ПРОФ. С. Ф. ГРУЗЕНБЕРГ

ГЕНИЙ И ТВОРЧЕСТВО

ОСНОВЫ ТЕОРИИ И ПСИХОЛОГИИ ТВОРЧЕСТВА

С ПРИЛОЖЕНИЕМ

НЕИЗДАННЫХ МАТЕРИАЛОВ
ПО ВОПРОСАМ ПСИХОЛОГИИ
ТВОРЧЕСТВА И УКАЗАТЕЛЯ
ЛИТЕРАТУРЫ

ИЗДАТЕЛЬСТВО П. П. СОЙКИНА
ЛЕНИНГРАД, СТРЕМЯННАЯ, 12
1924.

СОЧИНЕНИЯ ПРОФ. С. О. ГРУЗЕНБЕРГА:

1) „**Гений и творчество**“. Л. 1924.
2) „**Психология творчества**“. М. 1923.
3) „**Артур Шопенгауэр**“. СПБ, 1912. (Распрод.)
4) „**Рэнэ Декарт**“. (Готов. к печ.).
5) „**Пессимизм, как вера и миропонимание**“. М. 1908. (Распрод.).
6) „**Учение Шопенгауэра о праве и государстве**“. М 1909. (Распродано).
7) „**Очерки современной русской философии**“. П. 1911. (Распродано).
8) „**The Establishment of the Criminological Institute**“ („The Monist“, 1900, vol. XX, № 3).
9) „**Russische Litteratur über Schopenhauer**“ („Drittes Jahrbuch der Schopenhauer—Gesellschaft“, 1914).
10) „**Богопонимание Декарта**“, („Вопр. фил.“).
11) „**Проблема свободы воли в философии Декарта**“, („Вопросы философии“).
12) „**Задачи и метод фил. критицизма**“
13) „**О задачах и методе объективной психологии**“.
14) „**Вопрос о границах знания и веры в истолковании неокант. школы**“.
15) „**Учение Шопенгауэра о свободе воли**“.
16) „**Еще о Шопенгауэре**“.
17) „**Исповедь Фауста XVIII века**“.
18) „**Задачи популяризации фил.**“.
19) „**Художеств. творч. перед судом науки**“.
20) „**Куно Фишер**“. Крит.-биогр. очерк“.
21) „**А Шопенгауэр**“. („Ев. Энциклоп.“).
22) „**Влад. Соловьев**“. („Ев. Энциклоп.“).
23) „**Людвиг Штейн**“. („Ев. Энциклоп.“).
24) „**Ницше, как стилист**“.
25) „**Г. Ибсен, как моралист**“.
26) „**Загадки Диониса**“. („Искусство“, 1921).
27) „**Навет на Ницше**“ и др.

Переводы под ред. и со вступительными статьями С. О. Грузенберга:

1) **А. Мессер.** „Введение в гиосеол.“.
2) **П. Рихтер.** „Введение в фил.“.
3) **Л. Буссе.** „Очерк истории новой философии“.
4) **Рейнер.** „Очерк древней философии“.
5) **К. Фишер.** „Воля и рассудок“.
6) „ „ „О свободе человека“.
7) **Ф. Диттес.** „Этюды о нравственной фил. Спинозы, Лейбница и Канта“.
8) **С. Аррениус.** „Легенды о происхождении мира“ и др.

ПРОФ. С. О. ГРУЗЕНБЕРГ

ГЕНИЙ И ТВОРЧЕСТВО

ОСНОВЫ ТЕОРИИ И ПСИХОЛОГИИ ТВОРЧЕСТВА

С ПРИЛОЖЕНИЕМ

НЕИЗДАННЫХ МАТЕРИАЛОВ
ПО ВОПРОСАМ ПСИХОЛОГИИ
ТВОРЧЕСТВА И УКАЗАТЕЛЯ
ЛИТЕРАТУРЫ

ИЗДАТЕЛЬСТВО И. П. СОЙКИНА
ЛЕНИНГРАД, СТРЕМЯННАЯ, 12
1924.

Типография
ЛЕНИНГРАД СТРЕМЯННАЯ 12
ПЛЕЙКИН

ЛЕНИНГРАДСКИЙ
ВЕТЕРИНАРНЫЙ
ИНСТИТУТ
1385
24

Ленинградский Гублит № 1. 2.000 экз.

ПРЕДИСЛОВИЕ.

Изучая проблемы „психологии творчества", психолог не может не призадуматься над вопросом: чем объясняется тот факт, что, не взирая на ценные достижения психологии и крупные завоевания сопредельных с ней естественно-научных дисциплин, так называемая „психология творчества" до сих пор все еще не отвоевала себе прав гражданства самостоятельной науки?

Ответ на этот вопрос приводит вдумчивого психолога к выводу, что „психология творчества", по крайней мере, в нынешнем ее состоянии—еще не наука: она—*наука будущего* и не в праве притязать на авторитет самостоятельной науки до тех пор, пока не будет решен кардинальный вопрос о возможности *построения метода для объективного изучения многогранных и своеобразных, по структуре своей, процессов творчества.*

Отсутствием объективного метода объясняется, по моему мнению, характерная тенденция большинства психологов и эстетиков—восполнить этот существенный дефект *метафизическими предпосылками,* предрешающими выводы и русло их спекулятивных построений.

Отсюда объясняется тот *догматизм и субъективизм,* которым страдают, в громадном большинстве случаев, попытки построения теории творчества: поскольку в эти теории просачивается яд метафизики,—они неизбежно разрешаются в *замаскированную метафизику,* выдаваемую за психологию творчества.

Наиболее ярко эта скрытая метафизическая тенденция обозначается в мистических теориях творчества и в особенности—в так называемой „теории бессознательного творчества" и „творческой интуиции".

Посвящая характеристике и критическому анализу мистических теорий четвертую и пятую главы настоящего труда, я вскрываю несостоятельность их методологических предпосылок и выводов, покоющихся на скрытом догматизме, отмечая внутренния противоречия в построении этих теорий, подрывающия в корне их научный авторитет.

Творцы этих теорий, страдающих крайним субъективизмом и догматизмом, упускают из виду, что доколе не решен вопрос о методе для объективного изучения природы творческих эмоций,—до тех пор не может быть и речи о построении психологии творчества *как науки.*

Посильная попытка решения этой сложной методологической задачи привела меня к анализу скрытых метафизических предпосылок мистической теории творчества и критике ее основоположений. Такая постановка вопроса послужила для меня точкой опоры для сравнительного анализа

методологических предпосылок мистической и рационалистической теорий творчества и построения позитивной теории творчества на критически переработанных принципах объективного изучения человеческой личности.

Если психология творчества хочет стать наукой, она должна раз навсегда отрешиться от всяких метафизических предпосылок и строить свои положения на строго научном фундаменте, почерпая материал для своих построений в данных объективного изучения личности человека в свете биологии и рефлексологии: крупные завоевания естественных наук и достижения рефлексологии раскрывают перед психологом широкие перспективы возможного построения психологии творчества, как науки будущего [1]).

Настоящий труд был прочитан мною, в качестве цикла докладов, в Ученой Конференции Института по изучению мозга и в Психоневрологической Академии, вызвав живой обмен мнений между докладчиком и почтенными проф. М. Я. Басовым, проф. В. М. Бехтеревым, проф. А. К. Борсуком, проф. Л. Л. Васильевым, проф. А. В. Гервером, проф. Г. А. Каганом, проф. П. В. Кашкадамовым, проф. Мухиным, проф. В. И. Эвергетовым, проф. Д. В. Фельдбергом и др. Пользуюсь случаем выразить им искреннюю признательность за ценные указания и соображения, высказанные ими в прениях по поводу настоящего труда [2]).

---

[1]) Считаю нужным разъяснить, что термины „душевная деятельность", „душа", „дух", глубоко укоренившиеся в психологической литературе (даже такой крупный авторитет, как Вундт, говорит о „*душе* человека и животных"), понимаются мною не в метафизическом смысле самодавлеющей первосущности или „субстанции", а исключительно лишь в *рефлексологическом толковании*—как выявление высших (сочетательных) рефлексов в свете объективного (биологического) изучения личности человека; равным образом не следует понимать в метафизическом смысле и цитируемых мною выражений („вселенская любовь", „загробная жизнь" и цитату из Гете о „слиянии с безграничным"): было бы по меньшей мере наивно приписывать автору солидарность с метафизиками только потому, что он оперирует, как историк, над метафизическими общеизвестными терминами в их *историческом* значении.

Анализ „антиномии искусства и природы" посвящен характеристике этого вопроса в свете пессимистической школы—как глубокого разлада между художником и окружающей его общественной средой: в русской литературе на причинную связь между пессимизмом и доктриной „искусства для искусства" указал еще Г. В. Плеханов („Искусство". Сборник статей изд. „Новая Москва", 1922, стр. 133—141): объясняя склонность художника к „искусству ради искусства" как „разлад между художниками и окружающей их средой" (Плеханов, стр. 134), он приписывает ему происхождение их пессимизма как недовольства „земным уделом" человека; этот взгляд на психологические мотивы происхождения пессимизма был высказан мною впервые еще в 1901 году—в послесловии к *первому* изданию моей книги „Нравственная философия Шопенгауэра", (СПБ 1901. Изд. П. П. Сойкина). Отсюда объясняется также тенденция пессимистической школы к истолкованию внеутилитарного характера „катарсиса", как эстетической эмоции, и отрыв ее от общественной идеологии, характерный для упадочных периодов истории искусства.

Говоря о „принципе психической однотипности", я развиваю тот тезис, что в психологической и классовой разнотипности художников следует искать ключ к делению искусства и литературы на буржуазную и пролетарскую,—поскольку в них выявляются оба этих типа идеологии,—тезис, защищаемый Прудоном, Генекеном и др.

[2]) Отдельные главы настоящего труда были прочитаны мною, в качестве доклада, в Психологической Секции состоявшегося в Петрограде в январе с. г. Всероссийского Съезда по психоневрологии, психологии и педологии. *С. Г.*

Почитаю приятным долгом выразить искреннюю признательность глубокоуважаемому профессору Владимиру Михайловичу Бехтереву, любезно предоставившему мне возможность опубликовать в настоящем труде свои ценные наблюдения и соображения по вопросам психологии творчества в виде любезно написанной им для этой книги статьи „*О творчестве с рефлексологической точки зрения*“: она напечатана в приложении к этой книге (см. „Неизданные материалы по вопросам психологии творчества“), где приведены также наблюдения, самопризнания и автобиографические сообщения писателей (Л. Н. Толстого, Л. Н. Урванцова), ученых, (проф. Л. Л. Васильева) и художников (академика И. Я. Гинцбурга, К. К. Вроблевского и любезно предоставленные мне президиумом Общества им. А. И. Куинджи анкеты группы художников), представляющие ценный неизданный материал по вопросам научного, литературного и художественного творчества.

Пользуюсь случаем выразить признательность профессору А. Х. Юргенсону, любезно изъявившему готовность перевести настоящий труд на немецкий язык для немецкого издания.

Прилагаемый к настоящему труду указатель иностранной и русской литературы вопроса, не взирая на его неполноту, облегчит, быть может, читателям поиски литературных материалов по вопросам психологии и теории творчества и сопредельных с ними дисциплин [1]). *С. Г.*

Ленинград,
10 января 1924 г.

[1]) Курсив в многочисленных цитатах, приведенных в этой книге (с сохранением курсива подлинчика), принадлежит мне. *С. Г.*

ГЛАВА ПЕРВАЯ.

Теория эстетического восприятия.

Сложный и многогранный, по структуре своей, вопрос о природе эстетического восприятия до сих пор не освещен с достаточной полнотой в богатой психологической и философской литературе: психология творчества и поныне обходит молчанием этот вопрос, ограничиваясь беглыми рудиментарными замечаниями о происхождении эстетических эмоций.

Между тем вопрос этот в равной мере интересует не только психологов, но и гносеологов, педагогов, историков искусств и литературы и невропатологов: решение этого сложного вопроса, чреватое ценными наблюдениями и поучительными выводами для психолога, сулит заманчивые перспективы—пролить, быть может, новый свет на „творящую природу" (natura naturans) художника и процесс кристализации его творческих замыслов и достижений.

Изучая вопрос о влиянии творчества художника и мыслителя на окружающую его среду, ее вкусы, нравы и мировоззрение, психолог не может, конечно, не задуматься над вопросом,—какова природа эстетического восприятия, каково строение психики читателя, слушателя, как реагирует он на творчество художника и т. д.

После исследований Тэна, Гюйо, Генекена, Рибо, Дильтея и Д. Н. Овсянико-Куликовского можно считать установленным то положение, что между творцом интеллектуальных ценностей и читателем, зрителем и слушателем (условимся называть их „воспринимающими субъектами") существует некая психическая связь, некое психическое сродство. Слушая симфонию Бетховена, созерцая картину Репина или статую Антокольского, читая роман Льва Толстого, наслаждаясь в театре игрой артиста, воспринимающий субъект (читатель, зритель, слушатель) *как-то* реагирует на творчество художника, *как-то* претворяет в своей психике его эстетические эмоции, *что-то* приносит в них от себя,—словом, переживает *какую-то* своеобразную психическую реакцию на восприятие образов фантазии художника.

В свою очередь и творец интеллектуальных ценностей точно также учитывает в той или иной мере психику „воспринимающего субъекта", уровень его развития, его эстетические вкусы, мировоззрение, национальные, религиозные, бытовые и классовые особенности, *как-то* реагирует на них, *как-то* претворяет их в своей творческой психике, *как-то* отражает в

своих произведениях их внутренний мир, словом—переживает *какую-то* реакцию на восприятия воображаемого читателя, зрителя и слушателя.

Перевоплощаясь во „внутренний мир" читателя, слушателя и зрителя, художник ставит себя мысленно на его место, рассматривает свое произведение его глазами и нередко реагирует на продукты своего творчества так, как если-б то были *чужие* произведения: так, например, Чехов, слушая свой рассказ, от души смеется над одним из своих героев; Гете, Бичер-Стоу, Теккерей, Диккенс, Дидро, Клейст и Достоевский, читая свои произведения, искренно оплакивают горестную судьбу своих героев; Гендель проливает слезы над своим „Мессией"; у Глинки—по его словам—„подирает мороз по коже" при чтении сцены Сусанина в лесу с поляками; Чайковский рыдает, читая сцену казни орлеанской девы; Гуно переживает высокое эстетическое наслаждение, слушая часами пение Ромео, Джульеты и других героев своих опер и т. д. [1]).

Процесс раздвоения личности художника наиболее ярко обнаруживается в *психическом автоматизме* творчества. Это явление характеризуется, ближайшим образом, (как я показал это в четвертой главе „Психология творчества") тремя типическими чертами: a) *раздвоением сознания* художника, граничащим с состоянием сомнамбулизма; b) *тенденцией художника к отречению от своего авторства* и c) тенденцией художника рассматривать свое произведение как *продукт чьего-то чужого творчества* и приписывать ему *собственную жизнь*, не зависящую от воли автора. Эту последнюю черту психического автоматизма творчества тонко улавливает Гельмгольц в самонаблюдениях над процессом своего творчества: „...часто я находился под таким впечатлением, как будто я переписываю *не свою собственную, а чужую работу*". Приведя это ценное для психолога самопризнание Гельмгольца, В. Оствальд ссылается на аналогичное свидетельство Геру о „собственной жизни математических формул": „Позже подобные замечания о *собственной жизни математических формул* сделал великий ученик Гельмгольца Геру. Оба они указывают на *автоматический характер*, сообщаемый всякой научной работе надежным и исчерпывающим методом" (*В. Оствальд*: „Герман Гельмгольц". Изд. об-ва „Сотрудничество". Петерб., стр. 37—38). Такую-же иллюзию раздвоения сознания, поскольку она сопровождается тенденцией творца интеллектуальных ценностей к отречению от своего авторства,—переживали Вольтер, Шопенгауэр, Джордж Эллиот, Морзе, Л. Н. Толстой, Л. Н. Урванцов и др. [2]).

Нередко художник реагирует на читателя, слушателя и зрителя как на своего рода сотрудника, участвующего в некоторой (хотя-бы в самой слабой) степени в процессе его творческой комбинаторики: эта тенденция к вовлечению читателя, зрителя и слушателя в интерпретацию творчества автора наиболее ярко сказывается в тех случаях, когда художник предоставляет читателю, зрителю и слушателю восполнить в своем вообра-

---

[1]) См. *С. О. Грузенберг*: „Психология творчества". Введение в теорию и психологию творчества. Том I: Феноменология творчества. Глава четвертая. Издательство „Белтрестпечать". Минск. 1923, стр. 80 и след.

[2]) *Ibid.* См. главу: „*Творчество, как психический автоматизм*". стр. 90—97. См. самопризнания Л. Н. Урванцова в приложении к настоящему труду.

жении те или иные черты образов его творческой фантазии, сделать по своему усмотрению те или иные выводы из его положений, остановить свой выбор на тех или иных вариантах его произведений, тех или иных ситуациях, той или иной комбинаторике эффектов. Ярче всего это явление бросается в глаза в творчестве драматурга: предлагая читателю два варианта какой-либо сцены (см., например,—два варианта второй сцены IV-го акта во „Власти тьмы" Л. Н. Толстого), драматург предоставляет его художественному вкусу и критическому чутью выбор того или иного варианта; набрасывая беглые штрихи того или иного образа, автор предоставляет читателю дорисовать мысленно его набросок, восполнить в своем воображении пробелы его контура.

По словам Геннекена „намеки, аллегория, неопределенность и неясность контура художника служат нередко *толчком для фантазии* читателя, зрителя и слушателя, вызывая в нем желание дополнить и уяснить себе по своему незаконченный образ": „Средства такого внушения, намеки, аллегории, неопределенность и неясность контура—в картинах-ли, в мелодиях-ли Вагнера,—все эти приемы искусства не дают нам ясно выраженных, вполне определенных образов и представлений; очевидно, однако, что эти приемы,—хотя они и не производят резкого, законченного впечатления,—способны *дать толчок* фантазии и вызвать у нас желание *дополнить*, уяснить себе по своему незаконченный образ; в тех, кто желает восстановить в своем воображении определенный цельный образ, они способны вызвать напряжение, волнение, наслаждение догадкой и творчеством,—иначе говоря—*то самое рассеянное возбуждение, которое является источником эмоции безусловно эстетической...*" (*Эмиль Геннекен*: „Опыт построения научной критики" (эстопсихология). Пер. с франц. Д. Струнина. Изд. „Русск. Богатства" СПБ. 1892, стр. 22).

Слова Шекспира: „пусть вам *дополнит*, чего недостает, *воображение*"—могут служить иллюстрацией тенденции художника к вовлечению читателя в сотрудничество с автором—в качестве интерпретатора его произведения.

Анализ данных, добытых путем самонаблюдений целого ряда художников над их эстетическими восприятиями, наводит психолога на мысль о том, что читатель, слушатель и зритель отнюдь не пассивно воспринимает образы творческой фантазии художника, а, напротив, как-то *активно* реагирует на эстетические восприятия, как-то *актуально* перерабатывает их в своей психике, привнося в них *от себя нечто действенное* и претворяя их в своем душевном опыте в какие-то *новые* эмоции, *новые* психические образования.

Углубленный анализ психики читателя, слушателя и зрителя приводит к выводу, что *творческий процесс художника по природе своей однороден с актом эстетического восприятия читателя, слушателя и зрителя.*

Эстетическое наслаждение—не пассивное восприятие идей, образов и эмоций художника, а динамический процесс рефлекторного воспроизведения в психике читателя, слушателя и зрителя творческой эмоции художника. В этом смысле *эстетическое восприятие можно определить как действенный акт творческой переработки, претворения эмоций ху-*

дожника в психике читателя, слушателя и зрителя в некое психическое новообразование. Эстетическое восприятие, по самой природе своей,—не что иное, как такой динамический процесс действенной переработки: читатель, слушатель и зритель не только переживает эстетическое восприятие, но в то-же время сам „со-творит“ образы фантазии художника и в этом смысле является в той или иной мере интерпретатором художественных ценностей.

Отправляясь от этого положения, как от психологической предпосылки защищаемой мною теории эстетического восприятия, я попытаюсь исследовать, ближайшим образом, вопрос о строении „со-творческой“ психики читателя, слушателя и зрителя и вскрыть *однородные черты* в строении психики художника и воспринимающего субъекта.

§ I. Эстетическое восприятие как суггестивная эмоция [1]).

