выполненія чего бы то ни было въ наукѣ, а въ особенности въ искусствѣ, необходимъ талантъ; одинъ навыкъ, одно разсудочное умѣнье—недостаточно. Тутъ г. Сесиль обозрѣваетъ источники творческаго мастерства или, выражаясь его терминомъ, воспроизводительныхъ движеній: инстинкты, привычки, приращенная и развитая ловкость, грація, всѣ упражненія утилитарнаго и художественнаго характера:—во всемъ этомъ онъ видитъ все ту же жизнь духа, проявляющуюся жизнью тѣла. Хотя въ большинствѣ случаевъ трудно установить прямую связь между образомъ и движеніемъ, но для него принципъ каждаго дѣйствія есть внутренняя душевная жизнь, игра воображенія; какъ только она ослабѣваетъ, падаетъ и энергія дѣйствій. Человѣкъ непремѣнно долженъ воображать, чтобы дѣйствовать и, превращая свою идею въ принципъ дѣйствія, онъ превращаетъ ее въ образъ, въ той или иной формѣ. Авторъ позволяетъ себѣ видѣть даже и въ нравственной жизни человѣчества то же самое начало. Въ древности, когда стремленіе къ чувственнымъ формамъ было такъ сильно, и практическая нравственность сводилась въ жизнеописаніямъ отдѣльныхъ людей—мыслителей. То же самое и въ религіяхъ. Движенія рождаются, какъ только извѣстная страсть, извѣстное стремленіе изолируетъ образъ, отдаетъ ему на служеніе нашъ духъ. Въ обоихъ этихъ моментахъ—замысла и выполненія, присутствуетъ все тотъ же творческій гений.

XIII.

Въ пятой главѣ разсматривается то, что авторъ называетъ „la conception dans l'art“ — творческое зачатіе. Сначала идетъ обозрѣніе всѣхъ способностей, необходимыхъ художнику—такъ какъ для автора главнымъ предметомъ его диссертациіа становится творчество въ изящномъ искусствѣ. Здѣсь мы находимъ признаніе необходимости всѣхъ тѣхъ свойствъ, какія давно уже считаются обязательными для художника. Прежде всего—необходимость самому жить какъ можно полнѣе и искреннѣе, имѣть утонченные, развитые органы чувствъ, обширную память, живое и цѣпкое воображеніе, тонкую чувствительность. Всѣ эти элементы, необходимые для собиранія художественнаго матеріала, предполагаютъ уже извѣстнаго рода оригинальность; во всѣ свои воспріятія художникъ влагаетъ уже значительную часть своей личности. Затѣмъ, когда элементы даны, приобрѣтены, является для

автора вопросъ: въ силу какого же принципа группируются они, какъ возникаетъ идея произведенія? И здѣсь мы находимъ у г. Свайля энергическій протестъ противъ всякаго участія тезиса, логическаго вывода, рассудочной задачи въ дѣлѣ художественнаго созданія. Онъ прямо говорить, что каждое произведеніе задуманное на тѣмъ—должно быть осуждено заранѣе. Творчество, по его опредѣленію, не заключается ни въ подражаніи природѣ, ни въ служеніи абстрактной идеи, ни въ истинной формѣ. Оно не различаетъ формы отъ идеи; идея должна вызвать особое вліяніе въ художникѣ, превратиться въ чувство и возбудить тѣ образы, въ какихъ она находитъ свое выраженіе. Чтобы ни повело къ созданію творческаго произведенія—это безразлично; только бы не рассудочная тѣма. Самое важное—эмоція, овладѣвающая художникомъ. Какъ только сюжетъ найденъ, духъ художника привязывается къ нему, любитъ себя самого въ этомъ сюжетѣ, дающемъ ему силу для творческихъ образовъ, которыми онъ и наслаждается. И заключительный выводъ автора состоитъ въ признаніи эмпирической истины, какую, какъ намъ извѣстно, раздѣляли и старые эстетики: что всякое творческое произведеніе родится самопроизвольно и въ минуты одушевленія. Но поднимается вопросъ: какимъ образомъ изъ неяснаго волненія, изъ неопредѣленной эмоціи выдѣляется мало-по-малу органическое и живое цѣлое? Во всякомъ случаѣ, отвѣчаетъ авторъ, не путемъ разсужденій. Произведеніе искусства растетъ и развивается какъ нѣчто живое, въ нѣдрахъ духа, питаясь содержимымъ души художника, такъ что идея произведенія представляется автору, какъ страстное желаніе, стремленіе, которое, слѣдуя законамъ организаціи образовъ, осуществляется въ живой формѣ. Объ участіи воли и рефлексіи онъ говоритъ почти то же, что мы видѣли и въ монографіи г. Суріо, прибавляя весьма категорически, что сознаніе, само по себѣ, не способно на творчество. Это положеніе весьма существенно, и въ немъ я вижу одинъ изъ самыхъ удачныхъ выводовъ автора. До сихъ поръ на роль бессознательной душевной жизни обращали слишкомъ мало вниманія, и критики изящной литературы, искусства, сводили, и до сихъ поръ сводятъ, все къ намѣреннымъ цѣлямъ авторовъ, придаютъ слишкомъ большое значеніе созданію, забывая, что оно есть не что иное, какъ извѣстнаго рода душевное состояніе человѣка, доставляющее ему возможность отдавать отчетъ въ томъ, что въ немъ происходитъ. Но это нѣчто, происходящее въ немъ: будетъ ли оно сновидѣніе, или творческій образъ, или ассоціація идей—растетъ и развивается само собою, вовсе не спрашиваясь сознанія. И авторъ, по на-

