

ЭНЦИКЛОПЕДИЧЕСКИЙ СЛОВАРЬ

РУССКОГО БИБЛИОГРАФИЧЕСКОГО ИНСТИТУТА ГРАНАТ.

СЕДЬМОЕ ИЗДАНИЕ

до 33-го тома под редакцией

проф. Ю. С. Гамбарова, проф. В. Я. Железнова, проф. М. М. Ковалевского, проф. С. А. Муромцева и проф. К. А. Тимирязева.

Том сорок первый—часть VII.

Тамплиеры—Тецель.



Lexicographis secundus post Herculem labor.
(Скализгер).

сен значительный ущерб. Как начальный пункт правильного судоходства на Волге, Т. все же сохраняет значение, несмотря на мели, существующие в верхнем плесе, нередко прерывающие на некоторое время парходное сообщение. Свободная в течение 222 дней ото льда, Волга у Т. привлекает значительное количество громоздких грузов (лес, хлеб, металлы, нефть). Фабрично-заводская промышленность значительна: хлопчатобумажное производство (вырабатываются пряжа, бумажные ткани, столовое белье); выделка стеклянной посуды; вагоностроение и пр. Второстепенное значение имеет кожевенное и валяльное производство. Близость центров кустарной промышленности сделала Т. рынком сбыта кустарных изделий (кружева, шитье золотом, ткани, игрушки и пр.). Т. издавна является культурным центром. Много учебных заведений, в т. ч. Педагогический институт. Есть каменный театр. Широкой известностью пользуется Тверской музей (основан в 1866 г.) с богатыми коллекциями по естественному и особенно по истории и археологии края. Электрическое освещение, трамвай, много садов и скверов. Нездоровая питьевая вода (водопровод обслуживает менее половины населения) создает антисанитарные условия, особенно в рабочих кварталах.

Б. А.

Твид (Tweed), р., см. *Великобритания*, VIII, 199/200.

Творог, см. XXIX, 227/28, прил. 237'.

Творожистое перерождение (*казеозное п.*), распадение протоплазмы клетки при медленном ее умирании; протоплазма распадается на зерна, и в результате получается зернистая рассыпчатая масса, напоминающая творог; межклеточная жидкость при этом свертывается; причина — действие бактериальных ядов (особенно часто ядов, являющихся продуктами жизнедеятельности туберкулезных палочек); наиболее Т. п. наблюдается при туберкулезе (перерождение буртков) и сифилисе (перерождение гумм). *Н. К.*

Творчество, создание новых форм или уже: целесообразная человеческая деятельность, приводящая к новому искомому сочетанию элементов бытия

и сознания. Научная терминология европейских языков обходится без этого термина, предпочитая при изучении самого явления Т. пользоваться иными категориями. В древне-греческом языке Т. (*ποίησις*) называлась исключительно деятельность поэта. Во французском — термин *création* (создание) шире и неопределеннее русского Т., а *invention* (изобретение) уже, при чем в области словесного искусства последний термин чаще обозначает рациональное изобретательство, чем целокупный процесс художественного создания. В немецком — слово *Schaffen* лишь в последнее десятилетие получает терминологическое значение. Русский язык широко пользуется этим выражением, имеющим разнообразнейшее применение в речи повседневной и научной, где, однако, оно далеко от терминологической точности. Говорят о Т. природы и о Т. человека, о Т. индивидуальном и о Т. коллективном, о Т. научном, художественном, философском, техническом, организационном (общественно-политическом), религиозном, моральном и т. д.