Углубленный анализ строения психики „воспринимающего субъекта“ (читателя, зрителя, слушателя) вскрывает в ней одну характерную черту, в равной мере присущую природе творческой эмоции и эстетического восприятия: я имею в виду *суггестивный характер* эстетической эмоции и присущую образам творческой фантазии художника силу *эмоционального притяжения.*

Художник не доказывает, не убеждает с помощью логических доводов, а непосредственно *внушает* читателю, зрителю и слушателю свои мысли и чувства, *„заражая“* его своим настроением и подчиняя себе, с помощью внушения, его волю. В этом смысле эстетическое восприятие можно охарактеризовать как *суггестивную эмоцию,* напоминающую до некоторой степени состояние гипнотического усыпления воли читателя, слушателя и зрителя.

Формула Жоржа Лешала (George Lechalas) — *„искусство — могучий внушитель“* (l'art est un puissant suggestionneur)—тонко улавливает суггестивную силу творчества художника. Еще Платон подметил суггестивное действие поэзии на психику читателя, сравнивая поэта с магнитом, сообщающим притягательную силу кольцам цепи и подымающим, с помощью силы притяжения, намагниченную цепь.

Суггестивная сила художественного творчества объясняет, до известной степени, почему критерий эстетической ценности искусства – не *„что“*, а *„как“*, не содержание романа, пьесы, картины, а *способ* и *сила* эмоционального воздействия художника на психику читателя, слушателя и зрителя. „Искусство—по словам Гюйо—не есть только совокупность характерных фактов, оно есть прежде всего *сумма средств для внушений.* Очень часто главное значение искусства—не в его содержании, а в том, о чем оно совсем не говорит, но что оно *внушает*, что заставляет чувствовать и думать. Высокое искусство—это искусство пробуждающее, *действующее посредством внушения*“. („Искусство с социологической точки зрения“,

[1]) Термин *„суггестивный“* (Suggestion) отвоевал себе права гражданства не только в иностранной, но и в русской психологической литературе (А. Н. Веселовский, Д. Н. Овсянико-Куликовский, А. Евлахов и др.).

стр. 100). Только аффективный тембр творчества и насыщенность его суггестивными эмоциями может заразить читателя и зрителя настроением автора.

Если художественное произведение не трогает, не волнует читателя или зрителя, не уносит его в мир образов и эмоций художника, если оно не „заражает" его настроением автора, словом—не овладевает его воображением,—оно не достигло своей цели—*внушения*. Секрет обаяния художника кроется *в суггестивной силе психического притяжения образов его фантазии, в индуцировании читателя и зрителя*. Одна и та-же тема, один и тот-же образ (например—мадонны или Иоанна Грозного) в трактовке и освещении двух художников может оставить нас либо равнодушными, либо, напротив, глубоко потрясти нас, в зависимости от индуцирования или потенциала суггестивной силы данного образа.

На суггестивный характер художественного творчества указывают Л. Н. Толстой и Гюйо, подчеркивая в своих определениях искусства его заразительность в смысле способности художника внушать читателю, зрителю и слушателю свои эмоции. По определению Л. Н. Толстого искусство „есть деятельность человеческая, состоящая в том, что один человек сознательно, известными внешними знаками *передает другим испытываемые им чувства*, а другие люди *заражаются этими чувствами и переживают их*" („Что такое искусство". 2-ое издание „Посредника". М, 1909, стр. 52). Критерием художественной ценности произведения искусства служит, по мнению Л. Н. Толстого, степень его заразительности: *„степень заразительности* есть и *единственное мерило достоинства искусства*. Чем сильнее *заражение*, тем лучше искусство, как искусство, не говоря о его содержании, т. е. независимо от достоинства тех чувств, которые оно передает" (ibid, стр. 53). Руководствуясь этим критерием художественной ценности произведений искусства, Л. Н. Толстой называет 101-ую сонату Бетховена „неудачной попыткой искусства" только потому, что она „не содержит никакого чувства и поэтому ничем *не заражает*", и ставит ее, по этим соображениям, в художественном отношении ниже „песни баб", которая, по его мнению, была „настоящим искусством, передавшим определенное и сильное чувство" (ibid, стр. 170). В своем анализе эстетического восприятия музыки Толстой подчеркивает ее суггестивную силу, как специфическую особенность музыкального творчества: „...Страшная эта соната. И именно первая часть (первое престо. С. Г.). И вообще страшная вещь музыка! Что это такое? Я не понимаю. Что такое музыка? Что она делает? и зачем она делает то, что она делает? Говорят, музыка действует возвышающим душу образом. Вздор, неправда' Она действует, страшно действует... но вовсе не возвышающим образом. Она действует не возвышающим, не принижающим душу образом, а *раздражающим душу образом... Она, музыка, сразу непосредственно переносит меня в то душевное состояние, в котором находился тот, кто писал музыку. Я сливаюсь с ним душой и вместе с ним переношусь из одного состояния в другое*; но зачем я это делаю, я не знаю... И оттого музыка так страшно, так ужасно иногда действует. В Китае музыка—государственное дело. И это так и должно быть. Разве можно допустить, чтобы всякий, кто хочет, *гипнотизировал один другого или многих и потом-бы делал с ними, что хочет...*" („Крейцерова соната").

В приведенной характеристике эстетического восприятия обращает на себя внимание психолога указание Л. Н. Толстого на: 1) насыщенность музыкального творчества суггестивными эмоциями; 2) „эмоциональный фонд“ музыкальных восприятий; 3) сила притяжения музыкальных образов и 4) физиологический эффект музыки, поскольку она подымает или понижает тонус эстетических эмоций [1]).

В суггестивной силе искусства Гюйо видит опасность, возникающую благодаря принципу *подражания* и силе эмоционального притяжения образов творческой фантазии художника: „Произведение искусства“—говорит он в „Искусстве с социологической точки зрения“ (Пер. Д. А. М. Изд. товарищества „Знание“, СПБ. 1900, стр. 457)—„есть *центр притяжения*, совершенно так-же, как активная воля высшего гения. Если Наполеон увлекает за собой воли, то и Корнель и Виктор Гюго увлекают их не менее, но другим способом... Словом, литературное произведение есть *внушение*, особенно могущественное потому, что оно скрывается в форме простого *зрелища*, а внушение может быть направлено на зло, как и на добро. Кто знает, сколько преступлений внушили и внушают еще теперь романы с убийствами? Кто знает, сколько действительных распутств вызвало описание разврата? Принцип *подражания*,—один из основных законов общества, а также искусства, сообщает искусству силу, которая может быть направлена на зло, как и на добро. Даже, когда дело идет о страстях благородных и великодушных, искусство представляет еще ту опасность, что, изображая их *симпатическими*, оно дает им вне живой действительности пищу, которой они могут удовольствоваться“. Влияние гениев на толпу объясняется, по мнению Гюйо, силой их притяжения на общество, „которое они увлекают“. Степень влияния произведения искусства на общество соответствует коэффициенту его суггестивной силы: „Произведение искусства тем более вызывает восхищение, чем больше оно пробуждает в нас идей и личных эмоций, *чем более оно „внушает“*. Высокое искусство есть то, которому удается сгруппировать около представления, которое оно нам дает, наибольшее количество дополнительных представлений, около главной ноты—наибольшее количество гармонических нот“ (ibid, стр. 81—82). Отличие критика литературного произведения от читателя заключается, по мнению Гюйо, в его повышенной *внушаемости* и восприимчивости к суггестивному действию образов творческой фантазии художника: „идеальный критик есть человек, которому произведение искусства *внушает* наибольшее количество идей и эмоций, и который сообщает затем свои эмоции другим“ (ibid, стр. 82).

На суггестивный характер эстетических восприятий указывает и Эмиль Геннекен, определяя творческую эмоцию как непосредственное внушение: „Если под эстетической эмоцией разуметь только общее, смутное, как-бы рассеянное, т. е. не сведенное к общему фокусу возбуждение, которое всегда сопровождает образование идей и представлений, и если согласиться, что эстетическая эмоция есть незаконченное представление (une idée inadequate),—то мы сумеем без труда уяснить себе громадное значение тех

[1]) На физиологический эффект музыки указывают также Галлер, Марлей, Ганслик, Гюйо, Вундт, проф. Догель, академик Тарханов, И. Морозов, А. Берс и др. О целебном действии музыки см. третью главу настоящего труда: *„Творчество, как катарсис“*.

средств, которые подводятся под рубрику *непосредственного внушения* (suggestion)". („Опыт построения научной критики" (Эстопсихология). Пер. Д. Струнина. Изд. „Русск. Богат.". СПБ., 1892, стр. 22). Секрет власти художника над общественными группами кроется, по мнению Геннекена, в его магнетическом влиянии на них: „Мы видим ясно, как художник... отрывает от общества группу людей и точно *помощью каких-то магнетических влияний* привлекает ее к себе" (ibid, стр. 86). Влияние гения на окружающую его среду объясняется „игрой притяжений и отталкиваний", так-как „всякое взаимодействие, всякое сотрудничество происходит на почве *внушения*" (ibid, стр. 108):

„Всякое взаимодействие, всякое сотрудничество происходит—по словам Генекена—на почве *внушения* (suggestion)... Происходит-ли подчинение одного человека другому насильственно, именем власти или под страхом наказаний.., происходит-ли оно.. потому, что известная личность, герой или художник, является наиболее совершенным типом душевных свойств известного народа и подчиняет его именно благодаря идентичности свойств,—во всех этих случаях мы можем с одинаковым успехом и правом допустить существование внушения" (ibid, стр. 108).

По мнению О. Ранка и Г. Закса ключ к объяснению суггестивной силы творчества следует искать, главным образом, в „общечеловеческой основе" искусства (*D-r Otto Rank* и *Hans Sachs*: „Значение психоанализа в науке о духе". Перев. д-ра М. Кобылинской. СПБ., стр. 132).

В русской литературе на суггестивный характер творческих эмоций и эстетических восприятий указывают проф. Д. Н. Овсянико-Куликовский, проф. В. М. Бехтерев, проф. Гиляров, Энгельмейер и др. По мнению П. К. Энгельмейера процесс эстетического восприятия читателя, зрителя и слушателя может служить примером внушения: „...творческий процесс, происходящий в душе воспринимающего произведение, настолько же подсказан, насколько и самостоятелен. Процесс этот представляет пример столь хорошо уже исследованной психофизиологами области *„внушения"* („Теория творчества". Книгоиздательство „Образование". СПБ. 1910, стр. 25). Проф. Гиляров уподобляет поэзию „ядовитой мухе", собирающей заразу со всякой падали и разносящей повсюду разложение и т. д.

Суггестивная сила творчества рельефнее всего обнаруживается в *подражательности*, или индуктивности читателя, зрителя и слушателя. По мнению проф. В. М. Бехтерева внушение есть не что иное, как посредственное подражание; отличие его от так называемого „простого подражания" заключается в том, что в первом случае сходственный акт возбуждается внешним впечатлением, между тем как во втором случае воспроизведение того-же акта вызывается соответствующим ему символом: „Внушение есть, в настоящем смысле слова, посредственное *подражание*, ибо в простом подражании мы имеем воспроизведение того или другого акта под влиянием соответствующего зрительного, слухового или осязательного импульса, тогда как при внушении мы имеем исполнение того или другого акта посредством соответствующего словесного символа, отвечающего данному акту. Разница, следовательно, в том, что в одном случае внешнее впечатление возбуждает сходственный акт; во втором случае тот-же акт воспроизводится путем соответствующего ему символа". („Коллектив-

ная рефлексология". Петр. Изд. „Колос". 1921, стр. 276). Происхождение многих символов объясняется, по мнению проф. В. М. Бехтерева, метафорическим уподоблением, основанным на сходстве и подражании. так, например, „движения дирижерской палочки основаны на пространственном уподоблении высоте тонов и ширине регистра, цветные значки основаны, опять-таки, на уподоблении реальным формам действительности". (Ibid, стр. 278).

Принцип подражания выдвигают для объяснения природы эстетических эмоций Баттэ (Batteux), Зульцер, Тейхмиллер (Teuchmüller), Гроос, Гюйо, Л. Н. Толстой и, главным образом, Тард, построивший на этом принципе свою теорию общества.

Тейхмиллеру искусство представляется „*подражанием*, которое ищет уравнения с духовным первообразом" („...Nachahmung, welche die Gleichung mit dem geistigen Urbilde sucht") [1].

Карл Гроос сближает подражание с процессом эстетического вчувствования (Einfühlung), как внутреннего сопереживания эмоций художника; в этом смысле он определяет внутреннее подражание как эстетическую эмоцию, с помощью которой „мы проникаем (uns hineinversetzen) в созерцаемый объект и таким путем испытываем состояние внутреннего сопереживания (Zustand innerlichen Miterlebens" [2].

По мнению Геннекена отношение художника к своим почитателям, аналогичное отношению великих людей к массе, „обусловлено принципом *подражания*, которое является частным случаем воспроизведения и свойственно обществу в гораздо большей степени, чем наследственность" (ibid, стр. 121).

Принцип подражания или воспроизведения (répétition) „выражается,— по мнению Геннекена,—в том, что выдающаяся личность соответственным образом возбуждает людей, привлекает к себе и соединяет в группу всех тех, душа кого в слабой или сильной степени сходна с душой его—художника или героя" (Ibid, стр. 106). Принцип подражания покоится, таким образом, на сходстве потребностей художника и его читателей, слушателей или зрителей.

К такому-же выводу приходит и Гюйо: принцип подражания объясняет, по его мнению, влияние гения на его почитателей, „которые в большей или меньшей степени осуществляют в себе *посредством подражания* его нововведения". („Искусство с социологической точки зрения", стр. 77). Как социальная эмоция, подражание обязано своим происхождением „волнению, передаваемому симпатией от одного лица к другому" (ibid, стр. 76).

По мнению Тарда „подражание есть *основа* не только социальной или психической жизни, но даже жизни органической, где это подражание является условием привычки и наследственности" (*„Социальные законы"*. Личное творчество. Пер. под ред. Л. Е. Оболенского. Изд. В. Губинского. Спб. 1900, стр. 33). Возводя принцип подражания в закон психической

---

[1]) *G. Teuchmüller*. „Neue Grundlegung der Psychologie und Logik". Herausg. von j. Ohse. 1886, s. 103.

[2]) *K. Groos*. „Die Spiele des Menschen". 1889, s. 416.

и социальной жизни, Тард полагает, что принцип этот господствует и над творческой деятельностью художника: „художник—по его словам—не сделает ни одного мазка кистью, поэт не напишет ни одного стиха, которыеб не сообразовались с обычаями и просодией той или другой школы; самая его оригинальность есть не что иное, как аккумулированная общепринятость (банальность) и эта оригинальность, в свою очередь, стремится стать общепринятостью. Таким образом постоянная черта какого-бы то ни было социального факта есть *подражание*, и эта черта свойственна исключительно явлениям социального порядка“ (Ibid, стр. 32).

Принцип подражания господствует не только в подражательных, но и в неподражательных искусствах, каковы, например, музыка и скульптура: „если два последних искусства не подражают предметам природы и ограничиваются выражением или удовлетворением естественных чувств и желаний,—что не одно и то же,—то даже и они принуждены,—по словам Тарда,—„*подражать*, *воспроизводить* мотивы, род, архитектурные или музыкальные формы, к которым привычна их публика“. (*„Сущность искусства“*. Пер. под ред. Л. Е. Оболенского. Спб. 1895, стр. 48); в этом смысле „искусство связано... с инстинктом воспроизведения себе подобных“ (ibid, стр. 63) [1]).

Наиболее ярко бросается в глаза принцип подражания в *художественном миметизме* как своеобразной форме перевоплощаемости читателя, зрителя и слушателя в психику героев художественных произведений [2]), поскольку она сопровождается непроизвольным подражанием их действиям и поступкам вплоть до бессознательного усвоения их жестов, мимики, речи, внешнего облика, костюма и т. д. („оживляющая апперцепция“ Вундта).

К явлениям этого порядка следует отнести: 1) астигматизацию; 2) случаи самоубийств читателей, вызванных, например, романами Жорж Занд, „Страданиями молодого Вертера“ Гете, проповедью пессимиста Гегезия и т. п.; 3) случаи побега из родительского дома детей школьного возраста, их фантастические проекты путешествий в далекие страны под впечатлением романов Жюля Верна и Майн Рида; 4) религиозные эпидемии, охватывающие иногда население целых городов под гипнозом религиозной пропаганды фанатиков; 5) массовое „опрощение“ и „хождение в народ“ толстовцев и тому подобные явления (иллюстрации этого тезиса см. в следующей главе настоящего труда).

Принцип подражания, вызываемого эстетическими эмоциями читателя, зрителя и слушателя, объясняет также облагораживающее влияние произведений искусства и деморализующее влияние порнографической литературы: „Искусство,—говорит д-р А. П. Омельченко, — далеко не является лишь отражением жизни“, так-как „в нем в то-же время содержатся и построительные элементы. Художник, создавая из элементов жизни любую их комбинацию, в то-же самое время может явиться и родоначальником

---

[1]) См. также Г. Тард: «Законы подражания» Изд. Павленкова, Спб. 1892, стр. 45 и друг.

[2]) Анализу художественного миметизма посвящена следующая глава настоящего труда («Проблема перевоплощаемости в художественном творчестве»).

нового жизненного течения, *в силу действия законов подражания*, так-как люди подражают не только поступкам других живых людей, но и поступкам художественно-созданных „образов“, если эти поступки художник съумел ассоциировать с переживаемой нами во время процесса чтения той или иной эмоцией“ („Герой нездорового творчества“. 3 изд. Спб. 1908, стр. 12).

Еще Шиллер предостерегал от суггестивного действия чувства красоты и творческого воображения, требуя контроля нравственного закона над эстетическими восприятиями, способными вызвать деморализующий эффект; Макс Нордау подчеркивает „могущественное давление“, которое оказывает творческое воображение на психику людей с низким уровнем развития: „Влияние воображения на жизнь—громадное“,—говорит он в статье „Литературное воображение“ (стр. 5) — „Оно производит могущественное и быстрое давление, вполне подчиняющее себе личность, мысль и действия читателя... Внушение через роман или театр, как и всякое другое, более сильно действует на личность менее умственно развитую или физически менее здоровую, чем на натуру выдающуюся, самостоятельную и вполне уравновешенную...“ (стр. 7—8); Прудон и др. предостерегают общество от развращающего влияния музыки, возбуждающей-де чувственные эмоции и т. д.

О суггестивной силе искусства свидетельствует спор о деморализующем влиянии литературы и искусства и гонения на выдающиеся произведения мировой литературы и искусства — трагедии Эврипида, „Фауст“ Гете, „Отелло“ Шекспира, „Декамерон“ Боккаччио, „Дон-Жуана“ Байрона, „Детей века“ Поля Гейзе, „Первую любовь“ Тургенева, „M-elle Фифи“ Гюи де Мопассана, „Страшный суд“ Микель Анджелло и мн. др.: достаточно вспомнить о судебном преследовании, возбужденном против целого ряда писателей, стяжавших себе европейскую известность, „за оскорбление общественной нравственности и морали“: Уот Уитмена (за „Побеги травы“), Эмиля Золя (за роман „Земля“), Габриэля д'Аннунцио (за „Триумф смерти“) и др.

Приведенные факты поучительны в том смысле, что в них нашло себе подтверждение признание суггестивного характера произведений искусства.

§ 2. Эстетическое восприятие как социальная эмоция.

Суггестивный характер художественного творчества, как „психической заразы“ и индуктивность „воспринимающего субъекта“ проливают яркий свет на социальную природу эстетического восприятия как *„симпатической эмоции“*.

Симпатическая эмоция эстетического восприятия характеризуется, ближайшим образом, следующими типическими чертами строения психики читателя, зрителя и слушателя: 1) перевоплощаемостью „воспринимающего субъекта“ в психику изображаемых художником лиц; 2) тенденцией читателя, слушателя и зрителя к отрешению от своего „я“ вплоть до полного самозабвения и слияния с образами творческой фантазии худож-

ника в процессе *катарсиса* или *„очищения“*, *„освобождения“* от ига аффектов; 3) антропоморфизмом или тенденцией читателя, слушателя и зрителя одухотворять образы творческой фантазии путем пройицирования на них своей психики; 4) ощущением психического сродства и единства с объектами эстетического созерцания в акте социальной любви и симпатии к людям; 5) преодолением преград времени и пространства в акте эстетического экстаза и ощущения пантеистического сродства с природой (космическое чувство); 6) восприятием *типических черт* изображаемых художником явлений; 7) недеятельной формой (formè inactive) эстетического восприятия как безрезультатной эмоции (émotion inactive), неспособной вылиться непосредственно в какое-либо действие и 8) резиньяцией воли читателя, зрителя и слушателя в процессе эстетического восприятия образов творческой фантазии художника.