шему мнѣнію, правъ, повторяя еще разъ, что творческое произведение создается свободнымъ движеніемъ жизненнаго процесса въ душѣ человѣка. И такъ называемое вдохновеніе, на его взглядъ, есть не что иное, какъ полное соотвѣтствіе, гармонія, принимающая живые образы, между всѣми внутренними душевными силами. Для него произведение искусства—все равно, что живое существо; оно рождается одновременнымъ, совокупнымъ развитіемъ всѣхъ своихъ частей. Творческая идея доставляетъ и детали; и въ высокомъ произведеніи искусства будетъ такое же органическое соотвѣтствіе частей, какъ и въ живомъ организмѣ. Въ замыслѣ художественнаго произведенія, все равно какъ въ жизни, происходитъ группировка того, что можетъ быть уюдобляемо и устраняемо изъ всего, противорѣчащаго развитію творческаго образа. А абстрагировать и сосредоточивать, значить идеализировать, заключаетъ авторъ; и такъ какъ, по его мнѣнію, замыселъ художника есть нѣчто живое, то этотъ жизненный продуктъ не есть какая нибудь вещь, а какъ бы цѣльная личность. Оттуда и огромное значеніе, въ дѣлѣ дарованія личнаго элемента, личной ноты (*la note personnelle*, какъ выражаются французы). Этотъ взглядъ г. Сеайля на произведение искусства, какъ на особаго рода духовную личность, защищается имъ въ нѣсколькихъ мѣстахъ его диссертации весьма краснорѣчиво, хотя и недостаточно научно. Но во всякомъ случаѣ мысль эта своеобразна и достойна быть взятой во вниманіе.

Приведу изъ этой главы два-три мѣста, показывающія какой диалектики держится авторъ, и насколько ясно формулируетъ онъ свои идеи о самомъ существенномъ вопросѣ творчества:

„Произведеніе, — говоритъ онъ — (т.-е. творческій замыселъ) отыскивается какъ бы нѣкоторымъ счастливымъ случаемъ. Оно узнается (художникомъ) по той симпатіи, какую вызываетъ; оно нарождается самобытно (спонтанно) въ актѣ вдохновенія; оно представляетъ собою живое сѣмя, которое падаетъ только на почву, самую благоприятную для своего развитія“.

„Геній не что иное какъ долготерпѣніе, говорятъ обыкновенно; пожалуй и такъ, но терпѣніе художника есть выносливость сильной и глубокой любви, которая не утомляется сама собою, потому что она постоянно присутствуетъ и дѣйствуетъ“.

И въ подтвержденіе, авторъ приводитъ двѣ авторитетныхъ цитаты:

„Я никогда не думаю самъ; мои идеи думаютъ за меня, говорилъ Ламартинъ; а Гёте: я оставляю воспріятыя предметы спокойно бродить во мнѣ самомъ, потомъ наблюдаю ихъ дѣй-

ствіе и спѣшу воспроизвести его повѣрнѣе; вотъ тотъ секретъ, который люди условились называть гениальнымъ даромъ“.

„Вдохновеніе, — говоритъ авторъ дальше, — опредѣляется самою жизнью; оно вовсе не находится внѣ природы, а представляетъ собою возвращеніе къ природѣ — духа, развитаго усиліемъ и размышленіемъ. Художественное произведеніе — все равно какъ живое существо — обязано своимъ зачатіемъ акту любви и точно также развивается. Самобытное дѣйствіе, создающее его, идетъ не деталями, но массами; оно не производитъ, одни за другими, каждую часть, каждый элементъ для того, чтобы потомъ соединить ихъ разсудочной работой; оно приближаетъ, все больше и больше, произведеніе, создаваемое имъ, къ живой формѣ, путемъ совокупной и возрастающей работы. Оно не ищетъ сначала идею, а потомъ образы; оно не созидаетъ сначала духъ произведенія, чтобы потомъ уже смастерить ему выразительную оболочку, составленную изъ старательно выбранныхъ и прилаженныхъ частей. Гёте говорилъ: никогда двѣ идеи не представляются моею душѣ абстрактно; онѣ сейчасъ же становятся какъ бы двумя личностями, которыя вступаютъ между собою въ споръ“.