Несмотря на обширность литературы о Т., нельзя сказать, чтобы учение о нем отлилось в более или менее законченную теорию; спорными представляются самые основы ее; разрабатана она неравномерно, и если некоторые ее отделы — как, напр., теория поэтического Т. — довольно богаты наблюдениями и выводами, то другие остаются недостаточно выясненными. В самых своих основах явления всякого Т., его субъекты, его предпосылки, его течение рассматриваются в науке с различных точек зрения: с философской, формальной, исторической, психологической. Так, научное Т. исследуется теоретически в методологии, логике, „грамматике науки“, наукоучении; психологически оно изучается в соответствующих отделах психологии. Теория художественного Т. рассматривается как в эстетике, так и в иных частях науки об искусстве, как, напр., в теории музыкального построения, теории стилей пластических и поэтических и т. д. Иные вопросы, возбуждаемые тем же художественным материалом, ставит себе

психология художественного Т. Над этими частными теориями, исследующими отдельные проявления Т., как она выражается в различных формах человеческой деятельности, возвышается общее учение о Т., рассматривающее те его основы, которые могут считаться присущими всем разнообразным его видам.

Попытки охватить в общей теории начала, свойственные всем видам Т., немногочисленны, но необходимы, так как сходные вопросы, естественно, встают перед всяким, задумывающимся над явлением Т., подходит ли он к нему с обще-теоретической или индивидуально-психологической стороны. Таков для теоретика Т. прежде всего вопрос о социальных условиях творческого рождения, о предшествующей ему работе коллектива, о групповой подготовке творческого акта. В области науки сюда относится, напр., изучение немалочисленных случаев одновременного открытия (Ньютон и Лейбниц, Лотар Мейер и Менделеев); в области истории философского мышления можно указать на замечательную попытку Потемби вывести некоторые творческие завоевания отвлеченной мысли из предварительной молекулярной философской работы, находящей выражение в языке, в истории грамматического предложения. В то же время вопрос об отношении групповых и индивидуальных элементов выдвигается как важнейший вопрос теории художественного Т. Самый процесс индивидуального создания может рассматриваться в своих началах как общий различным видам Т., ибо и Т. научное проходит первоначально чрез фазу того же непосредственного угадывания или созерцания истины, которое характерно для Т. художественного (см. наука, XXX, 15). Теоретическое рассмотрение научного и иных видов Т. есть явление относительно позднейшее, но с сосредоточенным вниманием останавливалась издавна мысль на Т. художественном, особенно на его психологии, так что временами основное содержание эстетики и поэтики сводилось к психологии творящего художника. Процесс создания как бы несуществующих в

действительности, однако по-своему живых и органических форм всегда представлялся наиболее загадочным из всех видов человеческого Т., привлекая внимание исследователей.

Какими материалами располагает наука для такого исследования? Материалы эти распадаются на две большие группы: это прежде всего общие данные физиологии, психологии, языкознания, истории искусств, художественной техники, отравляясь от которых строятся дедуктивно выводы о процессе Т. Так, напр., о процессе импрессионистского видения в живописи мы судим, исходя из физиологического учения о цветовых ощущениях; при решении вопроса о создании нового и индивидуального в любом искусстве мы не можем рассуждать, не привлекая к этому данных социологии, относящихся к групповому, коллективному, классовому характеру Т. Вторую — ее уместно назвать индуктивно — группу материалов для суждения о процессе Т. составляют те конкретные данные о работе художников, какие мы можем добыть различными путями. Сюда прежде всего относятся сообщения самих художников о процессе их Т., даваемые ими попутно, произвольно, вне наводящих вопросов, в письмах, воспоминаниях, автобиографиях, критических суждениях, лирических „признаниях“, в образах художников, выводимых в их произведениях, или же, наоборот, с сосредоточением самоисследующей рациональной мысли, в ответах на определенные, ими самими или другими поставленные вопросы, в обследованиях, анкетах и т. п. К тому, что художник может сам рассказать о себе, присоединяется то, что о нем могут рассказать другие — в воспоминаниях, в биографиях, в специальных объективных исследованиях, напр. физиологических, психографических и т. п. Наконец, важнейшим материалом для теории и психологии художественного Т. являются произведения искусства в различных стадиях их воплощения: готовые сочинения, их варианты и последовательные редакции, первоначальные замыслы и планы, рукописи, этюды и эскизы, — все, что позволяет судить о движении.

творческой мысли от первоначального замысла до технической обработки, в которой произведение получает свое окончательное завершение.