Типические черты строения эстетического восприятия, указанные в предлагаемой мною схеме, в равной мере присущи природе творческой эмоции художника; наиболее ярко эти черты бросаются в глаза в творчестве как *катарсисе* (см. третью главу настоящего труда: *„Творчество, как катарсис“*); однако, *социальная природа* некоторых указанных мною черт эстетических эмоций с бо́льшей рельефностью проступает в восприятиях читателя, зрителя и слушателя.

Остановимся на анализе строения эстетического восприятия:

1) *Перевоплощаемость читателя, слушателя и зрителя в психику изображаемых художником лиц*—одна из самых характерных черт психики „воспринимающего субъекта“: в ней наиболее ярко и выпукло бросается в глаза суггестивный характер творческих эмоций и индуктивность „воспринимающего субъекта“. Суггестивность творчества и индуктивность эстетических воспрнятий—conditio sine qua non эстетического эффекта художественного произведения: без них нет и не может быть того сродства между психикой художника и читателя, слушателя или зрителя, которая делает возможным индуцирование, „намагничивание“ воспринимающего субъекта, внушение ему идей и эмоций художника, „заражение“ его настроением художника; где нет этого сродства, этого „намагничивания“, там нет и не может быть „психической заразы“, не может быть эффекта эстетического восприятия—перевоплощения читателя, слушателя и зрителя в психику изображаемых художником лиц.

Для того, чтобы понять автора и „заразиться“ его эмоциями, читатель должен—по словам Гюйо—„стать в отношение с ним—как говорят на языке магнетизма“. („Искусство с социологической точки зрения“, стр. 88).

Эта типическая черта строения эстетического восприятия сообщает ему, по мнению Гюйо, характер социальной эмоции: „Художественная эмоция... есть в конце-концов *эмоция социальная*, которая заставляет нас ощущать жизнь, аналогичную нашей и которую сближает с нашей художник: к прямому удовольствию приятных ощущений (ощущение ритма звуков или гармонии красок) присоединяется все удовольствие, которое мы извлекаем от *симпатического* возбуждения нашей жизни в сообществе с воображаемыми существами, созданными творчеством художника. Вот проволока, которую нужно наэлектризовать,—физик не может войти в прямое соприкосновение с ней; как-же он за это примется? Есть способ

провести в нее ток в том направлении, в каком он пожелает: нужно приблизить к этой проволоке другую, по которой проходит электрический ток; первая проволока тотчас-же наэлектризуется *по индукции*. Эта проволока, которую нужно *намагнитить* без соприкосновения, которую нужно издали заставить вибрировать в направлении, заранее определенном, это—каждая индивидуальность, которая составляет публику художника. Поэт или художник имеет задачу возбуждать жизнь, сближая ее с другой жизнью, с которой она может *симпатизировать*: это возбуждение—не прямое, но по индукции". („Искусство с социологической точки зрения", стр. 51).

В перевоплощаемости читателя, зрителя и слушателя в психику изображаемых художником лиц кроется—по мнению Гюйо—источник „удовольствия симпатизировать существам, изображенным художником" (ibid, стр. 50). Перевоплащаясь в психику изображаемых художником лиц, воспринимающий субъект, так-же, как и поэт, романист „должен—по словам Гюйо—„сжиться со своим действующим лицом и сжиться не поверхностно, но так-же глубоко, как будто в самом деле он вошел внутрь его" (ibid, стр. 61).

Дар перевоплощаемости художника в чужое „я"—стихия истинного гения-творца: „характеристикой истинного гения служит—по словам Гюйо—„именно проникновение чувствительности любящей, экспансивной, плодотворной" (idid, стр. 62).

Некоторые психологи и эстетики (главным образом Липс, Витасек и Гроссе) определяют эстетическое восприятие читателя, зрителя и слушателя, как эмоцию *„вчувствования"* (Einfuhlung), сближая ее с „представлением чувствованной". Термин „вчувствование" страдает, однако, двусмысленностью и нередко приводит к смешению понятий *эмоционального* вчувствования, как симпатического сопереживания („das Miterleben" Роберта Фишера), и *интеллектуального* вчувствования, как *представления* чужих чувствований, (точнее—внешнего выражения чужих чувствований), не сопровождающегося, однако, эмоцией сопереживания: я могу представить себе, например, эмоцию ревности, не переживая или точнее—*не сопереживая* ее в своем душевном опыте; могу сопереживать эту эмоцию в своей психики не только *без* сочувствия к переживаниям героя художественного произведения (например—Отелло), но даже возмущаясь его поведением, питая к нему антипатию. *Сопереживать не значит еще сочувствовать: сочувствование далеко не всегда совпадает с сочувствием*; во избежание недоразумений необходимо, поэтому, тонко расчленять и различать оба эти понятия и не смешивать их с *симпатической* эмоцией, памятуя, что *сопереживание может быть и антипатической эмоцией.* На смешении этих понятий покоится, как мы увидим из дальнейшего изложения, ошибочное истолкование вопроса о природе эмоции „вчувствования" [1]).

Яркия иллюстрации перевоплощаемости читателя и зрителя в психику изображаемых художником лиц мы находим в самопризнаниях целого

---

[1]) „В искусстве" – по словам Гюйо—„находится также элемент удовольствий, заключающийся в *антипатии*, смешанный иногда с легким *страхом*, который заменяет чувство иллюзии". (Искусство с социалистической точки зрения", стр. 50).

ряда писателей и художников; самопризнания эти представляют тем больший интерес для психолога, что художники изображают в них результаты своих самонаблюдений *в качестве „воспринимающих субъектов“* над процессами *эстетических восприятий*, испытываемых ими *в качестве читателей и зрителей* художественных произведений: так, например, писательница Крестовская тонко улавливает в своем анализе эстетических восприятий характерные черты перевоплощаемости—резиньяцию воли, раздвоение личности читателя и симпатическую эмоцию „вчувствования“ в психику героев художественных произведений: „я вижу себя то Наташей Ростовой, моей любимой героиней, то Лизой из „Дворянского гнезда“ или Ириной в „Дыме“, то геттевской Лоттой, обожаемой Вертером, то ауэрбаховской Ирмой на высоте“—сознается она устами героини „Смольного“: „Во всех героинь воплощаюсь я с одинаковой легкостью и точно *совсем отрешаюсь от себя. Я уже—не я: я—это оне по очереди, влюбленныя, любимыя, живущия какой-то прекрасной, совсем неизвестной мне жизнью.* По ним я учусь понимать эту жизнь и кое-что начинаю угадывать в ней... Они, эти романы, которыми я зачитывалась, впервые дают мне ключ к ней. Их герои и героини точно берут меня за руку и ведут за собой в какое-то чудное и таинственное царство, называемое жизнью“. (*„Смольный“*—в литерат. прилож. к „Ниве“—1904 г., апрель, № 4, стр. 570).

Тонкий психологический анализ эмоции „вчувствования“ читателя в психику героев художественных произведений дает Л. Н. Андреев в рассказе „Мысль“: „Даже при обыкновенном книжном чтении“—говорит доктор Керженцев—*„я целиком входил в психику изображаемого лица* и... уже взрослый, горькими слезами плакал над „Хижиной дяди Тома“. Какое это дивное свойство гибкого, изощренного культурой ума—перевоплощаться! *Живешь словно тысячью жизней,* то опускаешься в адскую тьму, то поднимаешься на горные светлыя высоты, одним взором окидываешь бесконечный мир!..“ („Мысль“).

Чайковский—по собственному его признанию (в письме к своему брату Модесту Чайковскому от 10 декабря 1878 г.)—разрыдался при чтении сцены казни Жанны д'Арк: „Читаю книгу о Жанне д'Арк... Дойдя до процесса abjuration и самой казни... *я страшно разревелся.* Мне вдруг сделалось так жалко, больно за человечество и взяла невыразимая тоска“ На Ницше, по собственному его признанию, чтение „Мира, как воли и представления“ Шопенгауэра произвело столь потрясающее впечатление, что он пережил, под влиянием пессимистической проповеди Шопенгауэра, сложный душевный перелом, и „довел себя до нервного расстройства“. Вот как описывает Ницше в своем юношеском дневнике (обнародованном впервые сестрой его—Елизаветой Ферстер—Ницше в книге „Das Leben Friedrich Nietzsche“) процесс „вчувствования“ в проповедь пессимизма: „Однажды в лавке букиниста мне подвернулось сочинение Шопенгауэра („Мир как воля и представление“ С. Г.). Я стал перелистывать эту книгу, тогда еще совсем незнакомую мне. Сам не знаю,—какой-то демон стал нашептывать мне: „возьми эту книгу“!

Придя домой, я бросился на кушетку со своим сокровищем и стал упиваться творением этого мрачного гения. Каждая строка этой книги

дышала отречением, отповедью, разрушением. *В этой книге, как в зеркале, увидел я в подавляющем величии картину мира, жизни и своей собственной судьбы.* Здесь впервые озарил меня лучезарный свет искусства; здесь был недуг и исцеление, изгнание и убежище, ад и небеса. И тогда меня охватило властное желание разгадать, даже истязать себя. Изнемогая от назойливых самоупреков, *я потерял веру в исцеление и обновление человеческого сердца.* Вызывая на суд беспощадного самобичевания все свои помыслы, *я был сам себе в тягость, несправедлив и беспощаден в охватившей меня ненависти к самому себе.* Не было недостатка и в телесных самобичеваниях – две недели сряду я отгонял от себя сон. *Я довел себя до крайнего расстройства нервов*".

Приведенная исповедь Ницше (относящаяся к промежутку времени между 1865 и 1867 годами—в бытность его студентом лейпцигского университета) поучительна для психолога, как яркая иллюстрация суггестивной силы философского творчества и болезненного переживания процесса „вчувствования" читателя.

Аналогичный процесс „вчувствования" читателя пережил Малебранш: „...Вдруг взошла звезда, возбудившая в нем—по словам Куно Фишера—„новую жизнь и давшая его ищущему духу постоянное направление. Это было одно из *сочинений* Декарта „Tractatus de homine" (трактат о человеке), которое случайно попалось Малебраншу; он взял его с собою и *так сильно был увлечен и взволнован его чтением, что от сильного биения сердца не мог дочесть книги до конца.* Сочинение Декарта составляет *эпоху* в жизни Малебранша и направляет его жизнь на пользу философии". (*Куно Фишер*: „История новой философии" пер. Страхова, изд. Тиблена, СПБ, стр. 166).

Бьернстерне—Бьернсон признается, что, читая Уот Уитмэна, он „несколько дней ходил сам не свой под обаянием этой книги": „Он (Уот Уитмэн: С. Г.) обрадовал меня такой радостью, какой не радовал уже многие годы ни один из новых людей. Я и не чаял, чтобы в Америке еще на моем веку возник такой *спасительный дух. Несколько дней я ходил сам не свой под обаянием этой книги,* и сейчас ее широкие образы нет-нет да и нагрянут на меня, словно я—в океане, и вижу, как мчатся гигантские льдины, предвестницы весны" (*К. Чуковский*: „Уот Уитмэн", 4 изд. 1919, стр. 13).

Физик Л. Больтцман признается, что он обязан „высшим духовным вдохновением" и нравственным усовершенствованием эстетическим восприятиям, испытанным при чтении Шиллера: „Я обязан высшим духовным вдохновением сочинениям Гете, Фауст которого является, быть может, величайшим художественным произведением, Шекспиру и др; но *лишь благодаря Шиллеру я стал собой.* Без него я был-бы человеком с тем-же носом и бородой, которые у меня есть, но *я никогда-бы не был собой.* Если кто другой оказал на меня влияние подобного рода, то это Бетховен" (*М. Г. Центрнершвер*: „Наука и техника". Альманах „В тылу". Петр. 1915, стр. 170).

Тонкий анализ перевоплощаемости читателя в психику изображаемых художником лиц дает Максим Горький в своих самопризнаниях: „Чем больше я читал, тем более *книги роднили меня с миром,* тем ярче, зна-

чительнее становилась для меня жизнь... И почти в каждой книге тихим звоном звучало, что-то тревожное, увлекающее к неведомому, *задевавшее за сердце.*

Все люди так или иначе страдали, все были недовольны жизнью; искали чего-то лучшего, *и все они становились более близкими, понятными.* Книги окутывали всю землю, весь мир печалью о лучшем, и каждая из них была, как-бы душой, запечатленной на бумаге знаками и словами, которые *оживали,* как только мои глаза, мой разум соприкасались с ними. Нередко *я плакал, читая,* так хорошо рассказывалось о людях, *так милы и близки становились они".* („*Как я учился*", 1919, стр. 10—11).

В приведенном самопризнании Максима Горького обращают на себя внимание указание на: 1) *симпатическую эмоцию* „перевоплощаемости"; 2) *социальный характер* эстетического воспрнятия; 3) повышенное „вчувствование" в психику изображаемых художником людей и 4) суггестивную силу и эмоциональное притяжение образов творческой фантазии.

Еще ярче оттеняет суггестивное действие искусства Л. Н. Толстой в своем анализе перевоплощаемости слушателя в психику композитора: „Музыка заставляет меня забывать себя, мое истинное положение; она переносит меня в какое-то другое, *не свое положение*; мне под влиянием музыки кажется, что я чувствую то, чего я собственно не чувствую, что я понимаю то, чего не понимаю... Она, *музыка сразу переносит меня в то душевное состояние, в котором находился тот, кто писал музыку. Я сливаюсь с ним душой и вместе с ним переношусь из одного состояния в другое...*" („Крейцерова соната").

В проведенном анализе эстетического восприятия указание на симпатический характер эстетической эмоции сопровождается резиньяцией воли и повышенным „вчувствованием" слушателя в творческую психику композитора.

Приведенные иллюстрации симпатического характера эстетических эмоций поучительны для психолога в том отношении, что анализ их вскрывает в психике читателя, слушателя и зрителя *те-же самые типические черты, что и в творческой психике художника, и свидетельствует тем самым об однородной психической структуре эстетического восприятия „воспринимающего субъекта" и творческой эмоции художника.*

2) *Ощущение единства психического сродства читателя, слушателя и зрителя с объектами эстетического созерцания в акте социальной любви и симпатии к людям*—вторая типическая черта симпатической эмоции, в равной мере присущая природе эстетического восприятия воспринимающего субъекта и „творящей природе" художника.

Эта характерная черта строения эстетического восприятия наиболее ярко проступает в эмоции *космического или вселенского чувства и в тенденции к художественному анимизму,* как своеобразной форме перевоплощаемости в „психику" животных, птиц, насекомых и даже неодушевленных предметов (камней, растений, звезд и т. п.).

Перевоплощаясь в „душу" животных, читатель, слушатель и зритель, подобно художнику, пройицирует на них свое „я", наделяя их своей психикой и ставит себя мысленно на „точку зрения" муравья, ящерицы,

звезды, „чувствует горы“ (Л. Н. Толстой), ощущает родство с воробьем (Тургенев), обнимает любовно липу, (Тургенев), проникается нежным чувством симпатии к березе (Андреев), к сосне (Флобер), питает „братское чувство“ любви к жирафу (Флобер), отожествляет себя с ящерицей (Жорж Занд), с комаром (Л. Н. Толстой), с пауком (Л. Андреев), с лошадью (Куприн) и т. п. [1]).

Еще Аристотель указал на симпатический характер эстетического восприятия, построив на этом принципе свою теорию „катарсиса“, как врачевания души и очищения ее от эгоистических страстей. Эстетическое воприятие рождает в душе читателя и зрителя эмоцию сострадания (трагедия, музыка), вселяя в нем стремление к достижению идеалов добра, красоты и вселенской любви к людям: следя за игрой актера в трагедии, зрители *„облегчаются с наслаждением,* вкушают удовольствие безвредное, *возносясь душою до общечеловеческой любви,* до сознания общечеловеческого достоинства! Конечно, это очищение, *облагорожение, так сказать, души* возможно только тогда, когда трагедия вполне выполняет свое дело. ἔργον τραγῳδίας...“ *(Аристотель*: „О поэзии“. Пер. Б. Ордынского, Москва, 1854, стр. 75)

Платон объясняет эмоцию эстетического восприятия как тоску воспринимающего субъекта по небесной родине души, вызванную воспоминанием о красоте небесных видений („Федр“, § 250, С); Шопенгауэр подчеркивает симпатический характер эстетического восприятия как *отожествления* читателя, зрителя и слушателя с созерцаемым объектом и „теряния в объекте вплоть до забвения всякой индивидуальности“; в растворении „я“ воспринимающего субъекта в процессе слияния его с объектом созерцания и кроется, по его мнению, „изумительное волшебство“ эффекта эстетического восприятия.

По мнению Фихте эмоция эстетического восприятия состоит в уничтожении индивидуальности воспринимающего субъекта, поскольку он *сливается* в акте созерцания с „абсолютной формой разума“.

Симпатический характер эстетического восприятия читателя, слушателя и зрителя наиболее ярко обнаруживается в *этической* эмоции сострадания, „вселенской жалости“ (Аристотель, Шопенгауэр, Соловьев), любви к людям (Уот Уитмен, Толстой, Достоевский, Гюйо), благоговения и нравственного возвышения (Кант, Флобер, Эйнштейн) и тому подобных эмоций: так, например, Альберт Эйнштейн переживает эстетическое восприятие как чувство „этического удовлетворения и возвышения“ —„Я должен установить другой критерий, который позволяет мне ждать высших степеней блаженства от произведений искусства—признается Эйнштейн в беседе с А. Мошковским:—„Это—то *этическое впечатление*, то *этическое возвышение,* которое в несравненной мере излучает в мою душу художественное произведение... Мне нет надобности заниматься для этого литературным анализом или исследовать какие-нибудь психологические тонкости,—ведь все равно все подобные исследования никогда не проникнут

[1]) Многочисленные иллюстрации этого тезиса читатель найдет во *второй* главе настоящего труда. *„Проблема перевоплощаемости в художественном творчестве“.*

в ядро такого творения, как „Братья Карамазовы“. Схватить это ядро может только чувство, которое освобождается от томительного бремени и *светло ликует, когда поэт приносит ему этическое удовлетворение. Да, именно так: „этическое удовлетворение!“ „Я не могу найти другого слова“* (*А. Мошковский*: „Альберт Эйнштейн“. Беседы с Эйнштейном и т. д. Пер. И. Румер. Изд. „Работник просвещ.“ М. 1922, стр. 164). В приведенном самопризнании обращает на себя внимание психолога указание Эйнштейна на переживание эстетического восприятия как процесса *катарсиса*,—„очищения“, „освобождения от томительного бремени“ чувства, разрешающегося в эмоцию ликования.

Кант переживает эстетическое восприятие как эмоцию этического подъема и благоговения, расширяющего его „единение среди миров над мирами и системами из систем“ и „бесконечно возвышающего его значение“: „Две вещи наполняют мою душу всегда новым удивлением и *благоговением*, которые поднимаются тем выше, чем чаще и настойчивее занимается ими наше размышление: это—*звездное небо над нами и нравственный закон в нас*“. .—говорит Кант в „Критике практического разума“ (заключение): „Первое... расширяет мое *единение* среди миров над мирами и системами из систем в безграничном времени их периодического движения. Второй... представляет меня в мире.., с которым... я сознаю себя не только в случайном, как там,—но в полном и необходимом единении. Первый взгляд на это бесчисленное множество миров как бы *уничтожает мое значение* как животного создания... Второй, напротив, *бесконечно возвышает мое значение, как интеллигенции*, через мою личность“...

В приведенном самопризнании Канта бросаются в глаза типические черты строения эстетического восприятия: 1) резиньяция воли созерцателя („*...уничтожает* мое значение“ и т. д.); 2) ощущение космического сродства и „единения с мирами и системами“; 3) расширение амплитуды эстетических чувствований в процессе катирсиса или освобождения от ига „животного создания“ и 5) *симпатический характер* эстетического восприятия как *этической* эмоции.