Выполненіе творческаго созданія есть для автора переходъ образа въ движеніе. Всѣ части этого движенія комбинируются между собою, какъ образы, но выполнить нельзя ихъ сразу такъ, какъ задумаешь. Въ искусствѣ желаютъ обладать образомъ для него самого, а чтобы обладать имъ, надо превратить его въ извѣстное ощущеніе. Это и составляетъ цѣль всякой воспроизводительной работы художника, направленіе, по какому она пойдетъ. Совокупности образовъ, связанныхъ въ извѣстномъ замыслѣ, будутъ отвѣчать и совокупность движеній, согласованныхъ между собою въ силу того же процесса и стремящихся создать нѣчто воспринимаемое чувствами, въ чемъ бы вполне проявился образъ. Авторъ разсматриваетъ условія среды, наслѣдственности, благоприятныя для выполненія творческихъ замысловъ, не отрицаетъ необходимости труда, навыковъ, привычки, показываетъ, какъ самый процессъ труда помогаетъ художнику въ нахожденіи идей, что уже мы видѣли въ выводахъ его предшественника. Онъ также держится того взгляда, что при выполненіи художникъ не можетъ все предвидѣть; онъ говоритъ даже, что надо послѣ продолжительной подготовки, когда придетъ часъ воспроизведенія, какъ бы все забыть. Ремесло, механическая выучка, всѣ ресурсы мастерства должны перейти въ инстинктъ, инстинкты, сходящіеся съ каждымъ поворотомъ творческаго воспроизведенія. Воля, какъ бы она ни была сильна, служить и тутъ только затѣмъ, чтобы подготовитъ

вдохновение. Онъ сильно возстаетъ противъ виртуозности, противъ дилеттантства, которому придаетъ болѣе широкое значеніе, чѣмъ то, какое имѣетъ это слово у насъ. Мастерство, не проникнутое художественной эмоціей, дѣлается, какъ онъ говоритъ, фантовствомъ или пустой болтовней.

„Скажемъ въ заключеніе, кончаетъ онъ главу, что, признавая единство генія, надо признать еще разъ, что всѣ многоразличныя движенія, заключающіяся въ творческой работѣ, связаны между собою: чувство, зачатіе идей, выполненіе—и что принципъ всѣхъ этихъ видовъ творчества, сведенныхъ къ самому простому и первоначальному элементу, есть отношеніе чувства къ образу, и образа къ движенію“.

Но этимъ еще не ограничивается анализъ автора. Онъ посвящаетъ цѣлую главу произведенію искусства, уже готовому, рассматриваетъ приемы каждаго искусства, то знаніе, какое заключается въ нихъ, и доказываетъ, что ощущенія художника полны научной точности. То же самое указаніе, съ весьма большими подробностями, находимъ мы и въ книгахъ Сюлли Прюдома. Въ истинномъ художникѣ существуетъ всегда способность къ самому точному соотвѣтствію между знакомъ и идеей, и такая же способность схватывать въ мірѣ звуковъ или свѣтовыхъ явленій то, что опредѣляется самыми тонкими научными вычисленіями, а творческій геній, находящійся въ полнѣйшей гармоніи съ законами природы, вырабатываетъ свою логику и подчиняется ей. Вотъ почему въ каждомъ высокомъ произведеніи искусства заключена цѣлая наука. Это для нашего автора служитъ доказательствомъ тѣснѣйшаго сродства природы и духа человѣческаго, единства законовъ интеллигенціи и вѣтшей органической жизни. Указывать на эту гармонію, находить въ творческихъ произведеніяхъ глубину познаній есть дѣло критики, которая относится также къ искусству, какъ наука къ природѣ, хотя, сама по себѣ, критика и бесплодна, т.-е. не можетъ вести къ творческимъ замысламъ: она есть рефлектирующая мысль, а рефлексія не создаетъ творческихъ идей.

Въ заключительной главѣ, представляющей резюмѣ всей книги, г. Сесиль возвращается опять къ своему основному положенію: мысль продолжаетъ жизнь; ея усиліе есть стремленіе къ существованію, а стало-бы и гармоніи. Онъ ставитъ однимъ изъ своихъ главныхъ тезисовъ то положеніе, что образъ есть духовная матерія, которая уже не противится законамъ духа, какъ дѣлаетъ это, на каждомъ шагѣ, вѣтшняя природа. Онъ ставитъ также тезисомъ единство безсознательной и сознательной душев-

ной жизни, чѣмъ, несмотря на свои метафизическія наклонности, становится солидарнымъ со взглядомъ таковаго позитивнаго психолога, какъ покойный Дж. Г. Льюисъ, который всю свою жизнь ратовалъ за расширеніе психическихъ правъ безсознательности. Далѣе авторъ считаетъ творческій геній продолжателемъ органической жизни (*continuité des choses*); онъ для него — сама жизнь, самобытное созвучіе всѣхъ внутреннихъ явленій: чувствъ, образовъ, идей, движеній. Геній у него не разсуждаетъ, но представляетъ собою самъ разумъ; онъ вполне свободенъ и не передается вовсе въ оправданіи своего существованія. Только изучая натуру творческаго генія можно вполне уразумѣть причину стремленія души человѣческой къ красотѣ, ея любовь къ прекрасному. Авторъ не затрудняется поставить такое положеніе: мы любимъ красоту, какъ мы любимъ жизнь. Искусство даетъ намъ то, въ чемъ отказываетъ намъ реальная дѣйствительность: цѣлый міръ, созданный духовно и подчиняющійся всѣмъ законамъ духа. Онъ называетъ даже искусство „мимолетнымъ раемъ“. Эстетическое удовольствіе, въ свою очередь, предполагаетъ самобытную дѣятельность души, что, какъ мы видѣли, находится и въ выводахъ г. Суріо. Наслаждаться произведеніемъ значитъ заново создавать его. Эстетическое чувство объединяетъ чувствительность съ интеллигенціей и, по самому существу своему, лишено всякаго себялюбиваго характера.