Последовательные ступени этого созидательного пути различно освещались в разные моменты истории науки и по-разному оцениваются ее нынешними направлениями, но всегда, — начиная с указаний Платона и Аристотеля, что поэты, творцы, „безумствуют“, находятся в состоянии одержимости, наития, — отмечалось, что из двух сменяющихся в Т. стихий — бессознательной и сознательной — первая, оставаясь неизбежным и важнейшим элементом Т. во всех его стадиях, предшествует работе сознательной. Это — момент художественного вдохновения, поэтического экстаза, творческого безумия, вольного воображения, ничем не скованной фантазии. В этом явлении вдохновения примитивная мысль усматривала — как указывает этимология слова — проникновение в человека некоего духа, не то возвышающего душу (наитие свыше), не то приводящего ее в болезненное состояние (одержимость, бесноватость), но так или иначе делающего ее способной к действиям возвышенно-целесообразным и ценным в духовном мире. Медленно отказывается человеческая мысль от этого материально-мистического представления, переходя через метафизику греческих и германских мыслителей к современным воззрениям, для которых вдохновение есть лишь проявление особой психофизической организации, имеющее место при известных условиях. Подлежат изучению как эта организация (гений, талант, творческая личность), так и эти условия. Возникает ли, напр., первое представление о будущей драме в образе индивидуальных характеристик, или в виде трагических положений, или совсем смутно (как у Отто Людвига — в виде неясного музыкально-зрительного настроения), — мы стремимся уяснить это представление и поводы к его возникновению: были это жизненные наблюдения или отвлеченная идея, тяготение поэтически осознать свой внутренний мир или общественно-моральная тенденция

и т. п. Бесконечно множество возникающих здесь вопросов об условиях первичного процесса Т.: от проблемы общественного спроса на то или иное художественное создание до чисто индивидуальных физических условий, стимулирующих или тормозящих процесс Т. (погода, звуки музыки, обстановка, алкоголь, курение и т. д.). Во всяком случае во всех аспектах этой первичной стадии процесса отличительной чертой его является так называемая внесознательность. Она, конечно, находит более наглядное выражение в Т. художественном, чем в научном, ибо ведь ни содержание, ни форма создания искусства в его окончательном воплощении не поддаются передаче в рациональном выражении, которое есть необходимое свойство научного создания. Однако, исходной точкой научного и технического Т. является, как это указывалось не раз, также подсознательная, произвольная деятельность творческого воображения (ср. Ф. Левинсон-Лессинг, „Роль фантазии в научном Т.“ в сборнике „Т.“, 1923 г.; Энгельмейер, „Теория Т.“, 1910) (см. наука, XXX, 15/17 и сл.).

Процесс художественного Т. в сущности почти сплошь может считаться актом воображения, воображение же в этой области находится в особенно сильном родстве с памятью. Здесь и там основной характерной чертой является воспроизведение прежних представлений; это воспроизведение никогда не бывает совершенно точным: в художественном Т. эта неточность становится не случайной, но целесообразной. Это не только воспроизведение, но и преобразование, ибо здесь происходит то отбор, то преувеличение, то сгущение и то обобщение — все то, посредством чего искусство объясняет мир. Конечно, в начальной стадии это первичное зарождение обобщающих образов настолько самопроизвольно, что даже рассматривается часто в связи с психологией сновидения. Здесь показательны даже не столько многочисленные признания художников о творческих актах, совершенных ими во сне, сколько очевидная аналогия между неконтрольным появлением живых образов во

сене и интуитивным внутренним видением художника, в котором первичный замысел иногда не имеет для рациональной мысли просто ничего общего с дальнейшим созданием: достаточно напомнить о зрительной форме, в которой зарождалось иногда музыкальное произведение, о „пурпурном“ тоне, в ощущении которого возникала „Саламба“ Флобера и т. п. Конечно, аналогия между сновидением и художественным Т. ограничена: подлинное Т. в состоянии бодрствования все же обуздывается и направляется к определенной цели. И вот, к тому, что создано воображением самопроизвольно, начинают присоединяться образы, добытые от него сознательной волей, выбором, сосредоточением внимания; и были эпохи (напр., французского классицизма), когда поэтика, противопоставляя беспорядочному „воображению“ в Т. упорядочивающий „рассудок“, отдавала последнему преимущество, особенно потому, что связывала с ним автокритическую деятельность вкуса.