Те-же черты можно подметить в самопризнании Флобера, переживавшего эстетическое восприятие как процесс „очищения“: „Когда я читаю Шекспира—признается Флобер в письме к Луизе Колэ от 27 сентября 1846 г.—„*я становлюсь больше, разумнее, чище.* Когда я дохожу до вершины какого-либо из его произведений, мне кажется, что я нахожусь на высокой горе, все исчезает и все появляется в новом виде. *Перестаешь быть человеком*, становишься взором, новые горизонты всплывают, перспективы расширяются до бесконечности“. („Из писем Флобера“, пер. С. Л. Франка, стр. 150).

Гюйо идет еще дальше: подчеркивая этический характер эстетического восприятия как симпатической эмоции, он определяет прекрасное как реализованное добро: „прекрасное“— по его словам—„есть уже *реализованное добро*“, а моральное—„есть прекрасное, которое нужно реализовать в индивидууме или человеческом обществе“ („Искусство с социологической точки зрения“, стр. 48).

К сближению эстетических и нравственных эмоций тяготеет и Тард, проводя параллель между добром и красотой: „Нравственная красота,

как и красота эстетическая, соответствуют друг другу. Прекрасное действие есть"—по его определению—„то, которое, согласуясь с нравами эпохи т. е. совершаясь в пределах того типа чести, который пользуется общественным почтением, дает нам в то же время идею иного и лучшего типа; лучшего—потому, что представляет пример, следуя которому социальное тело получило-бы бо́льшую гарантию и коллективную силу..." („*Сущность искусства*", стр. 46—47).

Принцип симпатической эмоции положен Гюйо в основу его теории эстетического восприятия как „социологического феномена". Отправляясь от положения, что „социальная солидарность и симпатия" образуют первую ступень эстетической эмоции, Гюйо полагает, что эстетическая эмоция немыслима без симпатической: „Прежде всего *не существует вовсе эстетической эмоции без эмоции симпатической*; и нет симпатической эмоции без объекта, с которым входишь в сообщество тем или другим способом, который олицетворяешь, которому придаешь известное единство и известную жизнь. Следовательно не существует эстетической эмоции вне действия, посредством которого придают предметам более или менее человеческий характер, превращая эти предметы в одушевленные существа, рассматривая их как человеческий тип. Самые абстракции должны казаться живыми, чтобы стать прекрасными" („*Искусство с социологической точки зрения*". Пер. Д. А. М. Изд. „Знание" СПБ. 1900, стр. 45).

Как симпатическая эмоция, эстетическое восприятие, вызывающее в нас чувство солидарности, есть „социальная симпатия, уже владеющая нашим сердцем, отзвук в нас жизни коллективной, универсальной". (ibid, стр. 48).

Эстетическое восприятие характеризуется, ближайшим образом, двумя признаками, присущими симпатическим эмоциям: 1) „удовольствием симпатизировать автору произведения искусства, его работам, его намерениям, его успехам, его ловкости" (стр. 50) и 2) „удовольствием симпатизировать существам, изображаемым автором" (ibid).

Таким образом эстетическое восприятие „есть в конце концов *эмоция социальная*, которая заставляет нас ощущать жизнь, аналогичную нашей, и которую сближает с нашей художник" (стр. 51). Задача искусства—сделать личную эмоцию „в некотором роде социальной" путем передачи ее другим людям. В этом смысле „искусство есть распространение общественности, путем чувства, на все существа природы и даже на существа, которые полагаются преступающими границу природы, или, наконец, на фиктивные существа, созданные человеческим воображением. Следовательно *художественная эмоция по сущности своей общественна*; в результате она имеет целью расширить индивидуальную жизнь, заставить ее слиться с более широкой универсальной жизнью. *Самая высокая задача искусства—производить эстетическую эмоцию социального характера*". (ibid, отр. 53). В этом смысле гений, как творец художественных ценностей социального характера,—есть „необыкновенно интенсивная форма симпатии и общественности", „сила любви и, как всякая истинная любовь,—он энергично стремится к оплодотворению и к созиданию жизни" (ibid. 60).

Как „инстинкт симпатии и социальности, доведенной до крайности", гений стремится к созданию или усовершенствованию общества; в этом

смысле он—„творец новых сред или преобразователь старых“ (стр. 78). На симпатический характер эстетического восприятия указывает и Тард, подчеркивая социальный характер эстетической эмоции как „социального удовольствия“ переживания коллективной любви: „чувствование искусства (художественное чувство) есть—по его словам—„*коллективная любовь*, и она радуется, становясь таковой... *Искусство есть социальная радость, как любовь есть радость индивидуальная*“ („Сущность искусства“, стр. 64).

Определяя искусство как „предмет, по существу своему, *социальный*, в высшей степени способный к верховному соглашению желаний и управлению душами“ (ibid, стр. 54), Тард полагает, что „чистое искусство состоит в том, что делает всеобщею любовь к вещам, недоступным приобретению а, стало быть, ведет к соглашению несогласимых желаний“ (ibid, стр. 40). Сближая понятие „эстетичного“ с понятием „социального“, Тард думает, что „*эстетична потребность только в таком удовольствии, которое вытекает из симпатии, а не из эгоизма,—в удовольствии социальном, а не индивидуальном*“ (ibid, стр. 36).

Социальный характер эстетической эмоции предполагает *однородность* эстетического восприятия воспринимающего субъекта и творческой эмоции художника: в ней почерпает свое обоснование принцип психической однотипности или сродства между творческой психикой художника и „сотворческой“ психикой читателя, слушателя и зрителя [1]).

§ 3. Принцип психической однотипности.

(Психический иммунитет).

Изучая данные, добытые путем самонаблюдения писателей, художников и мыслителей над процессами кристаллизации их эстетических восприятий, психолог не может не отметить одну своеобразную черту строения психики читателя, зрителя и слушателя, упорно ускользавшую от внимания эстетики и психологии творчества. Я имею в виду *психический иммунитет* или невосприимчивость воспринимающего субъекта к тому или иному типу художественного, литературного и научного творчества и неспособность его претворить в своей психике восприятия и впечатления от произведений такого типа творчества; это явление наиболее ярко обнаруживается в невосприимчивости многих художников, ученых, артистов и критиков к известному типу творчества и бессилия их „вчувствоваться“ в психику героев произведений художников этого типа, понять их взгляды и мысли, усвоить их представления и верования, словом—возвыситься до „конгениального понимания“ (congeniale Reproduction) их

[1]) Проф. А. Евлахов, оспаривает *социальный характер* симпатической эмоции: „Были попытки истолковать эту способность „симпатического переживания“, как чувствование социального характера, но при более внимательном взгляде оказалось—по его словам—„что такое понимание „симпатии“ построено на довольно-таки неудачной игре словами“: („Введение в философию художественного творчества“. Опыт историко-литературной методологии. Том I. Варшава, 1910, стр. 453 и след.).

„психологии“ и „перевоплотиться“ в их внутренний мир: так, например, Ньютон не мог понять гипотезы Гюйгенса—его объяснения света с помощью волнообразного движения эфира; в свою очередь Гюйгенс не в силах был понять учение Ньютона, утверждавшего, что „всемирное тяготение действует через пустое пространство [1]); Толстой не понимал Шекспира; Берне не мог „приять“, Фауста Гете, Писарев „отрицал“ Пушкина, Макс Нордау отвергает Метерлинка, Шопенгауэр отрицает Гегеля, Мериме поносит Гюго, Кнут Гамсун—Уот Уитмена, Ницше развенчивает Шопенгауэра и Вагнера, артистка Ристори отказывается исполнять роль детоубийцы в „Медее“ Легуве, так-как „не в состоянии поднять руку на фиктивных детей“ и т. д.

„Возможно, что в психической разнородности политического и классового типа следует искать ключ к объяснению лозунга, выдвинутого в наше время революционной идеологией—тенденции к делению искусства и литературы на „буржуазную“ и „пролетарскую“—соответственно двум полюсам мироощущения. На отсутствие душевной однородности этих двух типов мироощущения указывает Прудон, подчеркивая разнородность классового или партийного типа, как особого душевного уклада. „Если зритель не одной с ним (т. е. с автором) политической партии,—говорит Прудон по поводу картин Делакруа—„то какую иллюзию произвел на него художник?!“ [2]).

В отсутствии „конгениальности“ или душевной однородности различных типов мироощущения следует, по моему мнению, искать ключ к объяснению глубоких принципиальных разногласий между представителями различных, подчас даже враждебных друг другу школ, направлений и течений в науке, искусстве и критике, нередко выливающихся в форму сектантства и кружковщины в области научного и художественного творчества; в этом явлении кроются также психологические нити к объяснению того факта, что нередко один и тот-же художник и мыслитель в различные периоды своей творческой деятельности исповедует подчас диаметрально противоположные друг другу убеждения, развенчивает прежние авторитеты, отрекается от прежних своих взглядов и верований и становится иногда непримиримым противником того самого направления или течения художественной и философской мысли, к которому примыкал в более ранние периоды своей творческой деятельности, например,—из догматика превращается в основоположника критицизма (Кант—в догматический и критический периоды своей философской деятельности), из страстного адепта Шопенгауэра и Вагнера—в его убежденного противника (Ницше—в первый и в позднейшие периоды своей литературной деятельности), из апологета ортодоксального православия—в непримиримого противника православной догматики (Л. Н. Толстой—в юности и в позднейшую пору своих религиозных исканий) и т. п.; к явлениям того-же порядка следует отнести, например, тот факт, что нередко одно и то-же художественное произведение вызывает одновременно или в различные промежутки времени самые

---

[1]) Ср. первую главу моей „Психологии творчества“, откуда заимствованы эти примеры (стр. 31).

[2]) Ibid. стр. 32.

разнообразные реакции со стороны критики, встречая самую разнообразную оценку в различных странах и т. д. [1]).

Изучая строение психики читателя, слушателя и зрителя, вдумчивый психолог не может не задуматься над вопросом: чем объясняется тот факт, что *одно и то-же произведение—роман, драма, картина, симфония, философская концепция—вызывает в одной и той-же среде самые разнообразные реакции в психике читателей, зрителей, слушателей, производит на них самое разнообразное впечатление—от восторженного преклонения перед гением творца вплоть до полного равнодушия или даже одиозного чувства негодования по адресу автора?* Чем объясняется, например, что одна и та-же пьеса вызывает одновременно слезы умиления и восторг—у одних, полное равнодушие—у других и негодующие возгласы протеста—у третьих? Не исключают-ли эти факты презумпцию *однородной* психической структуры художника, слушателя и зрителя и не наводят ли они на мысль, что „сколько голов, столько умов", сколько зрителей, столько вкусов, верований, темпераментов, словом — столько различных психических реакций на одно и то-же произведение искусства?

Углубленный анализ строения эстетического восприятия, как симпатической эмоции, приводит в выводу, что между психикой художника и психикой читателя, зрителя и слушателя существует некое сродство или, выражаясь языком Лейбница, некая „предустановленная гармония" в смысле психологической однородности художника и воспринимающего субъекта или—что то же—*принадлежности художника, читателя, зрителя слушателя к одному и тому-же психологическому типу* (однотипности художника и воспринимающего субъекта).

Если художник и воспринимающий субъект (читатель, зритель, слушатель) принадлежат *к разным* психологическим типам,—между ними нет и не может быть того психологического сродства, без которого читатель, зритель и слушатель остается невосприимчивым к образам и настроениям художника.

Принцип психической однотипности объясняет психический иммунитет или невосприимчивость воспринимающего субъекта к чуждому ему типу творчества и бессилие его подняться до „конгениального" понимания (congeniale Reproduction) *идей и образов художника инородного типа*, „заразиться" его настроением, вчувствоваться в образы его творческой фантазии и претворить их в своей психике в эстетические восприятия.

Психический иммунитет или невосприимчивость читателя, зрителя и слушателя к чуждому ему типу творчества объясняется тем, что суггестивный характер эстетического восприятия, как симпатической эмоции, невозможен без психической однородности, однотипности художника и воспринимающего субъекта, *без принадлежности их к одному и тому-же психологическому типу*: без такой однородности, без такого психического сродства между художником и воспринимающим субъектом творческая

[1]) Примером могут служить многие драмы Генриха Ибсена, встречавшие одновременно холодный прием на родине драматурга и весьма лестную оценку в Германии и в России; пьеса Габриэля д'Аннунцио „Джоконда" встретила отрицательное отношение к автору в Италии и восторженный прием в Англии.

эмоция художника утрачивает свою суггестивную силу, утрачивает симпатический характер и индуцирующее действие на психику воспринимающего субъекта.

Чтобы претворить в своем „я“ произведение художника, почувствовать его образы, „вчувствоваться“ в душевный мир его героев, словом — „заразиться“ его эмоциями, — *читатель, зритель и слушатель должен принадлежать к тому-же самому психологическому типу, что и художник*, должен обладать такой-же „настроенностью“ души и таким-же предрасположением к восприятиям однородных эмоций, таким-же эмоциональным тонусом, что и художник; в противном случае не может быть той индуктивности, того „намагничивания“ читателя (слушателя и зрителя) художником, без которого эстетическая эмоция утрачивает свою суггестивную силу, свой симпатический характер, а, следовательно, — и свой эмоциональный эффект и бессильна „заразить“ читателя настроением художника, „внушить“ ему его идеи, верования и чувства. „Эмоциональный эффект какой-нибудь книги или вообще художественного произведения может сообщиться только лицам, *способным испытать, почувствовать те самые эмоции, которые стирается внушить произведение.* Эта мысль представляется — по словам Геннекена — ясной, и она в самом деле ясна, хотя обыкновенно ее не принимают так безусловно, в том абсолютном смысле, как принимаем мы. Достаточно напомнить, что читатель, исполненный любви, благожелательных и гуманитарных наклонностей, не испытает наслаждения при чтении книг с мизантропическим оттенком, — таких, как „Сантиментальное воспитание“, точно также человек *прозаического* ума едва-ли может легко восхищаться поэзией, которая обращается к мистической стороне чувства, или пытается возбудить беспричинную грусть. Ясно, что для того, чтобы при чтении чего-нибудь испытать известное чувство, нужно, чтобы человек был к этому *предрасположен*, чтобы это чувство было уже *заложено* в нем“ („Опыт построения научной критики“ Э. Геннекена. Пер. Д. Струнина. СПБ. 1892, стр. 71).

Если воспринимающий субъект реагирует *иначе* на данное явление, если он *не предрасположен* к восприятию эмоций, вызываемых данным произведением, если в душе его нет психического резонатора (résonateur psychique), нет *такого-же* эмоционального тонуса, что у художника,— произведение искусства не оставит никакого следа в его психике, не вызовет эмоциональной реакции на эстетические восприятия: „чтобы наслаждаться пейзажем, нужно—по словам Гюйо—*гармонировать* с ним. Чтобы понять луч солнца, нужно вибрировать вместе с ним; нужно также с лучем луны трепетать в ночной тени; нужно мерцать вместе с голубыми и золотыми звездами, чтобы понять ночь, нужно ощущать дрожь надвигающихся на вас темных пространств мрачной и неизвестной вечности.

Чтобы почувствовать весну, нужно иметь в сердце немного легкости крыльев бабочки, тонкую пыль которых, распространенную в ощутимом количестве в весеннем воздухе, мы вдыхаем. Чтобы понять пейзажи, мы должны *привести его в гармонию с нами, очеловечить его*“ (*Гюйо:* „Искусство с социологической точки зрения“. Пер. Д. А. М. СПБ. 1900, стр. 46).

Психический иммунитет или невосприимчивость читателя, зрителя и слушателя к чуждому ему типу творчества Гюйо объясняет антипатией,

присущей ощущению диссонанса и дисгармонии, которое порождает в читателе произведение искусства: Как всякой эстетической эмоции присуща симпатия, точно также и *антипатия* присуща тому ощущению диссонанса и дисгармонии которое порождает в некоторых читателях известныя произведеия искусства, и которые производят то, что *известный темперамент не способен понимать известное произведение, даже капитальное*". (Ibid, стр. 82). Для того, чтобы понять чужую мысль, нужно любить ее: „тот, кто рассматривает книгу, как прохожего, с рассеянным и недоброжелательным равнодушием беглого взгляда, не поймет ее, разумеется, потому что *человеческая мысль*, подобно самой индивидуальности какого либо существа, *должна быть любима для того чтобы быть понятой*". (Ibid, стр. 84).

Принцип однородности психики художника и воспринимающего субъекта делает понятным, почему, „почитатели данной симфонии должны — по словам Геннекема—*уметь чувствовать те самые эмоции, какие она выражает*, и сверх того должны обладать тем стремлением воспринимать чувства в их звуковом выражении, без которого немыслима композиция" („Опыт построения научной критики", стр. 76). Тот-же принцип объясняет, по его мнению, аналогию между душевной организацией художника и воспринимающего субъекта:... „почитатели произведения обладают— по словам Геннекена—душевной организацией, *аналогичной* организации художника" (стр. 76).

Эта аналогия простирается, так далеко, что анализ душевной организации художника позволяет ретроспективно „приписать почитателям произведения те самые способности, те недостатки, крайности и, вообще, все те выдающиеся черты, которые входят в состав организации художника" (ibid).

Геннекен возводит принцип однородности психики художника и воспринимающ го субъекта в психологической или точнее — в „эстопсихологический" закон, объясняющий, как он думает, психологическую природу эстетической эмоции: „мы можем—говорит он—выставить такой *закон*: художественное произведение производит эстетическое действие *только* на тех людей, душевные особенности которых воплощены в его эстетических свойствах. Короче говоря: *художественное произведение действует только на тех, чьим выражением оно служит*" (ibid, стр. 76).

Так-как художественное произведение отражает, прежде всего, душевную организацию автора, и в то-же время служит отражением душевного мира тех читателей, „чьим выражением оно служит, то между душевной организацией художника и психикой читателя, слушателя и зрителя должна быть известная аналогия " поэтому—говорит Геннекен—„указанный нами закон можно еще формулировать так: художественное произведение производит эстетическое действие *только* на тех, душевная организация кого является *хотя и низшей, но аналогичной организации художника*, которая дала произведение и может быть на основании произведения уяснена". (ibid, стр. 76—77).

Иллюстрацией этого „закона" может служить, по мнению Геннекена, сходство между нравственным типом художника и его почитателей: они— „братья по духу с тем художником, из рук которого получено произ-

ведение". Почитатели Мериме, Мюссе, Гюго, Зола обладают темпераментом и психическими особенностями, нашедшими себе выражение в тех самых сочинениях, которые приводят их в восхищение; Гораций вербует своих поклонников среди стариков, так-как от него „веет старчеством"; напротив — Гейне и Мюссе стяжали себе почитателей среди молодежи, так-так на их произведениях лежит печать молодости. Аналогия между психикой читателя, зрителя, слушателя и душевной организацией художника объясняет также, — по мнению Геннекена, — сходство между автором и средним типом читателей того класса, в котором автор пользуется наибольшей популярностью: так, писатели, стязавшие себе популярность среди буржуазных классов общества, сами „обладают буржуазными свойствами", писатели, пользующиеся симпатиями художников, сами обладают „той самой прелестью, той тонкостью чувства и тем изяществом, какия свойственны душе художника" и т. д. (стр. 81).

Преклонение читателя, слушателя или зрителя перед тем или иным художником объясняется „внутренним сходством", „инстинктивной связью" между ним и автором, поскольку „первый узнает в последнем *самого себя*". (стр. 81). Такое-же сходство должно существовать между душевной организацией художника-подражателя и его учителя.

Термин „аналогичная духовная организация", страдает, однако, крайней неточностью и расплывчатостью. „Душевная организация читателя—поклонника"—поясняет Геннекен—„не может быть *совершенно подобной*, а только *аналогичной* организации художника; очень возможно, что сходство между ними будет чисто общего характера; возможно, что способности, благодаря которым оно имеет место, играют в существовании читателя только подчиненную роль" (ibid, стр. 77).

Вряд-ли, однако, эти пояснения могут устранить то внутреннее противоречие, которым страдает формулировка предлагаемого Геннеком „закона". Противоречие это коренится в ошибочном толковании принципа психического сродства.

В самом деле: если „художественное произведение действует *только* на тех, чьим выражением оно служит", то чем объяснить, что одно и то-же произведение действует *одновременно* и одинаково на людей, принадлежащим к противоположным психологическим типам и, напротив, оказывает различное действие на людей, принадлежащих *к одному, и тому-же психологическому типу*? Чем объяснить, например, „что большинство, в часы досуга не любят—по указанию самого-же Геннекена—предаваться мыслям и воспоминаниям, *аналогичным* с теми, какия составляют основу их привычной деятельности, что коммерсанты, политики, врачи выбирают для себя такия книги, картины и музыку, какия и по тону, и по направлению далеко *не соответствуют* общему характеру их занятий". (стр. 78).