Переходя къ эстетическимъ теоріямъ, авторъ, несмотря на свой мало-научный спиритуализмъ, не согласенъ опредѣлять прекрасное только идейно. Идеалистическая теорія искусства, по его мнѣнію, сталкивается, на каждомъ шагѣ, съ противорѣчивыми фактами. Но, какъ мы это видѣли и выше, онъ несогласенъ считать искусство подражаніемъ природы и выражается такъ: „реализмъ (крайній) вовсе не опасенъ, потому что онъ невозможенъ“. И такъ какъ для него прекрасное не заключается ни въ идеяхъ, ни въ рабскомъ подражаніи, ни въ самой природѣ, ни внѣ природы — стало быть оно заключается въ душѣ: выводъ не новый, но подтверждающій еще разъ единство воззрѣній на эстетическое чувство у всѣхъ людей нашего вѣка, занимающихся этимъ предметомъ. Геній, говоритъ авторъ, создаетъ красоту даже изъ безобразія, почему она и не можетъ быть формальна. Онъ опредѣляетъ прекрасное, какъ единство эмоцій, которая заставляетъ говорить и думать самыя вещи. Оно имѣетъ такія-же ступени и градаціи, какъ и жизнь, и зависитъ отъ силы внутренняго чувства, отъ количества внутреннихъ элементовъ души, какіе эта сила способна организовать. На самой

высшей ступени стоит, по его мнѣнію, религиозное чувство, ощущение всецѣлой гармоніи. Но геній врядъ-ли можетъ сказать намъ что нибудь о красотѣ внѣ насъ самихъ; въ немъ, въ нѣдрахъ геніальнаго дарованія, мысль и природа приминены и слиты въ одно цѣлое, что и позволяетъ автору, въ согласіи со многими изъ своихъ метафизическихъ предпосылокъ, объявлять прямо: духъ — та же природа, созерцающая самое себя, а красота — единство чувствъ и разума, субъекта и объекта, идея добра, которую авторъ признаетъ прирожденной человѣческой душѣ, потому что духъ нашъ склоненъ отрицать и отбрасывать все то, что не имѣетъ смысла, сообразнаго его законамъ.

„Только добро, заключаетъ авторъ, дающее смыслъ вещамъ, оправдываетъ и узаконяетъ существованіе. Превращаясь въ мысль, міръ подчиняется ея законамъ. Тогда онъ уже болѣе не дѣло случая, а гармонія идей. Чтобы мыслить этотъ міръ духъ человѣческій и превращаетъ его въ природу“.

И далѣе:

„Если же природа есть геній, а геній есть живая красота, то нѣтъ ничего въ концѣ концовъ, чтò бы не имѣло своей причины въ красотѣ“.

Таково содержаніе этой болѣе литературной, чѣмъ научной диссертациі, проникнутой, какъ вы видите, смѣсью точныхъ приемовъ мышленія съ болѣе произвольными положеніями, отзывающимися нѣмецкой, гегеліанской метафизикой. Мы и не предлагаемъ эту половину обобщеній г. Сеайля, какъ нѣчто двигающее впередъ изученіе нашего вопроса. Но диссертациія молодого философа все-таки же пріятное знаменіе времени. Она показываетъ въ молодыхъ университетскихъ преподавателяхъ (зависающихъ отъ парижскаго факультета и министерства, въ людяхъ которые могли-бы ударяться въ сухую эрудицію, выбирать темы книжниковъ, отрѣшенные отъ жизни), интересъ къ новымъ темамъ по психологіи и эстетикѣ. Метафизическій налетъ, вынесенный ими изъ Нормальной школы (гдѣ учился и г. Сеайль), не мѣшаетъ имъ признавать всѣ положенія, выработанныя опытной психологіей по вопросу о творческой способности человѣка. Только нашъ авторъ идетъ далѣе, заходитъ въ область философскихъ гипотезъ, которыя не позволили-бы себѣ изслѣдователю съ болѣе строгимъ, научнымъ пониманіемъ міра.

Такъ или иначе, существенные пункты нашего вопроса уже выяснились: ни позитивисты, ни психологи-метафизики не отри-

щаютъ органическаго происхожденія творческихъ идей и замысловъ, отдѣляютъ творчество отъ логической работы, ограничиваютъ значеніе воли и преднамѣренныхъ усилій; словомъ, выработано уже нѣсколько положеній, вполне отвѣчающихъ требованіямъ опытной психологіи, подъ которыми всѣ подпишутся.