Так или иначе, за вольным зарождением замысла следует его вынашивание, его выращивание, иногда также смутное, но всегда более отчетливое, сознательное и целеустремленное, чем момент зарождения. Были попытки свести весь этот процесс организации задуманного произведения к чисто рациональной работе мысли, к рассудочному мышлению. Однако, и наиболее известная и блестящая из этих попыток—„Философия сочинения“ Эдгара По с сообщением о совершенно рассудочном создании поэмы „Ворон“— не может считаться убедительной уже потому, что в каждом из рациональных элементов, характеризующих здесь поэтом, ясна наличность подсознательных—оценочных и творческих—стихий создания. Конечно, роль сознательной мысли возрастает в процессе работы над художественным произведением: можно сказать, что самая обработка его, которая есть постепенное осознание его будущего облика, начинается лишь с участия рассуждающей мысли в процессе создания. Без этого участия немислимы те попытки воплощения, в которых заключается дальнейшая ступень

творческого акта. Бесконечно разнообразны—в зависимости от индивидуальности художника—работы на этой ступени. Поэт набрасывает план будущего романа или драмы, обдумывает характеристики действующих лиц, иногда доходя в этом направлении (как Тургенев) до целых биографий и вымышленных дневников героев, текст которых, однако, не войдет в законченное создание. Таким же образом живописец делает композиционные наброски, вырабатывает картоны, скульптор лепит первые эскизы, композитор набрасывает фортепианный очерк своего будущего оркестрового сочинения, хотя бы—как Бетховен—ставил эту эскизность себе в упрек, считая, что должно „иметь в голове целое зараз со всеми голосами“. Это требование, поставленное, но не исполненное и Бетховеном, еще менее исполнимо в общей постановке: создания человеческого Т. не выходит из головы творца готовыми, как Афина из головы Зевса. Идет воплощение первичного замысла, осуществление плана, последовательная выработка отдельных частей, искание подробностей. В этом длительном процессе работы над первоначальным очерком важнейшую роль играет автокритика: отбрасываются одни планы, заменяясь другими, происходит отбор отдельных частей и эпизодов, создаются варианты. Наконец, произведение готово вчерне: в финале романа поставлена точка, вылепленная из глины модель переходит в руки ремесленника для изготовления формы и отливки, картину можно показать профану, и он сочтет ее законченной. Но не считает ее законченной сам художник, знающий, как бесконечно важны в искусстве оттенки и подробности: начинается последний обзор произведения, вносятся последние мелочи,— часто в корректуре—там и сям еле заметным прикосновением кисти намечаются последние штрихи— часто в том же подъеме вдохновения, в котором зарождалась первая мысль, но и при самой ближайшей участии того, что мы называем техникой,—совокупности приемов, способных к передаче, к усовершенствованию и представляющих со-

бою в целом капитал традиционных орудий и методов поэтического ремесла.