Геннекен сам подчеркивает интерес рабочих к приключениям „в баснословном большом свете", влечение трезвых прозаических натур к „романическим или сантиментальным историям", любовь горожан к сельским пейзажам, и тому подобные факты, явно идущие в разрез с „законом" однородности душевной организации художника, читателя, зрителя и слушателя.

Геннекен пытается примирить это противоречие указанием на то, что „все эти люди находят в искусстве успокоение, *отдых*“, возбуждающий „хотя бы даже в слабой степени, и без того уже усталые стороны сознания“. Под оболочкой человека, усвоившего профессиональную привычку к ежедневному труду, скрывается подлинный „внутренний человек“, который является „наиболее подлинным и точным выражением его сознания ибо он существовал и развивался в одиночку... вопреки ежедневным занятиям каким-нибудь ремеслом или другой профессией“ (ibid стр. 79).

Этого „внутреннего человека“, резко отличающегося от социального человека, „каким он является в обществе“, можно распознать лишь по его безкорыстным влечениям и поступкам—по выбору его удовольствий и развлечений, словом-по проявлению его подлинных вкусов и „практических способностей“; у людей „с прирожденным призванием“ не наблюдается несоответствия между их занятием, вкусами и отдыхом. В наших вкусах и наклонностях, выборе наших удовольствий проявляется наше сокровенное „я“, наша истинная сущность: „чтобы понять человека, обыкновенно стараются узнать не об его занятиях, а об его вкусах. История даже указывает на то, например, что Людовик XVI был отличный слесарь, что Нерон был посредственный поэт, что Лев X был любитель музыки. Совсем не бесполезно знать об изящных привычках Цезаря, об удовольствии, которое испытывал Фридрих Великий от музыки своего времени, о любви Наполеона к Оссиану и к романтической музыке, о привычках Спинозы, Паскаля и др.“ (ibid, стр. 79—80).

Не трудно видеть, однако, что ссылка Геннекена на „внутреннего человека“ не разрешает указанного мною противоречия: не устраняет его и указание на отсутствие у людей с прирожденным призванием резкого несоответствия между их вкусами и отдыхом.

Чтоб устранить указанное мною противоречие, *необходимо различать два вида или точнее—два аспекта эстетического восприятия: 1) эмоциональное восприятие и 2) интеллектуальное восприятие или—что то же—эстетическое восприятие как эмоцию и эстетическое восприятие как представление.*

Эстетическое восприятие *как эмоция* (эмоциональное восприятие) обладает *симпатическим характером* и сопровождается *„вчувствованием“* читателя, зрителя и слушателя в психику героев художественного произведения, перевоплащаемостью его в чужое „я“; напротив,—эстетическое восприятие *как представление* (интеллектуальное восприятие) не только лишено *симпатического характера*, но может вызвать и зачастую вызывает в психике воспринимающего субъекта *совершенно противоположную, отрицательную реакцию* (например—чувство антипатии, гнева, протеста и т. п.) и никогда не *сопровождается „вчувствованием“, перевоплощаемостью читателя, зрителя и слушателя в чужое „я“*. Короче: эстетическое восприятие *как эмоция* (эмоциональное восприятие) есть *реакция чувства, сопереживание, сочувствование*; эстетическое восприятие как *представление* (интеллектуальное восприятие) есть реакция воображения, *проэкция сознания.*

Я могу переживать эстетическое восприятие образа Оттело, могу ясно представить себе его душевные переживания, поскольку они обнаружи-

ваются во внешних выражениях его чувств—муки ревности оскорбленного самолюбия, любви к Дездемоне,—не только *не сопереживая* их, не только *не испытывая* сочувствия или сострадания к его мукам, но, напротив,—возмущаясь его эгоизмом, питая даже чувства отвращения и презрения к животным сторонам его характера, или оставаясь совершенно равнодушным к чуждым мне страданиям, не вызывающим в моей психике никакой реакции (эстетическое восприятие как представление или интеллектуальное восприятие); напротив, мой сосед, сидя рядом со мной в театре, может глубоко „сопереживать" муки Отгело, искренно сочувствовать его горю, может так глубоко „вчувствоваться" в его „я", и перевоплотиться в его душевный мир, что будет искренно скорбеть его скорбями, соболезновать ему, словом—искренно разделять с ним его горе.

В обоих случаях в приведенном мною примере мы наблюдаем действие двух различных аспектов эстетического восприятия—интеллектуального, лишенного эмоциональной реакции, и эмоционального, вызывающего такую реакцию.

Чем объясняется, что одно и то же эстетическое восприятие одного и того-же образа вызывает во мне и в моем соседе две совершенно различные реакции?

Ответ на этот вопрос следует искать в строении психической организации воспринимающего субъекта: если в приведенном мною примере я *не* принадлежу к такому-же психологическому типу, что и Отгело, и, следовательно, нет на лицо психической „однотипности",—между нами нет в таком случае и психической созвучности, нет душевного сродства, нет „той предустановленной гармонии", без которой не может быть и эмоционального притяжения, не может быть „сочувствования", „сопереживания", а стало быть,—и эмоционального эффекта эстетического восприятия.

Напротив,—эмоциональный эффект эстетического восприятия моего соседа, его „сочувствование", сопереживание мук Оттело, словом—его „перевоплощение" в психику ревнивого мавра объясняется *их „однотипностью" или принадлежностью их к одному и тому-же психологическому типу*, обусловливающей психическую созвучность или психическое сродство их натур, поскольку оба они обладают однородной психической организацией, принадлежат к одному и тому-же типу ревнивцев.

Указанное мною различение двух типов эстетического восприятия—интеллектуального и эмоционального.—и поныне не расчленяемых психологами и эстетиками,—устраняет указанное выше противоречие между принципом психической однородности и истолкованием его в теории Геннекена: коренная ошибка (πρότερον ψεῦδος) этой теории эстетического восприятия объясняется *смешением понятий интеллектуального и эмоционального восприятия.*

Различение двух указанных мною типов эстетического восприятия (интеллектуального и эмоционального) устраняет также противоречие между принципом психической однотипности и разнообразием психических реакций слушателей, читателей и зрителей (в различных странах, общественных слоях и группировках, в различные промежутки времени) на одни и те-же произведения искусства и литературы.

С точки зрения принципа различения двух указанных мною типов эстетического восприятия такое разнообразие психических реакций на одно и то-же произведение становится не только понятным, но даже *неизбежным* в глазах психолога и отнюдь не идет в разрез с принципом психической однотипности.

Принцип психической однотипности (принадлежности художника и воспринимающего субъекта к одному и тому-же психологическому типу) применим лишь к эмоциональным эстетическим восприятиям (к эстетическим восприятиям как эмоциям) и не простирается на интеллектуальные эстетические восприятия (как представления).

Этот тезис, съуживая область применения принципа психической однотипности, устраняет указанное выше противоречие, в которое, как мы видели, разрешается „закон" Геннекена, противоречие это—логически неизбежный *вывод* из теории Геннекена, поскольку он смешивает оба этих поня ия (интеллектуального и эмоционального восприятия).

Еще ярче бросается в глаза принцип психической однотипности художника и воспринимающего субъекта *в перевоплощаемости* читателя, зрителя и слушателя в психику изображаемых художником лиц: и здесь необходимо различать два типа перевоплощаемости воспринимающего субъекта; *эмоциональную перевоплощаемость* как „вчувствование", сопровождающиеся *сочувственным сопереживанием* чужих чувствований (перевоплощение *как эмоция*), и *интеллектуальную перевоплощаемость* как проэкцию воображения, сопровождающуюся *представлением внешнего выражения чужих чувствований* и лишенную эмоционального характера (перевоплощение *как представление*) [1]; и здесь точно также *принцип психической однотипности художника и воспринимающего субъекта применим лишь к эмоциональной перевоплощаемости* (к перевоплощению как эмоции) *и не простирается на интеллектуальную перевоплощаемость* (перевоплощение как представление).

Этот принцип делает понятным перевоплощаемость воспринимающего субъекта в двух направлениях: перевоплощаемость читателя, зрителя и слушателя в психику: 1) *конгениальных* ему натур или *однородных* с ним психологических типов и 2) *контрастирующих* с ним натур или *разнородных* психологических типов.

Первая форма *„однотипной перевоплощаемости"* сопровождается эмоцией вчувствования или сочувственного *сопереживания* однородных чувств изображаемого художником типа, *конгениального* воспринимающему субъекту (еревоплощение как эмоция).

Вторая форма *„разнотипной перевоплощаемости"* лишена эмоционального характера и сопровождается *представлением* внешнего выражения разнородных чувств изображаемого художником типа, *контрастирующего* с воспринимающим субъектом (перевоплощение как представление).

Еще ярче обнаруживается этот принцип в перевоплощаемости художника в психику героев его произведений и в особенности — *в художе-*

---

[1]) Дальнейшее развитие и иллюстрации этого тезиса см. во *второй* главе настоящего труда: „Проблема перевоплощаемости в художественном творчестве".

ственном миметизме, когда автор сливается с героем своего произведения до такой степени, что непроизвольно усваивает его мысли, чувства, вкусы, обороты его речи и перенимает его жесты, походку, манеру одеваться, словом—превращается в его двойника, в его alter ego.

Ярче всего это явление наблюдается в автобиографических романах, („Ich-Roman"), где автор выводит себя под маской героя, наделяя его своей психической организацией.

§ 4. Эстетическое восприятие как воспроизведение творческой эмоции.

Принцип психической однотипности художника и воспринимающего субъекта, вскрывая родственные типические черты в строении психики художника, читателя, слушателя и зрителя, проливает новый свет на явления творческой психики художника.

Понять сущность эстетического восприятия—значит уяснить себе природу творческой эмоции художника: между творчеством художника и эстетической восприимчивостью читателя, зрителя и слушателя, между творческой психикой художника и „сотворческой" психикой воспринимающего субъекта существует некая связь, некое сродство.

Какова-же эта связь, каково это сродство? Точнее: что такое эстетическая эмоция? Есть-ли это только пассивное восприятие идей и образов художника,—как они отпечатлеваются в психике воспринимающего субъекта, или это—некая ответная *реакция* на творческие эмоции художника, некий *действенный, динамический процесс*, некое психическое *новообразование* в душе читателя, зрителя и слушателя, родственное по своей структуре процессу творчества художника?

Короче: что такое эстетическая эмоция: пассивное восприятие или некий *действенный акт*?

Допустим на минуту, что эстетическое восприятие—*только* отображение творческой эмоции художника в психике читателя, не сопровождающееся *никакой* ответной реакцией на нее с его стороны.

Представим себе на минуту, что душа воспринимающего субъекта—только tabula rasa, только зеркало, отражающее образы творческой фантазии художника—безо всякой реакции на них с его стороны.

Спрашивается: как возможно в таком случае *понимание* художественного произведения, *усвоение* его основной идеи, *проникновение* в душевный мир его героев, *сочувствие или равнодушие* к ним, *интерес* к их судьбе, *„вчувствование"* в их „я", *сопереживание* их радостей и страданий, *симпатия или антипатия* к ним? Как возможна *критическая оценка* художественных типов, *обобщение* явлений, изображаемых художником, *анализ* художественных достоинств его произведения и т. д.? Ясно, поэтому, что эстетическая эмоция—не только пассивное восприятие, не только отображение в психике воспринимающего субъекта идей и образов художника, а некая психическая *реакция* читателя, зрителя и слушателя на творческие эмоции художника, актуальное претворение их в его душе в некое психическое новообразование: мы не только воспринимаем мысли, чувства и образы художника, но как-то *активно* реагируем

на них, *что-то* привносим в них *от себя*, *что-то* отвергаем в них, словом—как-то *актуально* перерабатываем их в своей психике, претворяя их в своем душевном опыте в какие-то *ответные психические реакции*.

Без такой ответной реакции нашей психики на творческие эмоции художника, без эмоционального фона наших эстетических восприятий мы не могли-бы понять ни одного художественного произведения, не могли-бы прочувствовать ни одного художественного образа и не были-бы в состоянии усвоить ни одной мысли художника; при таких условиях понимание художественного произведения, усвоение его основной идеи, оценка его стиля и художественных достоинств было бы для нас прямо таки невозможными: понять художественное произведение значит не только „воспринять" его, но и „вчувствоваться" в него, „сопережить" его с автором, словом—претворить его в своей душе в некое психическое новообразование. „Усвоение и понимание художественного произведения"—говорит проф. Д. Н. Овсянико-Куликовский—„это процессы мысли далеко не пассивные: *они требуют известного творчества*. Это творчество было-бы невозможно, если бы наша психика была лишена художественных элементов. Подтверждением этого могут служить те далеко не редкие случаи, когда человек умный, знающий, образованный, однако, совсем не понимает художественных произведений, которые, по своему содержанию и по идее, казалось-бы, вполне доступны ему. Такой человек, читая, например, „Дворянское гнездо", „Войну и мир", „Анну Каренину" и т. д., может заинтересоваться фабулой, но самые образы, данные в этих произведениях, ничего не говорят ему, и он равнодушно пробегает страницы высокого художественного достоинства. Кто из нас не встречал таких читателей?" („Наблюдательный и экспериментальный методы в искусстве" в VI томе „Собрания сочинений". Изд. „Обществ. Польза", Петербург, 1909, стр. 79—80).

Понимание художественного произведения требует *однородности* (гомогенности), *психической организации художника и воспринимающего субъекта*: психическое сродство, однородность их душевного строя, однотипность или конгениальность их натур—conditio sine qua non возможности понимания художественного произведения: если-бы в психике читателя, зрителя и слушателя не было заложено тех же самых элементов художественного мышления и восприятия, если бы между ним и художником не было бы своего рода психической „предустановленной гармонии",—то при таких условиях понимание художественного произведения было-бы для него прямо таки невозможным: „Если-бы не было художественных элементов в нашем обыденном мышлении, если-бы мы, обыватели, не были своего рода „художниками в миниатюре", то мы не могли-бы, по словам Д. Н. Овсянико-Куликовского, понимать и усваивать произведения настоящих художников. Между ними и нами была-бы не переходимая пропасть, и их голос оказался-бы „гласом вопиющего в пустыне" (ibid, стр. 79).

Взгляд проф. Д. Н. Овсянико-Куликовского разделяет П. К. Энгельмейер: „Lire c'est traduire" (читать, это—переводить)—говорит верная французская поговорка... Еще яснее выказался Гете. Он говорит: „Der Mensch erfarht und geniesst nichts, ohne zugleich productiv zu sein" („че-

ловек не познает и не наслаждается, *не созидая*"). Этими словами Гете совершенно ясно и недвусмысленно говорит то, что всякое познание научной истины и всякое восприятие художественного произведения, т. е. как понимание в научном смысле, так и наслаждение художественным произведением есть *творчество*... Что понимание есть своего рода творчество.—это мы видим в жизни на каждом шагу, если дадим себе труд вглядеться" („Теория творчества". Изд. „Образование", СПБ., 1910, стр. 22—23).

Проф. Д. Н. Овсянико-Куликовский кладет принцип психической однородности художника и воспринимающего субъекта в основу изучения психологии художественного творчества: „В основу изучения природы искусства и психологии художественного творчества мы кладем положение, гласящее, что *между художественным творчеством, в собственном смысле, и нашим обыденным житейским мышлением существует тесное психологическое сродство: основы первого даны в художественных элементах второго*" (ibid, стр. 78).

Художник лишь повторяет, воссоздает и возводит на высшую ступень ту-же самую роботу мысли, „какую производим мы все в нашей обыденной жизни"; отсюда объясняется, почему „в деятельности художника только совершенствуется и разрабатывается художественный строй мысли человеческой, в обыденном мышлении представленный лишь в виде „намеков и элементов художественности, обычно скрадывающихся и исчезающих" (ibid, стр. 65—66). Так-как обыденные понятия, которыми мы оперируем, суть образы, то все мы являемся „немножко художниками", один—больше, другой—меньше" (ibid). Отсюда объясняется, почему „между верхами художественного творчества и низами обыденной мысли нет пропасти" (ibid, стр. 121).

Сродство между психической организацией художника и воспринимающего субъекта „гораздо теснее и сложнее, чем можно было-бы подумать. Оно представляет собою, если можно так выразиться, тонкую хитросплетенную „ткань", в которой мы пока разглядели только наиболее грубые нити, большинство-же других нитей ускользает от поверхностного наблюдения: невооруженный глаз их не различает. Они требуют особого изучения" (ibid, стр. 67—68).

По мнению Вундта творческая фантазия состоит из тех-же самых элементарных процессов, которые наблюдаются в образовании наших чувственных восприятий: между творческим воображением художника и эстетической восприимчивостью к чужим художественным произведениям нет, поэтому, существенной разницы: „творческая фантазия, дающая жизнь областям высшего искусства, состоит, по его словам, из множества тех элементарных процессов, которые, согласно анализу подобных простых проявлений фантазии, проявляются в образовании наших чувственных восприятий" (*Вундт*: „Фантазия, как основа искусства". Перев. под ред. проф. А. П. Нечаева. Изд. М. О. Вольф, 1914, стр. 71).

На принцип однородности организации познающего субъекта и познаваемой личности указывает и проф. И. И. Лапшин: „все науки о духе опираются", по его словам, *„на постулат формальной однородности в организации познающего духа исследователя и познаваемой личности* в

сфере истории, литературы, искусства, права или языка". В подкрепление этого тезиса проф. И. И. Лапшин ссылается на Бернгейма, по словам которого „тожество человеческой природы служит аксиомой всякого исторического познавания", и на Сеньобоса, по мнению которого „мы не могли-бы понять факты, сообщаемые источниками, если-бы они не были аналогичны с наблюдаемыми нами". („Философия изобретения и изобретение в философии", т. I, „Наука и школа", 1922, стр. 137).

В музыкальном творчестве на тот-же принцип однородности психической организации композитора и слушателя указывает С. Гинзбург: „Как искусство, музыка есть язык, т. е. средство духовного общения отдельных индивидуумов путем восприятия и вчувствования (Einfühlung) в тот или иной музыкальный организм—произведение, что предполагает *одинаковость психической организации, без которой немыслимо полное и близко-родственное сопереживание*" („Основоположения теории музыкально-исторического знания" в сборнике „De musica". 1923, стр. 168—169).

Геннекен объясняет успех писателя, общественного деятеля и героя *„сходством в душевной организации* инициатора и массы, героя и толпы". („Опыт построения научной критики", стр. 104). Такое-же сходство наблюдается, по его словам, между духовной организацией художника-подражателя и его учителя, писателя и его почитателей.

Дильтей, отмечая сродство между психической организацией поэта и его читателя или слушателя, подчеркивает, что „процесс, переживаемый поэтом, родственен процессу, переживаемому его читателем или слушателем" (Dilthey: „Das Schaffen des Dichters". Bausteine zu einer Poetik, напечатано в „Philosophische Aufsätze, Ed. Zeller gewidmet". Leipzig. 1887, s. 421).

Принцип психической однотипности художника и воспринимающего субъекта, объясняя однородность их психической организации, вскрывает родственные черты не только в строении их психики, но и *в строении творческой эмоции и эстетического восприятия*. Углубленный анализ строения эстетической эмоции приводит к выводу, что *эстетическая восприимчивость* (или воспринимающая способность) *читателя, зрителя и слушателя, по самой природе и по психологической структуре своей, качественно однородна с творческой стихией духа* (или творческой способностью) *художника*. Между обеими этими энергиями духа— творящей и воспринимающей—нет качественного различия: *творческая энергия духа художника разложима на те же психические элементы, сводима к тем-же самым психическим процессам, что и воспринимающая способность читателя, зрителя и слушателя, и отличается от нее лишь степенью напряженности*.

„Творческая деятельность—говорит Вундт—проявляется не только в художнике, творце произведения искусства, *но также и в наслаждающемся эстетически зрителе, который проявляет ту-же деятельность, что и художник, только в меньшей степени*". Отсюда объясняется, почему—по мнению Вундта—„в этом отношении существенной разницы между деятельностью фантазии собственно творящего художника и только углубляющегося в готовое произведение искусств не существует. Если созерцание, вообще, является эстетическим, то *в нем должны действовать те-же психические моменты, которые действуют при образовании пред-*

мета из данного материала". Творческая энергия художника и эстетическая восприимчивость читателя, зрителя и слушателя качественно однородны в том смысле, что „творческая фантазия, дающая жизнь областям высшего искусства, состоит—по словам Вундта—из множества тех элементарных процессов, которые, согласно анализу подобных простых проявлений фантазии, проявляются в образовании наших чувственных восприятий" (*Вундт.* „Фантазия, как основа искусства". Пер. под ред. проф. А. П. Нечаева. Изд. М. О. Вольф. 1914, стр. 68—72).