Есть только во всемъ томъ, о чемъ я бесѣдовалъ съ читателемъ, по поводу книгъ французскихъ авторовъ, еще одинъ пунктъ, который я желалъ бы разъяснить. Именно, по моему мнѣнію, слѣдовало бы условиться о значеніи самыхъ употребительныхъ словъ. Творческая способность установлена теперь отчетливо, ясно, безъ всякихъ недоразумѣній. Но мы видѣли, что англійскій психологъ Бэнь—авторитетъ въ нашемъ вопросѣ—называетъ ее „творческой ассоціаціей идей“; это совершенно правильно и удобно, потому что такая формула указываетъ прямо на связь всякаго рода созидающей, изобрѣтательной работы ума съ основнымъ закономъ ассоціаціи. Но другіе авторы, если не г. Сюріо, то въ извѣстной степени г. Сеайль, смѣшиваютъ то, что называется воображеніемъ, фантазіей, съ настоящей творческой способностью. Всего же рѣзче это смѣшеніе выступаетъ въ книгѣ Сюлли Прюдома, въ которой мы находимъ признаніе тѣхъ же основныхъ положеній по вопросу о творествѣ. Вотъ что Сюлли Прюдомъ говоритъ въ началѣ своей книги.

„Слово: воображеніе, въ своемъ самомъ общеупотребительномъ смыслѣ, не значитъ только пассивная способность сохранять въ себѣ, въ видѣ воспоминаній, слѣды ощущеній; она обозначаетъ, главнымъ образомъ, дѣятельную способность сочетовать элементы, доставленные намъ воспоминаніями, и произвольно составлять изъ нихъ новые образы. Эта способность—высокой важности въ искусствахъ; съ помощью ея художникъ дѣйствительно бываетъ творцомъ. Трудно и вообразить себѣ гениальнаго артиста безъ воображенія“.

Ясно, что авторъ смѣшиваетъ тутъ творческую способность съ воображеніемъ, не говоря о томъ, что онъ употребляетъ несовсѣмъ ловко слово „произвольно“ въ дѣлѣ созданія новыхъ образовъ. То, что является какъ бы само собою, не можетъ быть продуктомъ нашего произвола; а у него стоитъ прямо слово: „arbitrairement“. Главное же смѣшеніе заключается въ смыслѣ, какой онъ придаетъ воображенію. Для насъ, русскихъ, воображать—по самому этимологическому складу этого слова—значитъ: представлять себѣ то, что мы уже видѣли, что мы разъ сознали. Слово воображеніе употребляютъ часто, почти всегда, какъ синонимъ „фантазіи“; но между воображеніемъ и фантазіей, во фран-

пузскомъ языкѣ, есть нѣкоторая разница, впрочемъ, только въ отгѣнкахъ. Но ни воображеніе, ни фантазія, какъ бы они ни были пылки, блестящи, производительны, все-таки же не составляютъ творческой ассоціаціи идей, выражаясь терминомъ психолога Бэна. Комбинировать произвольно, какъ говоритъ Сюлли Прюдомъ, можно, съ помощью фантазіи, въ разныхъ артистическихъ работахъ: въ музыкальныхъ импровизаціяхъ, въ декоративныхъ деталяхъ живописи, въ литературныхъ произведеніяхъ стихами и прозой, во всемъ томъ, что нуждается въ разнообразіи красокъ, штриховъ, словъ, фразъ или звуковъ. Но всѣ эти работы, составляющія суть воображенія или фантазіи (для меня эти два слова представляютъ степени одной и той же способности), отличны отъ творческаго дара, хотя и составляютъ принадлежность натуръ, склонныхъ и способныхъ на изобрѣтенія, находки, открытія—научныхъ ли истинъ или художественныхъ образовъ. Онѣ какъ бы подготовительные, первичные процессы; смѣшивать ихъ съ тѣмъ, что называется геніемъ, даромъ творчества—не слѣдуетъ и невозможно, даже беря и тѣ случаи, когда, какъ, напр., въ разнаго рода импровизаціяхъ, звуки, краски, слова, стихи приходятъ намъ сами собою, безъ нашей натуги, безъ усилія логической разсудочной работы. Во всякомъ случаѣ, за этими обоими терминами надо оставить ихъ собственное специальное значеніе, а, главное, не смѣшивать этого вида психической ассоціаціи съ тѣмъ высшимъ, въ какомъ заключается настоящее творчество. Воображеніе и фантазія могутъ также участвовать и во второй половинѣ творческой работы, т.-е. въ выполненіи идеи и образа и, мнѣ кажется, ихъ участіе въ этой половинѣ еще значительнѣе; но все то, что приходитъ намъ въ силу воображенія или фантазіи, непременно состоитъ и должно состоять изъ готоваго матеріала. Разница между воображеніемъ и творчествомъ именно та, что въ первомъ случаѣ получаютъ внѣшнія комбинаціи уже накопленныхъ идей и образовъ, а во второмъ вѣчно безусловно новое, неожиданное для насъ самихъ, т.-е. предполагающее органически бессознательный процессъ, въ которомъ мы только отмѣчаемъ результаты того, что дѣлается само собою.