Так восходит первичный замысел к окончательному художественному воплощению, и это создание человеком живых и „прекрасных“ форм, имеющих как бы самостоятельное бытие, рождает в поверхностной мысли представление о Т. ошибочные, но стойкие, как предрассудок. Главнейший из таких предрассудков: Т. из ничего. Предполагается, что единственным материалом художественного Т. является внутренний мир художника, его фантазия, яко бы вольная и ничем не ограниченная; представление это в корне неверно: всякое художественное Т., как образное мышление о мире, орудует элементами этого мира, вводя их в сознание при посредстве новой их организации. Не только скульптор неизбежно пользуется натурщиком, а романист исходит из живых встреч (ср. Spielhagen, „Finder oder Erfinder“ в „Beiträge zur Theorie und Technik des Romans“, 1883), но даже в основе таких отвлеченных от действительности созданий декоративного искусства, как геометрический орнамент, греческий меандр, видят стилизацию морских волн. Но не одни лишь данные живой действительности лежат в основе художественного Т.—оно покоится на предпосылках чужого Т.: художник исходит не только из данного до него материала, он исходит из созданных до него форм, из художественной традиции, вне которых невозможно никакое Т. Не говоря уже о том, что самый индивидуальный художник есть представитель своей эпохи, своей народности, своего класса, спросом которых диктуется его произведение — он связан господствующими в искусстве формами: покорен он ими или борется с ними, — все равно, он исходит из них. Как самый революционный пересоздатель национального языка воспринимает действительность в формах этого языка, говорит на этом языке, так самый радикальный творец новых художественных созданий неизбежно орудует капиталом унаследованных форм, общеобязательных условностей, сливающихся в живое целое стиля,

преобразуя требования этого стиля, лишь в отдельных случаях творчески нарушая традицию, но не отрываясь от нее, творя в ее духе. Эта традиция создана не отдельным человеком: она коллективна, и здесь, в оценке ее роли и ее давления — решение, быть может, важнейшего вопроса в теории Т. — вопроса обусловленности индивидуального почина, вопроса об отношении личного Т. к Т. групповому, коллективному, народному, классовому и т. д. Изучение этого вопроса, можно сказать, только начато; наиболее доступные для его решения материалы открываются в лингвистическом Т., в истории языка, где столь незаметную роль играет личное Т. и столь очевидно и велико значение коллектива. Таким образом, истории искусства надлежит, став безличной историей стиля, раскрыть отношения собирательного создания и личного почина в художественном Т., словесном, музыкальном и пластическом.

Л и т е р а т у р а. Так как чуть не каждое общее сочинение по эстетике, поэтике, психологии, научной методологии, теории и технике отдельных искусств уделяет внимание вопросам Т., то литература об этом предмете с трудом и лишь условно может быть введена в библиографические границы. Кроме множества ценных журнальных статей, см. сборники „Вопросы теории и психологии Т.“ под ред. *Лезина* (8 томов, Харьков, 1907—1923); „Т.“ (Спб., 1923); *Ланин*, „Художественное Т.“ (1923) и „Философия изобретения и изобретение в философии“ (1922); *Овсянко-Куликовский*, „Вопросы психологии Т.“ (1902); *Энгельмейер*, „Теория Т.“ (1910) и „Творческая личность и среда в области технических изобретений“ (1911); *Грузенберг*, „Психология Т.“ (1923) и „Гений и Т.“ (1924); *Елахов*, „Введение в философию художественного Т.“ (т. I—III, 1910—1917); *Горнфельд*, „Пути Т.“ (1922); *Богородицкий*, „Психология поэтического Т.“ (1900); *Эрберг*, „Цель Т.“ (1919); *О. Behaghel*, „Bewusstes und Unbewusstes im dichterischen Schaffen“ (1906); *Braun*, „Grundriss einer Philosophie des Schaffens“ (1912); *Hanfstaengl*, „Technisches Denken und Schaffen“ (1910; есть русск. пер.); *Dilthey*, „Die Einbildungskraft des Dichters“ (1887, в сочин., т. IV) и „Erlebniss und Dichtung“ (1910); *P. Souriau*, „Théorie de l'invention“ (1881); *Ribot*, „L'imagination créatrice“ (1886, русск. пер. 1891). Русск. пер. соответствует глав из „Völkerpsychologie“ (В. Ш.) *Вундта* под загл. „Фантазия как основа искусства“ (1914).

А. Горнфельд.

Тврдко, см. *Босния и Герцеговина*, VI, 347.

Твэн (Twain), Марк (псевдоним изв. америк. писателя *Самуэля Клеменса*, 1835—1910), род. в штате Миссури, в пуритански настроенной купеческой семье. Шаловливый мальчик не про-