По мнению Геннекена, творческая способность художника *„от просто воспринимающей способности... отличается только своей высшей напряженностью"* („Опыт построения научной критики", стр. 77).

Ту-же мысль высказывает и Карлейль (в „Героях и героическом"): по его мнению, воображение читателя Данте, содрогающегося от его описания мук ада, представляет такую-же способность, что и воображение самого Данте,—но только в более слабой степени.

Дильтей, как и Вундт, полагает, что эстетическая восприимчивость читателя и слушателя состоит из тех-же самых психических элементов и разложима на те-же самые эмоции, что и творческая способность художника: „связь между отдельными душевными переживаниями, породившими поэтический вымысел, сходна по составным своим элементам и по структуре своей („nach Bestandtheilen und Structur") с той связью между душевными переживаниями, которые она вызывает в процессе слушания или чтения („...welche sie dann bei dem Hören oder Lesen hervorruft") Кто хочет судить о стихотворении, должен, по Вольтеру, обладать сильным чувством и таить в себе от рождения некоторые искры того огня, который одухотворил поэта, чьим критиком он хочет быть" („...muss nach Voltaire ein strarkes Gefühl haben und mit einigen Funken von dem Feuer geboren sein, welches den Dichter belebt hat, dessen Kritiker er sein will". „Das Schaffen des Dichters. Bausteine zu einer Poetik", напечатано в „Philosophische Aufsätze, Ed. Zeller gewidmet". Leipzig, 1887, s. 421).

Итальянский эстетик Кроче идет еще дальше, признавая тождественность фантазии воспринимающего субъекта и фантазии художника, „тождественность вкуса и гения" (identità di gusto e di genio): „Каждый из нас—замечает, подобно Карлейлю, Кроче—немного живописец, писатель, музыкант, поэт, прозаик. Поэтому он отказывается признать между гением или гением-художником, с одной стороны, и не гением, обыкновенным человеком,—с другой, какое-либо иное различие, *кроме количественного.* Но, каким образом было-бы это возможно, *если бы наша фантазия по своей природе не была тождественна их фантазии, если бы различие не было лишь количественным?* Вместо *poëta nascitur* [1]), было-бы лучше сказать так: *homo nascitur poeta* [2]); одни — маленькие поэты, другие — большие. Устанавливая, далее, „тождественность вкуса и гения", итальянский эстетик развивает свою мысль таким образом: „Как могли-бы мы судить о том, что оставалось бы нам чуждым? Как то, что произведено данной актуальностью, могло бы быть оценено другой актуальностью, совершенно отлич-

[1]) „Поэт рождается".
[2]) „Человек рождается поэтом".

ной?..“ (*А. Евлахов:* „Введение в философию художественного творчества“. Том I. Варшава, 1910, стр. 445—446).

Говоря о психическом сродстве между эстетической восприимчивостью читателя, слушателя, зрителя и творческой способностью художника, нельзя забывать, что термины „сродство“, „однородность“, „аналогия“, „подобие“, „сходство“, „одинаковость“ психической организации и тому подобные выражения, заимствованные из „обывательской“ речи, страдают крайней неточностью, расплывчатостью и двусмысленностью, и нередко дают повод ко всевозможным недоразумениям.

Во избежание таких недоразумений нужно иметь в виду, что все эти выражения — лишь *грубые метафоры,* их ни в коем случае, конечно, нельзя понимать буквально: между психической организацией воспринимающего субъекта и художника, между эстетической восприимчивостью и творческой способностью нет не только „тожества“, как думают Отто Ранк и Кроче, но и равенства: понятия эти — отнюдь не равноценные, отнюдь не равнозначущие, и если можно, вообще, говорить о „подобии“, „сходстве“, „однородности“, „сродстве“ и „аналогии“ между психикой творца и воспринимающего субъекта, то исключительно лишь в смысле их *„психологической однотипности“,* в смысле принадлежности художника и воспринимающего субъекта *к одному и тому-же психологическому типу,* понимая под ней их душевную „консонантность“, „созвучность“, как *общность не индивидуальных, а родовых типических черт их психической организации:* в этом, и только в этом, смысле и может быть речь об „аналогах“ и о бо́льшей или меньшей „конгениальности“ художника и воспринимающего субъекта.

Эту существенную оговорку нужно иметь в виду, когда заходит речь о „психическом сродстве“ или „психической однородности“ между творческой эмоцией и эстетическим восприятием.

Углубленный анализ природы эстетической эмоции вскрывает родственные типические черты в строении творческой эмоции художника и эстетического восприятия читателя, зрителя и слушателя.

Эстетическое переживание — не пассивное восприятие, не отображение в психике читателя, зрителя и слушателя эстетической эмоции художника, а *действенный акт рефлекторного воспроизведения, воссоздания в психике воспринимающего субъекта типических черт структуры творческой эмоции художника.*

„Впечатление“—говорит Генекен—„вовсе не является актом простым, *пассивным* и одинаковым для всякого при виде идентичных явлений. Высшие функции сознания, память и ассоциационная способность принимают в нем участие; его можно даже вполне основательно уподобить тому сложному процессу, какой зовут рассуждением, так что в случае сложных эстетических восприятий индивидуальные различия достигают огромных размеров“ („Опыт построения научной критики“, стр. 75).

Как реакция на творческую эмоцию художника, эстетическое восприятие читателя, зрителя и слушателя есть не что иное, как *актуальная переработка в психике воспринимающего субъекта „созвучных“ или однотипных с ней психических элементов эстетической эмоции и активное претворение их в некое психическое новообразование, в некую однотипную эмоцию.*

В этом смысле эстетическое восприятие читателя, зрителя и слушателя, как *действенный акт эмоционального воспроизведения в его психике процесса творчества художника, есть симпатическое сопереживание этого процесса.*

Слушая сонату Бетховена, созерцая картину Репина или статую Микель Анджелло, читая „Фауста“ Гете, наслаждаясь мастерской игрой Поссарта, я не только перевоплощаюсь в психику изображаемых ими лиц путем „вчувствования“ в их душевный мир, но *„перевоплощаюсь“ также во внутренний мир самого автора, воспроизвожу в своей психике его творческую эмоцию*, по крайней мере, „созвучные“ со мной однотипные черты в строении *его* творческой эмоции: *воссоздавая психические образы его творческой фантазии, я рефлекторно „сопереживаю“ с ним всю гамму его творческих порывов, мук и восторгов*, становлюсь его психическим двойником.

В этом смысле эстетическое восприятие читателя, зрителя и слушателя,—при условии психической однотипности его с художником (принадлежности их к одному и тому же психологическому типу) — есть не что иное, как *процесс сопереживания творческой эмоции художника, короче— „сотворческая“ эмоция.* „Радуйся творчеству других людей, так-как это (через меня) — *твое-же творчество. Воспринять — значит создать*“ — в этих словах Скрябин тонко улавливает симпатический характер эстетического восприятия как *„сотворческой“ эмоции.* Ту-же мысль высказывает и Сейаль: по его мнению, слушать симфонию — значит *исполнять ее.*

„Давно известно“—говорит проф. Д. Н. Овсянико-Куликовский—„что *понимание* художественного произведения есть в некоторой мере *повторение творчества художника.* Если *я понял*, скажу, „Евгения Онегина“, „Отцы и дети“, „Войну и мир“, картину Репина, статую Антокольского, это значит, что я, не будучи ни поэтом, ни живописцем, ни скульптором, способен, однако, *воссоздать в своей мысли, силами своего воображения, художественные образы,* данные в этих произведениях. Я не просто воспринимаю их как готовый продукт мысли, а *отвечаю* на художественную мысль поэта, живописца, скульптора *аналогичным движением моей художественной мысли*, которая при всей слабости или незначительности все-таки *соответствует мысли художника и в данном случае движется по тем-же путям, в том-же направлении, как двигалась мысль художника, когда он творил.* Усвоение и понимание художественного произведения, это — процессы мысли далеко не пассивные: *они требуют творчества*“ („Наблюдательный и экспериментальный методы в искусстве“, стр. 79).

Понимать художественное произведение — значит „сопереживать“ творческий экстаз художника и приобщиться к его интуиции: „Если мы *понимаем* произведение художника, то это значит, что художественные элементы, имеющиеся в нашем мышлении, в данном случае оживляются и крепнут, освобождаясь от угнетающих их впечатлений, забот, рассеяния текущей жизни, и *мы переживаем вдохновения художника, приобщаемся к его интуициям и вместе с ним разрабатываем его поэтические замыслы.* Чем значительнее и энергичнее будет эта деятельность нашего духа, тем лучше и полнее *поймем* мы художника“ (ibid., стр. 80).

Понимание художественного произведения невозможно без воспроизведения наблюдения его автора: „... понять художника в его данном про-

изведении значит *повторить* вслед за ним его наблюдения или его эксперименты" (ibid, стр. 122).

Отсюда объясняется, почему *„восприятие и понимание художественного образа есть повторение процесса творчества...* Иначе мы не могли бы, так сказать, откликнуться на создание художника, не могли бы понять и почувствовать его" („Вопросы теории и психологии творчества", стр. 63).

Ту-же мысль высказывает Дильтей, подчеркивая „созвучность" эстетического восприятия читателя и слушателя с творческой эмоцией художника: „То, что проистекает из чувства, в свою очередь возбуждает чувство и при том то-же самое чувство, но только в более слабой степени. Таким образом процесс, переживаемый поэтом, родственен процессу, переживаемому его читателем или слушателем... Одно и то-же сплетение образных элементов („dieselbe Zusammensetzung von bildlichen Elementen") вызывает здесь, как и там (т. е. у поэта, как и у его читателя или слушателя. С. Г.), одно и то-же сплетение чувств". Отношение между образным элементом художественного произведения, поскольку он служит предметом восприятия, между строем мыслей автора и содержанием его произведения, — поскольку оно вызывает эстетический эффект, — определяет, по мнению Дильтея, однородную структуру творческой эмоции поэта и эстетического восприятия его читателя или слушателя: в этом смысле процесс чтения или слушания художественного произведения *сходен по своей структуре с процессом творчества"* („Die Einbildungskraft des Dichters", s. 421). „Поэтому" — говорит Дильтей — „глубокое суждение о поэте таит в себе нечто *родственное* его творческой способности" („... etwas dem Schöpferischen Vermögen Verwandtes" — ibid, s. 429).

Шопенгауэру процесс чтения представляется воспроизведением умственного процесса автора книги: „Когда мы читаем, за нас — по его словам — думает другой: мы только *воспроизводим* его умственный процесс. Дело происходит так же, как при обучении письму, когда ученик наводит пером черты, написанные карандашем учителя" („Афоризмы житейской мудрости", пер. под ред. Ю. Айхенвальда, М. 1913, § 291, стр. 843).

Проф. Э. Мейман подчеркивает аналогию между элементами эстетического восприятия и творческой эмоции: „элементарные основы эстетического удовлетворения обнаруживают — по его словам — полную аналогию с элементарными мотивами художественного творчества, так-как *эстетическое наслаждение и удовлетворение по собственной сущности своей не может быть ничем иным, как сочувственным сопереживанием и совместною думой о том, что создал художник"* („Эстетика". Часть II, пер. Н. Самсонова, Гос. изд. М. 1920, стр. 136).

На сродство психической структуры процесса творчества художника и восприятия читателя и слушателя указывает и Сеайль: „Если мы понимаем гения", — говорит он — „то это — потому, что он имеет *нечто общее с нами;* если он нас очаровывает, то это — потому, что его творения отвечают законам нашего духа" („Si nous le (le genie) comprenons, c'est qu'il a quelque chose de commun avec nous; s'il nous charme, c'est que ses créations répondend aux lois de notre esprit". *Séailles*: Essai sur le genie. Introduction VIII) [1]).

[1]) Цит. по А. Евлахову: op. cit. p. 444 (том I).

Генекен подчеркивает „созвучие душ“ художника и воспринимающего субъекта, поскольку он воспроизводит в своем сознании эмоции аналогичные переживаниям художника: „всякое произведение, всякое предприятие, являясь делом его автора, отвлекается от него и входит — по его словам — в сознание других людей, — *оно воспроизводится в этом сознании*, входит в число его возбудителей и производит в нем позывы к действию или *эмоции, аналогичные тому, что происходит в сознании автора. Это воспроизведение и степень его указывает на сходство, на созвучие двух душ, — той, которая воспринимает, и той, которая творит*, потому — что у каждого индивида психические явления слагаются в одну связную цепь, потому что всякая мысль предполагает совместную работу целого ряда одно другому подчиненных колес или так называемых органов психической жизни, и передача мысли во всем ее составе от одного человека к другому говорит о сходстве этих органов“. Без такого созвучия душ художник „не съумел-бы насильно вложить его (свое произведение. С. Г.) в сердца людей и тех, кто его принял, признал, *воспроизвел* в своем уме...“ (Опыт построения научной критики“, стр. 104—105).

Вряд ли, однако, можно согласиться с утверждением Генекена, будто „передача *мысли* во всем ее составе от одного человека к другому“ свидетельствует о „созвучии душ“: я могу усвоить, воспринять чужую мысль. отнюдь не соглашаясь с ней и даже расходясь с тем, кто высказал эту мысль, находя ее ошибочной, нелепой. Мало того: я могу даже согласиться с чужой мыслью, могу признать ее глубоко верной, оригинальной, обоснованной и все-же этот факт, сам по себе, отнюдь еще не свидетельствует о „созвучии“ моей души с душой того, кто высказал эту мысль, о сродстве наших психических организаций в смысле принадлежности их к одному и тому-же психологическому типу: не сходство мыслей, а сходство *эмоций, чувствований*, сходство *эмоциональных реакций* на одни и те же явления, сродство *эмоциональной* структуры предполагает такое „созвучие душ“: ошибочное истолкование принципа психической однородности или психической *однотипности* художника и воспринимающего субъекта объясняется—как я показал выше—тем, что Генекен смешивает понятие *„эмоционального* восприятия“ (восприятия как *эмоции*) с понятием *„интеллектуального* восприятия“ (восприятия как *представления*); между тем на расчленении и строгом разграничении этих понятий покоится, как я показал, правильное понимание принципа психической однотипности художника и воспринимающего субъекта (поскольку принцип этот простирается исключительно лишь на *эмоциональные* восприятия).

Принцип воспроизведения сводится—по словам Генекена — „к идее сходства между героем и художником и толпой, приверженцами, и выражается в том, что первый и увлекает и объединяет последних“.

Опираясь на концепцию Тарда, Генекен пытается построить более смелое и широкое обобщение: „ясно то, что все... начала сходства — от наследственности до согласия,—имеют в виду сходство активных проявлений, сходство силы, сходство вибрации душевных сил: тип всякого развития—это вибрация или *звук* и созвучие, из которых *звук* рождается, а *созвучие* повторяет и продолжает“. (Генекен „Опыт научной построения критики“, стр. 106—107).

Такой-же тип сходства подмечает „в моральном мире“ Гюйо: „Известно (как это заметил Бэн), что струны двух скрипок, которые заставляют вибрировать, стремятся звучать в унисон или гармонично. Логично предположить и в мире моральном явления, аналогичные симпатической вибрации или, говоря языком психологическим, аналогичные взаимной детерминации, внушению и как-бы взаимному принуждению“ („Искусство с социологической точки зрения“, стр. 34). Эстетическая эмоция представляет собою „род резонанса ощущения в целом нашем сознании, в особенности в нашем уме и нашей воле“ (Ibid, стр. 10).

Эстетическая восприимчивость читателя, зрителя и слушателя к известным чувствам наперед уже предполагает обладание этими чувствами: „Чтобы испытать чувство по поводу прочитанного, *нужно уже им обладать*; но обладание этим чувством не есть вовсе изолированная или случайная вещь: существует закон зависимости моральных свойств, такой-же точный, как закон анатомических частей“ (Ibid, стр. 71).

Отто Ранк, как и Кроче, полагает, что творческая эмоция и эстетическое восприятие—тождественные функции: „Нас не удивит тот факт, что средний человек при *создании*... фантазий получает то-же наслаждение, что и при *восприятии* поэтического произведения. В существенном обе функции *тождественны*, поскольку восприятие фантазии заключается только в ее переживании“ („Значение психоанализа в науках о духе“. Пер. д-ра М. Кобылинской. СПБ., стр. 131). Аналогичные переживания художника и воспринимающего субъекта объясняются тем, что „в фантазии художника на первый план без его содействия выступают общечеловеческие черты“ (Ibid, стр. 132). Переживая эстетическую эмоцию, «слушатель получает возможность без промедления отождествлять себя с каждым ощущением...» (Ibid, стр. 136).

По мнению проф. А. И. Веселовского восприятие и воспроизведение «*существенно одно и то-же*», разница — в интенсивности, производящей впечатление творчества» («Из введения в ист. поэтику» в «Журн. Мин. Нар. Просв.», 1894, май, стр. 293).

Наиболее отчетливо можно проследить принцип психической однотипности в деятельности художественного и литературного критика.

В строении «сотворческой» психики критика наиболее ярко бросаются в глаза типические черты психической однотипности воспринимающего субъекта и художника: психический иммунитет критика к творчеству чуждого ему типа и психическая консонатность как «созвучие души» с художником однородного с ним типа.

В психическом сродстве или в психической однотипности художника и его критика кроются психологические нити к объяснению того явления, что нередко одно и то-же произведение искусства вызывает диаметрально-противоположную оценку со стороны критики: достаточно вспомнить хотя-бы восторженную оценку творчества Шекспира, данную Тэном, и уничтожающую критику Л. Н. Толстого, развенчивающего английского драматурга, культ преклонения критиков перед гением Шопенгауэра и Вагнера и отрицательное отношение к ним Ницше, панегирики Бьернсона-Бьернстерна по адресу Уот Уитмена, отвергаемого Кнутом Гамсуном, отрицательное отношение Шопенгауэра к Гегелю, Писарева к Пушкину и тому подобные

факты; этот принцип объясняет тонко нюансированную скалу эстетических восприятий критиков—от отрицательного отношения или равнодушия их к тому или иному писателю или художнику до «конгениального» понимания его «внутреннего мира» и преклонения перед его гением, а также принципиальные разногласия между ними—в зависимости от принадлежности их к той или иной школе, к тому или иному течению или направлению в искусстве и литературе.

Принадлежность художников и критиков к одной и той-же школе, к одному и тому-же направлению или течению художественной мысли, общность их «идеологии», их вкусов, темпераментов, взглядов на искусство и его задачи, сходство их «подхода» к художественному произведению, словом «созвучность», или сродство их эстетических восприятий обусловлено прежде всего *принадлежностью их к одному и тому-же психологическому типу.*

Если художники или критики принадлежат к *разнородным* психологическим типам, то их психическая разнотипность скажется прежде всего в различии их эстетических восприятий, окрашивающих их вкусы, взгляды, убеждения и подход к искусству, и неизбежно выразится в принципиальных разногласиях во взглядах на искусство и его задачи, а также в принадлежности их к разным, подчас даже враждебным друг другу школам, течениям и направлениям в искусстве.

Борьба различных типов, мировоззрений, школ, течений и лозунгов в критике, литературе, искусстве и науке объясняется, главным образом, *психической разнотипностью* критиков, писателей, художников и мыслителей, принадлежностью их к различным психологическим типам.

Борьба идей и лозунгов в критике, литературе, искусстве и науке означает, в переводе на психолнгический язык,—*борьбу различных психологических типов творчества;* борьба во имя той или иной идеи, того или иного мировоззрения, лозунга, сводится в сущности *к борьбе за преобладание того или иного психологического типа над другими разнородными типами.* Вместо выражения «борьба идей», «борьба идеалов» в искусстве, литературе, науке и критике следовало-бы сказать «*борьба разнородных психологических типов*", так-как за писателем, художником, мыслителем и критиком срывается носитель того или иного психологического типа мировосприятия.

Принцип психической однотипности критика и писателя или художника объясняет сродство между строением его эстетического восприятия и творческой эмоции художника.