Въ смыслѣ фізіологическомъ теорія творческаго изобрѣтенія, по которой образъ, идея, являющіеся самобытнымъ (спонтаннымъ) путемъ, представляютъ собою органическій элементъ, какъ нельзя болѣе согласуется съ психо-фізіологическими воззрѣніями тѣхъ, кто считаетъ каждое воспріятіе, мысль, слово—всѣ продукты умственной дѣятельности,—за особенные мозговые элементы, за микроскопическія ячейки. Такой взглядъ

быть, нѣсколько лѣтъ тому назадъ, выраженъ однимъ петербургскимъ врачомъ, докторомъ Зеленскимъ, въ его книгѣ по психофизиологической дидактикѣ и гигиенѣ дѣтскаго организма. Книга эта, сколько я припомню, въ основномъ ея положеніи встрѣтила тогда сильный отпоръ, вмѣстѣ съ сочувствіемъ въ отзывѣхъ нѣкоторыхъ рецензентовъ. Гипотеза русскаго автора — могла, конечно, многихъ задѣть своей слишкомъ физиологической основой; но въ этой гипотезѣ нѣтъ ничего немыслимаго для тѣхъ, кто держится научныхъ воззрѣній. Изъ того, что физиологія не можетъ дать, до сихъ поръ, полнаго объясненія процессовъ нашей души, не слѣдуетъ, чтобы каждый изъ этихъ процессовъ, каждое образованіе душевныхъ элементовъ, не связаны были съ соответственнымъ измѣненіемъ въ существѣ мозга. Никто этого и не отрицаетъ; даже крайніе спиритуалисты должны признать тѣсную связь между органическимъ составомъ нашего тѣла и проявленіями психической дѣятельности. Вся распра заключается только въ томъ: признавать ли продукты душевной дѣятельности — и морфологическими продуктами нервной мозговой матеріи? Нельзя еще доказать вполне неопровержимо, что всякая мысль, каждое наше воспріятіе, образуютъ какъ бы микроскопическія мозговые ячейки; но за это предположеніе говорятъ извѣстные доводы, которые цитированный мною русскій авторъ и приводилъ въ своей книгѣ. Я упомянулъ объ основномъ взглядѣ этого автора, чтобы указать на то, какъ даже *vis desideria* психологовъ съ крайне-физиологическими воззрѣніями могутъ быть согласны съ теоріей творческой способности, за какую стоимъ мы въ нашемъ этюдѣ.

XIV.

Мнѣ остается рассмотреть: въ какой степени взгляды самой яркой теперешней школы писателей-художниковъ на творческій трудъ въ области изящной литературы подходятъ къ тому главному положенію, какое мы старались развить и поддержать здѣсь. Въ первой половинѣ этюда я напомнилъ про взгляды автора статей о натуралистическомъ романѣ, которые раздѣляетъ теперь болѣе или менѣе вся его школа, всѣ новые представители литературнаго натурализма во Франціи. Быть можетъ, читатели были нѣсколько удивлены тѣми замѣчаніями, какія я позволилъ себѣ на предыдущихъ страницахъ по поводу эстетическихъ теорій Зола и художественныхъ приемовъ Флобера въ разные періоды его дѣятельности. Но если кто-нибудь удивился, то это удивленіе

могло быть вызвано только невѣрнымъ взглядомъ на мое отноше-
 ніе къ французскому натурализму. Я бы не позволилъ себѣ гово-
 рить это, еслибы не считалъ нужнымъ въ интересахъ дѣла. Слѣ-
 дуетъ всегда разсѣять въ читателѣ предубѣжденіе; невыгодное
 для постановки вопроса. Оцѣнка того или иного писателя, при-
 знаніе его таланта, мастерства, силы дарованія — не значить
 еще безусловное преклоненіе передъ всѣмъ тѣмъ, что онъ ду-
 малъ и говорилъ, какъ теоретикъ искусства. Флоберъ былъ
 большой талантъ, его романъ „Мадамъ Бовари“ составляетъ
 эпоху не только во французской, но и въ европейской литера-
 турѣ; но изъ этого не вытекаетъ, чтобы всѣ взгляды Флобера на
 дѣло художника изящнаго слова были правильны. Во всемъ томъ,
 что извѣстно про эстетику Флобера по его корреспонденціи, по
 нѣкоторымъ его предисловіямъ, по передачѣ его разговоровъ съ
 друзьями и послѣдователями — я не нашелъ никакого научно-фи-
 лософскаго взгляда на самую суть творчества, на вопросъ, зани-
 мающій насъ въ этомъ этюдѣ. Флоберъ, несмотря на свое круп-
 нѣйшее значеніе въ области реального романа, не переставалъ
 быть романтикомъ. Онъ обладалъ огромной творческой способ-
 ностью, но его идеи, мотивы дѣятельности, правила, какихъ онъ
 держался — все это было окрашено въ большую субъективность.
 Неумѣренный культъ письменнаго слова; фразы, выраженія, дру-
 гими словами, виртуозности, проникалъ въ особенности всю вто-
 рую половину его литературной карьеры; а все это идетъ въ
 разрѣзъ съ теоріей творчества, за какой нельзя не признать самое
 большое литературно-научное достоинство, по крайней мѣрѣ до
 сихъ поръ. Точно также, и Зола, только примѣромъ своимъ,
 какъ романистъ, т.-е. продуктами своего творчества, поддержи-
 ваетъ выводы опытной психологін; замѣьте — продуктами творче-
 ства, но не всѣмъ тѣмъ, что онъ считаетъ вѣрнымъ въ смыслѣ
 приѣмовъ работы. Какъ натура сильная, упорная, склонная къ
 вѣрѣ въ то, что она разъ признала хорошимъ, Зола, вѣроятно,
 до конца дней своихъ, останется въ полномъ убѣжденіи, что
 его эстетика и философія литературнаго искусства — самыя вѣр-
 ныя. Если мнѣ приводилось нѣсколько разъ сообщать русскимъ
 читателямъ подробности о томъ, какъ онъ работаетъ и что счита-
 етъ самымъ цѣлесообразнымъ и вѣрнымъ для художника-рома-
 ниста — изъ этого опять-таки не вытекаетъ, чтобы я считалъ та-
 кого рода рецепты, такого рода взгляды вполне отвѣчающими
 выводамъ новѣйшей психологін. Кратче выражаясь, все то, что
 въ романахъ Зола и его послѣдователей есть истинно творческаго
 — то явилось имъ вовсе не тѣмъ путемъ, какой они