Перевоплащаясь во «внутренний мир» художника, критик *воспроизводит* с своей психике многогранный процесс его творчества, по крайней мере—«созвучные» однородные, «однотипные» с ним черты структуры его творческой психики, «сопереживает» с автором его творческие эмоции, приобщается к его художественным интуициям, мыслит *его* образами, чувствует *его* чувствами—словом *рефлекторно воссоздает* в своей душе *типические* черты его творческой психики, превращаясь в его alter ego (второе «я»), в его психический резонатор. Без такой психической «созвучности» с художником, без такого психического сродства с ним критик не был-бы в состоянии понять художественное произведение, оценить его

достоинства, проверить правильность его наблюдений и взглядов, объяснить читателям его воспитательную и художественную значимость для общества и возвыситься до «конгениального» понимания художника.

Таким образом, процесс критического усвоения художественного произведения, его критической оценки есть не что иное, как *процесс рефлекторного воспроизведения в психике критика типических, точнее— однотипных черт процесса творчества художника путем воссоздания в его психике образов творческой фантазии, словом—путем симпатического сопереживания творческих эмоций художника.*

Короче: *процесс критического усвоения художественного произведения есть действенный акт сопереживания творческих эмоций художника.*

Тонкий анализ строения психики критика дает Дильтей, подчеркивая психическую созвучность его с художником: «Процесс, переживаемый критиком—тот-же, что и процесс, переживаемый любым идеальным читателем или слушателем. По крайней мере, он должен-бы быть таким!..

Глубокое суждение о поэте таит в себе *нечто родственное его творческой способности* (etwas dem schopferischen Vermögen Verwandtes). Лессинг был величайшим поэтом не потому, что он был величайшим критиком, но энергия творческой способности и острота анализирующего рассудка, выработали из него вместе с тем величайшего критика, и тогда поэт в нем использовал те художественные приемы, которые стали ясными для критика: таким образом он укреплял творческую способность с помощью осознанной техники» («Lessing war nicht darum ein grosser Dichter, weil er der grösste Kritiker war, sondern die Energie des schaffenden Vermögens und die Schärfe des analisirenden Verstandes bildeten zusammen den grössten Kritiker, und der Dichter in ihm nützte dann die Kunstgriffe, die dem Kritiker klar geworden waren: so verstärkte er durch bewusste Technik das schöpferische Vermögen»—«Die Einbildungskraft des Dichters», s. 428—429).

В подкрепление этого тезиза Дильтей ссылается на Шиллера, требовавшего от поэта дара «вселять» в душе читателя строй своих мыслей и чувств: «Я называю поэтом всякого, кто в состоянии вселить в какой-нибудь объект свое переживание ощущений, так что объект этот вынуждает меня перевоплотиться в такое переживание ощущений и, следовательно, оказывает на меня оживляющее действие» («Jeden, der im Stande ist, seinen Empfindungszustand in ein Objeot zu legen, sedass diese Object mich nothigt, in jenen Empfindungszustand überzugehen, folglich lebendig auf mich wirkt, nenne ich einen Dichter», Ibid, s. 430).

В приведенной формуле бросается в глаза ценное для психолога указание Шиллера на принудительную и суггестивную силу творческих эмоций художника, вызывающих в психике читателя однородные «сотворческие» эмоции.

Кроче идет еще дальше: утверждая, что критик—«*маленький* гений", поскольку он переживает сотворческие эмоции, тождественные с эмоциями художника, Кроче полагает, что «природа их одна и та-же». Критик— по его словам—„это маленький гений, художник—большой; один имеет сил на десять, другой—на сто; первый, чтобы подняться на известную

высоту, нуждается в помощи второго; но *природа обоих должна быть одна и та-же*. Чтобы судить о Данте, мы должны подняться на его высоту: эмпирически мы, разумеется не Данте, а Данте не мы; но *в самый момент созерцания и оценки наш дух и дух поэта—един, и в тот момент мы и он—нечто единое*. Лишь в этой *тождественности* заключена возможность того, что наши маленькие души *созвучно* отзываются великим, и с ними вместе выростают в универсальность духа» [1]).

Аналогичный взгляд на психическую «созвучность» критика и художника высказывает М. Гершензон, признавая их «конгениальность в чем-то основном»: „Задача критики говорит он—«не оценивать произведение, а узрев самому, учить и других видеть видение поэта...» («Видение поэта» напеч. в филос. ежегоднике «Мысль и Слово», 1918—21, II, стр. 92). Такая критика «неизменно соединена с благочестием к художнику и его труду. Такой критик непременно *в чем-то основном конгениален художнику*, о котором пишет, потому-что иначе он не увидел-бы его видения» (Ibid, стр. 93).

Д. С. Мережковский сравнивает влияние художника на критика с химической реакцией одного тела на другое. По его мнению, поэт-критик огражает не красоту реальных предметов, а красоту поэтических образов, *отразивших эти предметы*. Это—*поэзия поэзии*... Если художник читает произведение другого художника, происходит психологический опыт, который соответствует тому эксперименту в научных лабораториях, когда исследуется *химическая реакция одного тела на другое*» («Вечные спутники» т. XVIII, М. 1914, стр. 198—199).

Принцип психической однотипности делает понятной невосприимчивость критика к творчеству художника чуждого ему инородного типа и неспособность его возвыситься до „конгениального“ понимания художественного произведения: без психического сродства, без „созвучности“ с художником критик не в состоянии пережить эмоциональные восприятия, а без таких симпатических восприятий он не может „сопережить“ с автором его творческий экстаз и претворить свои эстетические сопереживания в „сотворческие“ эмоции.

§ 4. Антимония искусства и природы.

В отличие от науки искусство изображает явления не такими, каковы они в действительности, а такими, каковы они *должны быть* в представлении художника, как они предносятся его творческому воображению.

Если ученый оперирует с фактами, то художник оперирует с восприятиями фактов, со *своими* ощущениями, как они преломляются сквозь призму его мировосприятия.

Миру реальных явлений художник противопоставляет мир идеальных проэкций творческого воображения, системе законов природы — систему постулатов должного, царству „сотворенной природы“—царство „творящей природы“,—как он построяет ее из элементов своей творческой психики.

---

[1]) Цит. по Евлахову: op. cit., стр 446 (I том).

Претворяя в своем представлении картину реальной действительности в гармонию идеального миропорядка, художник противополагает гнету необходимости постулат свободы, царству природы — царство творческой фантазии.

В творческом преображении мира реальной действительности в гармонию идеального миропорядка и заключается тема искусства, поскольку оно вскрывает антиномию между сотворенной природой и творческим духом художника. Полан определяет эту антиномию как разлад между духом и миром: „искусство родилось—по его словам—*из разлада между миром и духом*, и мы видим,... как оно стремится не только не устранить этот разлад, но заставить забыть его и тем самым даже увеличить его... Искусство свидетельствует одновременно *о дисгармонии между миром и человеком*, о чувстве недовольства несовершенством мира и бессилием человека устранить его несовершенства" („Le mensonge de l'art". Paris, 1907, p. 244—289). [1]) Оскар Уайльд видит антиномию между природой и искусством в разладе между природой бытия и „ложью искусства".

Шопенгауэр тонко улавливает эту антиномию как разлад между „действительным миром" и „миром мысли" гения, порождаемый чувством недовольства окружающей его действительностью: „Страдание—говорит он—условие деятельности *гения*. Вы полагаете, что Шекспир и Гете творили-бы или Платон философствовал-бы, а Кант критиковал-бы разум, если-бы они *нашли удовлетворение и довольство в окружающем их действительном мире* и если-бы им было хорошо и их желания исполнялись? Только после того, как у нас возникает в известной мере разлад *с действительным миром и недовольство им*, мы обращаемся за удовлетворением к миру мысли. „Только страдание возвышает тебя над самим собою". Nur das Leiden ja hebt über Dich selbst Dich hinaus" („Новые паралипомены" в IV томе полного собрания сочинений А. Шопенгауэра под ред. Ю. Айхоненвальда М. 1910, стр. 449).

Д. С. Мережковский подчеркивает трагический характер антиномии между природой и искусством как „противоречия искусства и жизни": „Противоречие искусства и жизни трагично. А трагедии без жертвы не бывает. Трагедия заключается в борьбе двух вечных правд и в необходимости пожертвовать одной из них". („Было и будет". Петроград, 1915, стр. 321).

Антиномия между природой и искусством, дисгармония между гнетом действительности и перспективой идеала вскрывает *двойственную природу* человека и обнажает разлад между „творцом" и „тварью" в человеке или—говоря языком Спинозы—между „сотворенной природой" (natura naturata) и „творящей природой" (natura naturans) художника.

В этой дисгармонии между миром действительности и миром представлений и чаяний художника и кроятся психологические нити к объяснению стимула творчества художника, как протеста его против „сотворенной природы", протеста „творца" против „твари" в человеке и недовольство своим земным уделом: отсюда—апология не существующего идеального миропорядка, томление (Sehnsucht) художника по „надзвездным мирам", „касание

[1]) Цит. по А. Евлахову: op cit.

мирам иным", нашедшее себе выражение в глубокомысленном мифе Платона о тоске художника по небесной родине своей души при воспоминании о ней в минуты творческого экстаза; отсюда—жажда забвенья художника, потребность его забыться от мук жизни в катарсисе или преодолении тягот и страданий земной юдоли в процессе творчества; этот пессимистический мотив недовольства несовершенством мира и бессилия устранить его несовершенства делает понятной психологическую потребность художника найти в творческом экстазе противоядие против мук жизни, создать для своей тоскующей души убежище от жизни в царстве творческой мечты, найти забвенье „в том, чего нет", призвать к жизни новый мир, „тот, которого нет, тот, который — по словам Оскара Уайльда — есть сон, греза, сказка, ложь".

По словам проф. Э. Меймана, искусство „служит художнику весьма подходящим средством для того, чтобы *бежать из этого враждебного* ему мира и удалиться в другой, более прекрасный мир грез и фантазии" („Эстетика ч. II, М. Гос. Изд. 1920, стр. 110).

„Перечитывая наших великих лириков,—говорит М. Гершензон—можно подумать, что они все изучали Платона и усвоили его учение об Эросе. В душе всякого истинного поэта живет некое представление о гармонии, властно руководящее им, окрашивающее все его созерцания и являющееся для него постоянным мерилом ценностей". Это гениально выразил Лермонтов в стихотворении „Ангел": звук песни, которую пел ангел, неся молодую душу на землю, остается „без слов, но живой", и она томится на свете, потому — что скучные песни земли не могут заменить ей тех небесных звуков. Все творчество поэта представляет как-бы непрерывное усилие припомнить забытые слова небесной песни.... Из этой мечты о гармоническом строе рождается *тоска* поэтов и то смутное, но непобедимое стремление души, которого не чужд ни один поэт... Она составляет главный нерв поэзии Лермонтова, Фета, Баратынского, Ал. Толстого, Огарева. Поразительно, что у всех у них тоска носит характер настоящей ностальгии: все они безпрестанно, с глубокой грустью и верой, говорят о своей небесной гармонии... Вот почему поэты всегда связывают свое стремление к счастью со своей тоской по мировой гармонии или по своей небесной родине: „Нам памятно небо родное"—говорит Баратынский—„в желании счастья мы вечно к нему стремимся неясным желанием" („Видение поэта", стр. 80—82).

Гейне сравнивает процесс творчества художника с воспоминанием его души о своих странствиях в домировом бытии до перевоплощения ее в телесную оболочку поэта.

Чувство недовольства, порождаемого дисгармонией между реальным миром и проэкцией идеального миропорядка, омрачает чистое эстетическое наслаждение, привнося в нее горький осадок слабого страдания. Этот оттенок страдания тонко улавливает Шопенгауэр в своей характеристике эстетического восприятия: „Хотя при контемплации т. е. при эстетическом созерцании какого-нибудь объекта остается—по его словам—лишь *чистый субъект познания* и воля забывается, однако, в это блаженство скоро *примешивается легкое страдание,* которое, собственно, представляет собою слабое, но мешающее воспоминание о личности т. е. *о воле*" („Новые паралипомены", стр. 495).

Вскрывая двойственную природу человека, искусство показывает нам, какими мы *могли бы* стать в иных условиях нашей жизни, какие возможности, какие потенциальные способности заложены и не выявлены в нашем „я“, какие порывы, стремления, чаяния, упования таятся в нашей душе, не найдя себе выявления в нашем душевном опыте. Приподымая завесу нашего душевного мира, искусство показывает нам антитезу между тем, что мы *есть*, кем мы *стали* под гнетом тех или иных условий, и тем, чем мы *могли бы* стать в иных условиях, в иной жизненной обстановке: „В иссусстве“—по словам Н. Н. Ге—„дорога нам лишь та разница между тем, *чем мы должны быть, и тем, что мы есть*, на которую указывает нам произведение искусства“.

Эта антитеза между перспективой возможной судьбы и гнетом ига действительности раскрывается нашему созданию в процессе эстетического созерцания. Отсюда—*двойственный характер* эстетического восприятия, как воспроизведения и преображения действительности в образах творческой фантазии художника.

Двойственную природу эстетической эмоции, как переживания иллюзионизма и раздвоения личности, изобразил Тютчев:

„О, вещая душа моя,
„О, сердце, полное тревоги,
„О, как ты бьешься *на пороге*
„*Как бы двойного бытия*!“.

Углубленный анализ природы эстетической восприимчивости читателя, зрителя, слушателя и критика вскрыл *родственные типические черты в строении творческой психики художника и „сотворческой“ психики воспринимающего субъекта.* Наиболее ярко и выпукло обнаруживается „принцип психической однотипности“ художника и воспринимающего субъекта в:

a) первоплощаемости воспринимающего субъекта и художника в психику героев художественных произведений;

b) в творчестве как процессе „катарсиса“ и

c) в „творческой интуиции“, как процессе „бессознательного творчества“.

Следуя нашему методу и плану построения настоящего труда, перейдем к анализу и характеристике трех важнейших проблем теории и психологии творчества:

a) проблемы первоплощаемости в художественном творчестве (и ее ответвлений);

b) проблемы творчества как „катарсиса“;

c) проблемы „творческой интуиции“ и „бессознательного творчества“.

ГЛАВА ВТОРАЯ.

Теория перевоплощаемости.

Проблема перевоплощаемости в художественном творчестве.

Из всех стихий „творящей природы“ художника (и воспринимающего субъекта) едва-ли не самой загадочной представляется одна особенность его творческой энергии, с давних пор привлекавшая к себе внимание психологов, критиков и историков искусств. Я имею в виду своеобразный дар художника „перевоплощаться“ в душевный мир изображаемых им лиц, одухотворять образы своей фантазии, психически ассимилироваться с ними и сопереживать всю многогранную структуру их душевного опыта.

Этот дар „проникновения“ в чужую душу или перевоплощаемости в чужое „я“ до сих пор все еще остается неразгаданной загадкой для психолога: наука и поныне бессильна объяснить,—как возможно „перевоплощение“ в психику чужого „я“, при каких условиях и до каких пределов осуществимо, вообще, переживание в душевном опыте художника всей полноты *чужой* душевной жизни и при том—не реальной индивидуальности, а вымышленного образа, существующего лишь в его воображении.

Психология творчества до сих пор все еще тщетно пытается осветить вопрос о природе этой загадочной творческой стихии духа,—дара художника призывать к жизни образы своей фантазии, наделять их волей, сознанием, характером и подчинять сложный механизм их многогранной душевной жизни закону психологической мотивации. Вопрос этот заслуживает тем бо́льшего внимания, что *до известных пределов* этим даром „проникновения“ в чужое „я“ (безразлично—будь-то образы моей или чужой фантазии) наделен каждый человек, лишенный всяких проблесков художественной интуиции.

Весь уклад нашей личной, семейной и общественной жизни, все наши правовые нормы, нравственные максимы („не делай другому того, чего не хочешь испытывать от других“) и религиозные заповеди („возлюби ближнего своего как самого себя“) покоятся на нашей способности перевоплощаться в чужое „я“: без такого дара проникновения в чужую душу было-бы невозможно наше общение с людьми, изучение их характера, доверие и симпатия к ним, нравственная оценка их поведения, предвидение их поступков, наши взаимоотношения к ним, словом—весь уклад нашего общежития.

Перевоплощаемость в психологическом смысле следует, однако, отличать от перевоплощаемости в более узком смысле этого слова, как некую стихию художественного творчества. В этом смысле перевоплощаемость в художественном творчестве или „эстетическую перевоплощаемость“ в тесном смысле этого слова можно мыслить двояко: 1) либо как способность *непосредственного* „вчуствования“ в чужое „я“ или переживания чужой душевной жизни *без воспроизведения или объективации чужого „я“ в форме конкретного образа данной индивидуальности („пассивная перевоплощаемость“*—в смысле восприимчивости *типического* образа,—например, типа Отелло, как *родового* коллективного образа ревнивца вообще,—безот-

носительно к *данному* индивидуальному носителю его); 2) либо как специфическую способность *опосредственного* „вчувствования“ в чужое „я“ в смысле переживания в своем душевном опыте чужой душевной жизни посредством воспроизведения или объективации чужого „я“ в форме *конкретного* образа *данной* индивидуальности,—например, *этого* артиста, играющего роль Отелло *здесь, на этой сцене, этой* картины, *этой* симфонии в исполнении *такого-то* артиста и т. д. („*активная перевоплощаемость*“ в смысле восприимчивости данного конкретного образа, например, Гамлета, как индивидуальности, воплощающей образ ревнивца).

В первом случае процесс перевоплощаемости, поскольку он *не* сопровождается претворением в душевном опыте художника (зрителя, читателя) воспроизводимого образа, сводится к пройицированию на него исключительно лишь *типических родовых черт* данного *собирательного* образа (Отелло как *собирательный образ* или безличное, сверх-индивидуальное, схематическое воплощение типа ревнивца, как такового). Напротив—во втором случае процесс перевоплощаемости сопровождается претворением в душевном опыте художника (зрителя, читателя) воспроизводимого образа, поскольку процесс этот сводится к пройицированию на свое „я“ *индивидуальных черт данного конкретного образа* (Отелло как *индивидуальный образ* или конкретное воплощение типа ревнивца в истолковании *данного* артиста—Каратыгина, Барная, Мунэ Сюлли и т. д.). В этом последнем случае активная перевоплощаемость художника характеризуется, ближайшим образом, одной типической чертой—*его способностью к психической ассимиляции с воспроизводимым образом его творческой фантазии* или претворению в своем душевном опыте *его* „внутреннего мира“ путем пройицирования *на свое „я“* типических черт его психики.

Эта специфическая черта „творящей природы“ художника—способность к психической ассимиляции с образами его творческой фантазии (условимся называть ее „*персонификацией*“ художника) находит себе авторитетное подтверждение в наблюдениях целого ряда психологов, историков литературы и искусств, а также писателей и художников над процессами творчества: „Художник“—говорит *С. Н. Булгаков*—„обречен на перевоплощение в разные шкуры, как бы ни были они разноценны, даже отвратительны с общечеловеческой точки зрения. Он должен побывать в душе своего героя, как бы в ней ни было темно и грязно, и при том, что особенно важно, не как моралист и обличитель, но как художник, с способностью... „вчувствования“ во все, там ему открывающееся и поражающее его художественное воображение. И он успокаивается, как художник, лишь тогда, когда сознает, что достиг полного „вчувствования“... („Л. Н. Толстой“ в „Сборнике о религии Л. Н. Толстого“, М. 1912, стр. 17); *Куно Фишер* называет эту способность „конгениальной репродукцией“ („congeniale Reproduction“), Вундт—„оживляющей апперцепцией“, Липс—„вчувствованием“ („Einfühlung“), Пасхаль — „полиперсонализмом“, Фолькельт—„полетом интуиции“, Роберт Фишер—„симпатическим или сочувственным переживанием“, Гросс — „любовью к странствованию души“ („Wanderlust der Seele“), Рескин—„проникновенной перцепцией“ („penetrative perception“), Дессуар—„восторгом от метаморфозы“ („Freude an der Metamorphose“), Отто Вейнингер—способностью „жить во всех людях,

претворяться самому во всех", Д. Н. Овсяннико-Куликовский—даром „представления чужих чувств", И. И. Лапшин „тендецией к перевоплощению" и т д.[1]).