считаютъ самымъ плодотворнымъ. Протокольная литература (за которую Зола и его послѣдователямъ досталось уже слишкомъ много) заключаетъ въ себѣ дѣйствительно крайность и недоразумѣніе. Собираніе матеріаловъ, группировка ихъ, наполненіе своей памяти или своихъ записныхъ книгъ множествомъ фактовъ, необходимыхъ для реального воспроизведенія извѣстной среды — все это дѣльно и полезно, но не въ этомъ заключается творчество. Безъ идеи, которая одушевить весь этотъ матеріалъ, придать ему художественное разнообразіе, сдѣлать изъ него произведеніе искусства, — никакіе протоколы, никакія записи, никакія изученія жизни, на мѣстѣ, не дадутъ ничего, кромѣ чисто разсудочнаго изображенія извѣстнаго ряда фактовъ. Вотъ эту-то разсудочную работу Зола и его послѣдователи и выдвигаютъ слишкомъ на первый планъ, точно также какъ Флоберъ черезчуръ предавался виртуозности въ отыскиваніи словъ и выраженій, хотя онъ, по своему, дѣйствовалъ вѣрно, въ психологическомъ смыслѣ: онъ цѣлыми часами ждалъ извѣстнаго слова, другими словами, дожидался той эмоціи или того удачнаго совпаденія внутренняго детерминизма, какое необходимо для творческаго изобрѣтенія — будетъ ли то научное открытіе или вѣрное и художественное прилагательное; между тѣмъ какъ Зола въ выполненіи въ самомъ процессѣ писанія дѣйствуетъ почти какъ мастеровой: не дожидается эмоціи, пользуется тѣми средствами мастерства, какія онъ накопилъ. — Въ этомъ онъ отчасти правъ, потому что излишнія усилія должны непременно повести къ вычурности, къ маньеризму, что мы и видимъ въ романахъ братьевъ де Гонкуръ, и въ особенности старшаго, оставшагося въ живыхъ. Но какъ доктрина, какъ извѣстнаго рода катехизисъ писательства, пропедевтика Зола скорѣе вредна, чѣмъ полезна, потому что не вѣрна — психически. Я позволяю себѣ такое опредѣленіе на основаніи всего того, что наблюдалъ, думалъ, читалъ и соображалъ о писательскомъ творествѣ и мастерствѣ. Въ каждомъ изъ его романовъ найдется не мало страницъ, и даже цѣлыя главы, представляющія собою только разсудочное развитіе извѣстной темы, съ помощью накопленныхъ (наблюденныхъ или записанныхъ) фактовъ. Та разсудочная сторона, которую Зола ошибочно считаетъ главной, не портитъ окончательно цѣльности произведенія потому только, что замыселъ у него всегда творческій. Я уже замѣтилъ въ одномъ мѣстѣ, что авторъ „Ругоновъ-Маккаръ“ любитъ говорить о бѣдности въ немъ воображенія, и что въ этомъ случаѣ онъ ошибается, смѣшивая воображеніе, въ тѣсномъ смыслѣ слова, съ творчествомъ. Но даже, если и

самое творчество, т.-е. нахождение удачных идей или комбинацій въ развитіи сюжета, идетъ у него медленно, оно тѣмъ не менѣе ему присуще, и въ этой-то части его писательскаго существа и сидятъ его сила и своеобразность.

Эстетики тридцатыхъ и сороковыхъ годовъ злоупотребляли словомъ „вдохновеніе,“ какъ я уже замѣтилъ выше, но если выбирать между ихъ метафизической діалектикой и доктриной болѣе разсудочнаго свойства, то, безъ сомнѣнія, надо отойти на ихъ сторону, когда ставятъ основной вопросъ всякой художественной работы и дѣятельности. Во всемъ-же, что касается матеріала, изученія жизни, правды, составленія плана романа или пьесы, подчиненія фантазіи требованіямъ здороваго реализма—писатели натуралистической школы, конечно, правы. Еслибы допросить ихъ обстоятельно объ ихъ чисто творческой работѣ, т.-е. о томъ, какъ и въ какихъ условіяхъ приходятъ имъ извѣстнаго рода замыслы, то можно а priori утверждать, что ихъ отвѣты не будутъ ни сколько противорѣчить психологической теоріи творческой способности, и многое, что они готовы сами, въ угоду своей доктринѣ, отнести на долю разсудочной, логической работы, при болѣе глубоко анализѣ окажется результатомъ бессознательной и само-бытной творческой ассоціаціи.

XV.

На протяженіи этого этюда мы не позволяли себѣ никакихъ безусловныхъ утвержденій; но высказывали только, въ какую сторону идутъ наши собственные взгляды, и въ чемъ мы, лично, убѣждены на основаніи соответствія извѣстныхъ фактовъ, добытыхъ психологіей, съ тѣми или иными воззрѣніями. Но намъ кажется не лишнимъ: изъ всего матеріала, какой мы обозрѣли, сдѣлать нѣсколько выводовъ, въ которыхъ обрисовывается вся область интересующихъ насъ явленій и дается нѣкоторая научно-философская подкладка эстетическимъ взглядамъ, не противорѣчающимъ главнымъ положеніямъ теоріи о творческой способности, какой мы сочувствуемъ.

Одна изъ самыхъ основныхъ способностей нашего душевнаго организма есть, безъ сомнѣнія, способность творческая, будетъ ли то въ области знанія или въ области искусства.

Какъ бы ни объяснять происхожденіе чувства красоты—его источники все-таки же въ насъ самихъ, въ особенностяхъ нашей душевной организаціи.

Продукты, создаваемые съ помощью творческой ассоціаціи идей и образовъ, нуждаются въ особаго рода чувствѣхъ (эмоціи) для того, чтобы сложиться и представиться нашему сознанию.

Актъ творческаго замысла (выдумки, находки, изобрѣтенія) есть актъ непроизвольный; но его случайность—только кажущаяся: онъ является результатомъ внутреннихъ и внѣшнихъ необходимости, равноденствующей общаго детерминизма, который дѣйствуетъ въ насъ и внѣ насъ.

Подъ геніемъ слѣдуетъ разумѣть творческую способность совершенно нормальную, а если и не вполне нормальную, то больше въ количественномъ, чѣмъ въ качественномъ смыслѣ. Геній и талантъ—ступени одной и той же способности; первая ступень необходима для истинно-творческихъ, научныхъ или художественныхъ открытій и замисловъ; вторая—для проявленія ихъ наружу, для выработки высшаго мастерства, для образованія изъ человѣка художника, артиста. Взглядъ на геній и талантъ, какъ на ступени умственнаго разстройства, до сихъ поръ не выдерживаетъ научной критики.

Наше сознание, въ дѣлѣ творчества, только докладываешь намъ о томъ, что создано; но само не участвуетъ въ зарожденіи образовъ, въ удачномъ нахожденіи творческихъ идей.

Между творчествомъ и сновидѣніями разница лишь та, что первымъ можно руководить въ извѣстной мѣрѣ и превращать его замыслы въ конкретныя произведенія; въ сновидѣніяхъ же ни воля наша, ни логика, абсолютно не участвуютъ; но въ нихъ образы точно также являются подъ прямымъ воздѣйствіемъ тѣлесныхъ ощущеній или пережитыхъ нами раньше нравственныхъ эмоцій. Въ сознательномъ творествѣ логика и воля наша играютъ нѣкоторую (иногда значительную) роль во второй половинѣ творческаго акта.

Замыселъ творческаго произведенія живетъ и развивается въ силу психическихъ законовъ; онъ представляетъ собою органическое существо или, по меньшей мѣрѣ, состояніе, требующее сейчасъ же своего обнаруженія въ движеніи, своего осуществленія во внѣ—въ видимыхъ осязательныхъ или слуховыхъ формахъ.

Замыселъ и его выраженіе также неразрывны, какъ ощущеніе и двигательный импульсъ; и то, и другое, держатся за общій законъ рефлексовъ.

Выполненіе творческаго замысла предполагаетъ трудъ, критику, мастерство; но достоинство произведенія заключается, главнымъ образомъ, въ непроизвольной дѣятельности души, въ художественномъ одушевленіи, въ силѣ и яркости образовъ, пришед-

шихъ намъ, а не въ разсудочной работѣ, не въ томительной отдылѣ, нуждающейся также, въ свою очередь, въ свободной игрѣ таланта.

Творчество не исчерпывается формулами: реализма, натурализма, идеализма или утилитаризма; оно не есть ни подражаніе природѣ, ни орудіе для доказательства практическихъ идей морали и справедливости. Оно самобытно, какъ продуктъ души человека. Наука и развитіе другихъ сторонъ души ведутъ его къ постоянному исеанію гармоніи между правдой внѣшняго міра и самобытной жизнью мыслительно творческаго аппарата. Въ этомъ смыслѣ творчество всегда было, есть и будетъ органически-идейнымъ.

Эстетическое чувство является отголоскомъ творческой способности, а не наоборотъ. Оно находится въ насъ, а не вызывается исключительно какими-нибудь особенными фактами, въ которыхъ сидѣла-бы суть красоты, во внѣшнемъ мірѣ.

Если красота и изящное творчество проявляютъ собою высшую форму душевной жизни, то въ искусствѣ должны найти себѣ мѣсто и нравственные идеалы.

II. Боворминъ.