Меткую характеристику художественной персонификации дает *Бальзак* в своих самопризнаниях: „У меня"—говорит он—„с детства наблюдение стало интуицией: оно давало мне возможность *жить жизнью того человека, которым я был занят,* позволяло мне *вполне становиться на его место,* как тому дервишу из „Тысячи и одной ночи", который принимал душу и тело человека, подвергавшегося его заклятию". Этот дар проникновения в чужую душу роднит Бальзака—по мнению Теофила Готье—с Кювье: „ему достаточно детали, как Кювье—малейшего кусочка кости, чтобы представить себе цельную личность, мельком виденную". Тот-же дар художественной персонификации Бальзака отмечает и Поль Бурже: „самая маленькая подробность давала ему возможность востановить целый организм, целый класс общества". Бальзик не только живо представлял себе до мельчайших подробностей героев своих романов, их внешний облик, костюмы, походку, манеру говорить и держаться в обществе, но и сам переживал их радости, скорби и невзгоды так живо, как если бы речь шла о близких ему людях. Живя в Британи в замке генерала Помераль, Бальзак любил по вечерам занимать рассказами своих хозяев; часто он начинал в таком роде: „Генерал, вы наверно знали в Лилле семью X, не тех X, что из Рубэ, а тех, что сродни Z из Бетюна. У них в доме произошла замечательная драма"...—и он рассказывал так живо, увлекательно, с такими подробностями, что присутствующие заслушивались и готовы были поверить в истинность происшествия.—„Да правда-ли это, Бальзак?"—спрашивал у него генерал по окончании рассказа. Бальзак смотрел на него плутовскими глазами.—„Ни слова правды!"—восклицал он со своим обычным громовым хохотом: „все это—чистая бальзаковщина!" (*А. Н. Анненская*: „О. Бальзак", Спб., 1895, стр. 30). Судьба героев Бальзака, их семейные драмы, их планы, положение в обществе, родословное дерево, материальное положение и денежные комбинации интересовали его так живо, что он переживал их как действительность: „один из его приятелей—известный Жюль Сандо рассказывает, что один раз он говорил с ним о своей сестре, которую оставил на родине больною. Бальзак сочувственно слушал его несколько минут, а затем сказал: „Отлично, друг мой, *но вернемся к действительности, поговорим об*

[1]) *Муттер* называет дар художественной персонификации—„даром внутреннего зрения", *Теофил Готье* — „ретроспективным воображением" („imagination retrospective"), *Бальзак*—„ретроспективным проникновением" („pénétration refrospective"), *Сальвини*—„психической интуицией" („intuizione psychica"), *Додэ*—даром „воплощаться в другие существа" („de s'encarner en d'autres"), *Гете*—„инстинктом отожествлять себя с чуждыми ему положениями", *Рихард Вагнер*—способностью „с полным сочувствием перевоплотиться в изображаемое лицо", *Флобер*—даром „претворяться в изображаемые существа", *Глюк*—способностью „ставить себя на место действующих лиц", *Мопасан*—даром „вызывать существа" („evoquerles êtres"), *Новалис*—„способностью одновременно жить во многих людях", *Гоголь*—чутьем „слышать душу", *Антокольский*—„способностью чувствовать чувства других людей", *Леонид Андреев*—„дивным свойством гибкого, изощренного культурой ума—перевоплощаться, жить словно тысячью жизней", *Сарра Бернар*—способностью „променять свою жизнь на чужую" и т. д.

Эжени Гранде". О героях свои хроманов он обыкновенно толковал как о близких знакомых: „Такой то—заведомый негодяй, он никогда не может сделать ничего порядочного!"—„Такой-то—добросовестный работник и добрый малый, у него—чудесный характер, он, наверно, разбогатеет и составит себе счастье".—„Такие-то имеют на душе не мало грешков, но они—очень умны, хорошо знают людей, они дойдут до высокого положения в обществе". Ему возражали, что он слишком снисходителен к своим героям, что их „грешки"—самые подлые мерзости.—„Ну что делать"! отвечал он: „добродетельные люди редко умеют пробиться в жизни; я не виноват"... (ibid). Бальзак не только реагировал на своих героев, как на живых людей, но жил их переживаниями, близко принимая к сердцу их интересы: „он рассказывал разные происшествия из своих романов, точно будто они случились действительно".—„Знаете, на ком женится Феликс Гранльс? Это—очень хорошая партия. Гранльс—богаты, хотя Бельфель страшно дорого стоила этой семье". Он долго придумывал, за кого-бы выдать Камиллу Гранльс, и не соглашался взять ни одного из тех, женихов, которых предлагала ему сестра его. „Нельзя", говорил он: „это—люди из другого общества: чтобы ей выйти замуж за одного из них, нужна какая-нибудь случайность"... После долгих колебаний он объявил сестре, что выдает Камиллу за молодого графа Ресто, и ради этого совершенно переделал весь свой рассказ „Гобсек" (ibid).

Ту-же характерную черту „творящей природы" художника—способность к психической ассимиляции с героями своих произведений и проникновению в их „внутренний мир" отмечают биографы *Бомарше*, близко принимавшего к сердцу интересы и нужды своих персонажей и нередко вступавшего с ними в оживленную, беседу, словно с живыми людьми. По свидетельству Арреа (Arreat) Бомарше, в ответ на упреки друзей в том, что героям его произведений чужд возвышенный образ мыслей, обыкновенно отвечал: „я в этом неповинен и должен сознаться, что когда я пишу, *я непрерывно веду с моими героями самую оживленную беседу: „Берегись, Фигаро! Графу все известно!"—„Ах, графиня, какая неосторожность с вашей стороны!"—„Живей, живей спасайся, маленький паж!" А затем я лишь записываю то, что они мне отвечают*".

Эту способность художника „наполнять свою жизнь другими жизнями" отмечают в своих самопризнаниях многие творцы интеллектуальных ценностей, как характерную черту „творящей природы" художника: „Поэзия"—говорит Новалис—„разрешает чуждое существование в своем собственном". „Если-бы меня спросили",—признается *М. М. Антокольский*,—кто я, я ответил-бы: художник, живу одной жизнью, но *она наполнена другими жизнями, я чувствую чувства других людей*, всех их одинаково люблю, все они мне дороги, *я радуюсь их радостям*, но еще ближе мне их печали. Люди—это мои арфы, нервы их для меня—струны"... („Письма" в изд. В. В. Стасова, стр. 24, цит. по Лапшину). Ту-же тенденцию художника к психической ассимиляции с чуждыми ему индивидуальностями отмечает в своих самопризнаниях *Гете*: „я заходил в мастерския"—признается он—„и у меня появлялся инстинкт *отожествлять себя с чужими мне положениями*, чувствовать каждую специфическую форму человеческой жизни и с наслаждением *принимать в ней участие*".

Леонид Андреев называет персонификацию „дивным свойством гибкого изощренного культурой ума". В рассказе „Проклятие зверя" *Леонид Андреев* характеризует дар персонификации, как способность претворяться в образ того места, где живет наша душа: „моя душа мягка и податлива и всегда она *принимает образ того места, где живет, образ того, что слышит она и видит*".

Ту-же черту творческого воображения артиста подчеркивает в своих самопризнаниях *Сарра Бернар*, отмечая способность актера „менять свою личность на чужую": „Можно сбросить с себя все неприятности жизни"— говорит она в своих мемуарах—„и на несколько часов *променять свою личность на чужую. живешь как во сне чужой жизнью*, забывая обо всем"... Яркой иллюстрацией дара художника „менять свою личность на чужую" может служить самопризнание *Глинки*: когда композитор писал „Жизнь за царя", он так живо „вчувствовался" в образ Сусанина, что у него волосы становились дыбом и мороз пробегал по коже: „Сцену в лесу с поляками,—вспоминает он („Записки", стр. 8)"—„я, помню, как теперь, писал зимою: всю эту сцену, прежде чем я начал писать, я часто читал с чувством вслух, *и так живо переносился в чувство моего героя, что волосы у самого меня становились дыбом и мороз подирал по коже*". *Рихард Вагнер* определяет персонификацию художника как способность перевоплощаться в изображаемые им существа: „художник может—по его словам—достичь убедительности в изображении лишь тогда, когда он сам в состоянии с полным сочувствием перевоплотиться в изображаемые им существа" („Мемуары", V, стр. 380).

Гейне сравнивает персонификацию художника со своего рода эстетическим метампсихозом, определяя, вслед за Платоном, процесс вдохновения как воспоминание художника: „Когда писатель творит свое произведение, его душа переживает такое состояние, словно он, согласно пифагорову учению о переселении душ, вел предварительную жизнь после странствования на земле в различных образах; его вдохновение обладает всеми свойствами воспоминания".

У *Ибсена* чувство художественной персонификации было изощрено до такой степени утонченности, что ему необходимо было,—по собственному его признанию,—видеть воочию своего героя, слышать его голос, наблюдать его внешность, костюм „до последней пуговицы",—его походку, манеру держаться в обществе, величину его рук, словом — „всего с внешней стороны": „прежде чем занести на бумагу одно слово",—говорит он в своих самопризнаниях—„мне надо вполне овладеть возникшим у меня образом — *заглянуть во все уголки их души*. Я всегда исхожу от индивидума — говорит он в своих самопризнаниях — все это приходит после само собою, и я нисколько об этом не беспокоюсь, раз только *я овладел индивидумом во всей его человечности. Мне необходимо также видеть его перед собою воочию всего, с внешней стороны—до последней пуговицы, его походку, манеру, голос*. А затем уже я не выпущу его, пока не свершится его судьба". „*Все образы проходили предо мною воочию*"—сознается он в письме к другу от 23 февраля 1873 г. По свидетельству биографа Ибсена Гансена актриса, исполнявшая роль Норы, вызвала его недовольство только потому, что, у нее руки были не той

формы и длины. какие должны были быть *у настоящей Норы*; *Гуно*, по собственному признанию, *видел воочию героев своих опер и слышал явственно их голоса.*

Подобно Ибсену *Чехов* так живо „перевоплощался" в героев своих пьес, что отчетливо видел их перед собою—вплоть до мельчайших деталей их туалета—„клетчатых панталон", „дырявых башмаков", „самодельных удочек", „сигар в серебряной бумажке", которые они держали в руках. В этом отношении любопытны приводимые С. Л. Сулержицким диалоги Чехова со Станиславским и другими актерами, в которых он преподает им детальные указания на счет костюма своих персонажей вплоть до мельчайших подробностей их туалета.

— „Вы-же прекрасно играете, но только не мое лицо. Я же этого не писал".

— „В чем же дело?"

— „*У него-же клетчатые панталоны и дырявые башмаки*" (С. Л. Сулержицкий. „Из воспоминаний о Чехове в художественном театре", напечатано в альманахе „Шиповник", кн. 23 стр. 158). Он не только видел Астрова, но и слышал отчетливо его свист:

— „Послушайте, он же свистит; это дядя Ваня хнычет, а он свистит" (ibid, стр. 165).

По поводу внешнего облика и костюма Тригорина, Чехов дает артисту Качалову детальные указания вплоть до толстого бумажника, самодельных удочек и цвета этикетки его сигар:

— „Знаете, *удочки должны быть*, знаете, *такие самодельные, искривленные. Он же сам их перочинным ножиком делает...* Сигара хорошая. Может быть она даже и не очень хорошая, но *непременно в серебряной бумажке*" (ibid, стр. 194).

— „Послушайте",—наставляет он артиста Леонидова, давая ему подробные указания о Лопахине—„он не кричит. *У него же желтые башмаки*". Потом показал на боковой карман и сказал: „*И тут много денег*" (ibid, стр. 191)[1]).

Яркой иллюстрацией повышенного чувства психической ассимиляции художника с изображаемыми им лицами может служить творчество *Флобера*, воспринимавшего образы своей фантазии более живо, чем явления действительности: „прочитанное в книге" сознается Флобер в „Переписке" „волнует меня больше, чем действительное горе". Флобер не только живо воспринимал радости и горести героев своих романов, но перевоплощался в их психику с такой энергией проникновения, что переживал иллюзии общения с ними, катался с ними верхом, чувствовал жару до пота, претворяясь то в мужчину и женщину, то в любовника и любовницу, то в лошадей, листья, ветер и солнце. В письме к Луизе Колэ, Флобер дает меткое описание процесса психического отожествления художника не только

[1]) Элементы художественной персонификации достигают подчас глубокой экспрессии *в гриме* артистов, нередко создающих яркое воплощение законченного типа, изображаемого ими на сцене; так, по словам знаменитого русского художника Р., видевшего эскизы Бориса Годунова, сделанные Ф. И. Шаляпиным, наброски изображаемых им лиц достигают глубокой экспрессии „вчувствования" в психику создаваемого им на сцене „типа".

с героями своих произведений, но даже с окружающей их обстановкой: „Начиная с двух часов пополудни сегодня... пишу „Бавари". *Я присутствую на их поездке верхом: чувствуешь жару до пота, горло пересохло.* Вот один из редких дней моей жизни, который я провел в полнейшей иллюзии от начала до конца! Теперь, в шесть часов, когда я пишу, каждое слово бьет по нервам, я до того был увлечен... *я так глубоко чувствовал переживания моей героини, что я побоялся сам заразиться взаправду или, я поднялся из за стола и открыл окно, чтобы успокоиться*; у меня теперь сильно болят колени, спина и голова; какая-то истома болезненно-нервно ощущается мною и так как я—весь в любви, то надо, чтобы я, прежде, чем лечь спать, послал тебе их ласки... Какое наслаждение писать, не быть больше собою, *претворяться в изображаемые существа*! Сегодня, например, *я зараз и мужчина, и женщина, и любовник, и любовница, я катался верхом*, в лесу, в осенний полдень под желтою листвою, и *я был лошадями, листьями, ветром, речами моих героев и красным солнцем, от которого они опускали веки глаз, отуманенных любовью*" („Из писем Флобера", в перев. С. Л. Франка).

Рисуя тип игрока-виртуоза, Достоевский как-бы видит его пред собою живым: „это—лицо живое: *весь как будто стоит предо мною*". Когда Шопен сочинял свой известный полонез ор. 40 (A—dur), он так глубоко „вчувствовался" в эпоху, что видел явственно шествие польских рыцарей в старинных национальных костюмах: „Один из учеников Шопена рассказывает, что ночью, в то время, когда Шопен сочинял этот полонез, ему вдруг почудилось, что двери его комнаты открываются и перед ним проходит длинное шествие польских рыцарей и красавиц полек в старинных национальных костюмах" (*Л. К Давыдова*: „Ф. Шопен". Биографич. очерк. Спб., 1892, стр. 61).

Американский поэт *Уот Уитмэн* так глубоко перевоплощается в психику воришек, холерных больных и нищих, что мысленно в их лице сидит на скамье подсудимых, умирает от холеры, протягивает руку за подаянием: „когда ловят воришку,—признается он в одном из своих стихотворений—„то ловят *и меня, мы оба—на скамье подсудимых, нас обоих сажают в тюрьму*. Умирает холерный больной, *я тоже умираю от холеры: лицо мое стало как пепел, у меня корчи и судороги, люди убегают от меня. Нищие в меня воплощаются, я воплощаюсь в них: я конфузливо протягиваю руку, я сижу и прошу подаяния*". (*К. Чуковский*. „Уот Уитмэн", 4-од издание, стр. 44).

Тургенев жаловался петроградскому профессору Михайлову на то, что образы героев его произведений овладевают его воображением с такой силой, что он невольно сливается с ними до полного самозабвения, перевоплощаясь в их „внутренний мир": „Я вижу человека, поражающего меня той или иной чертой, может быть совершенно незначительною. Я забываю о нем. Долгое время спустя этот человек внезапно возникает предо мной из мрака забвения. Вокруг замеченных мною у него черт группируются новые, и теперь мне не поможет и то, если я захочу непременно забыть его. Я не могу—*он овладевает мною: я думаю вместе с ним*. Я не могу успокоиться, пока он не превращается в живое существо". (*Г. Брандес*: „Сочинения" под ред. Лучицкой. Т. II, стр. 147—

цит. по статье А. А. Измайлова: „Загадки Диониса“, стр. 148). Когда Тургенев писал свою повесть „Несчастная“, он так глубоко „вчувствовался“ в психику своей героини, что скорбел—по свидетельству Пича — о ее смерти и жаловался на то, что трагическая развязка повести „испортила“ ему день: он живо представлял себе, как ее тело выставлено в открытом гробу в церкви и родственники целуют покойницу; Флобер отождествлял себя со „св. Антонием“, Даргомыжский—с Борисом, Теккерей—с героем своего произведения—полковником Ньюкомом, Бомарше—со своим Фигаро, Гоголь—с героями „Мертвых душ“, Ницше—со своим „Антихристом“ и т. д.

Тенденция художника к отожествлению своего „я“ с героями своих произведений нередко приводит—по указанию Шпильгагена и Гюи де-Мопассана—к *эгоцентризму* или слиянию автора с изображаемым им лицом. Наиболее ярко проступает *эгоцентрическая тенденция* художника в построении автобиографического романа („Ich-Roman“), представляющего зачастую замаскированную автобиографию романиста, пройцирующего на своих героев те или иные черты своей психики: так, например, Л. Н. Толстой изобразил себя в образе Левина в „Анне Карениной“, Достоевский—в образе героя „Записок из подполья“, Жан Жак Руссо—в герое своего „Эмиля“, Гете—в герое романа „Сродство душ“; Мусоргский — прообраз своего Бориса, Жорж Занд—героиня своего романа „Лукреция Флориани“, Филипп Мориц—прообраз своего романа „Антон Райзер“, Биконсфильд пройцирует свою психику на героев своих романов, Крестовская—двойник героини своего „Смольного“, Бетховен изображает свой душевный мир в энергической увертюре к трагедии Колина „Кориолан“, Шопенгауэр наделяет своими чертами типический образ гения и т. д. (не говорю уже о целом ряде художников – Беклин, Репин и др.,— изобразивших себя в автопортретах [1]).

София Жермэн идет еще дальше и видит в эгоцентризме (в смысле тенденции к персонификации) характерную черту философского творчества, называя философские системы „*романами философов*“.

Как я указал уже (в § 2 первой главы настоящего труда) необходимо, однако, различать *два типа перевоплощаемости* художника в психику изображаемых им лиц: *эмоциональное вчувствование* в смысле симпатического сопереживания („das Miterleben“ Роберта Фишера) и *интеллектуальное вчувствование* — в смысле представления чужих чувств (точнее—внешнего выражения чужих чувств), не сопровождающееся эмоцией симпатического сопереживания.

Перевоплощение, как *эмоция* (эмоциональное перевоплощение) сопровождается вчувствованием художника в психику героев его произведений и обладает, поэтому, *симпатическим характером*; напротив, перевоплощение, как *представление* (интеллектуальное перевоплощение) не сопровождается эмоциональным вчувствованием в чужое „я“ и *лишено, поэтому, симпатического характера*.

Как я показал уже (в § 3 первой главы настоящего труда) с точки зрения принципа психической однотипности *перевоплощение художника в*

[1]) См. следующую (третью) главу настоящего труда

психику изображаемых им лиц бывает однотипным и разнотипным — в зависимости от того, принадлежит-ли художник и изображаемый им герой к одному и тому же психологическому типу или к разным психологическим типам.

Однотипная перевоплощаемость художника в психику конгениальных или однородных с ним психологических типов *сопровождается эмоцией симпатического сопереживания* чувств изображаемого им лица: напротив— *разнотипная или контрастирующая перевоплощаемость* художника в психику разнородных или контрастирующих с ним натур (разнородных психологических типов) *лишена эмоционального характера* симпатического сопереживания и сводится, в сущности, к *проекции воображения художника, к его представлению внешних выражений чувств изображаемого им лица.*

Однотипная перевоплощаемость художника наиболее ярко проявляется в случаях *реконструкции* вариантов сцен и образов творческой фантазии других художников, когда автор, перевоплощаясь в творческую психику другого художника, завершает *его* незаконченное произведение, нередко давая „конгениальное" воспроизведение продуктов его творчества: так, например, В. Г. Каратыгин с „конгениальным" проникновением в творческую психику Мусоргского *дописывает* оставшийся незаконченным его романс „Злая смерть"; Н. А. Римский-Корсаков, „углубившись в изучение „Хованщины", *чувствовал себя по временам, как бы Мусоргским*, мог реконструировать по фрагментам 5-ое действие. Так реконструирован Римским и Глазуновым „Игорь", „Свадьба Фигаро" Моцарта—Берлиозом (речитативы), конец 1-го действия „Каменного гостя" Даргомыжского— Цезарем Кюи и т. д.". (*И. И. Лапшин*: „Худ. творч.", стр. 306); И. Е. Репин пишет фигуру Пушкина на берегу моря на известной картине Айвазовского, Иорданс дает „конгениальное" воспроизведение картины Рубенса и т. д.

Иллюстрацией обоих указанных типов перевоплощаемости художника в психику изображаемых им лиц могут служить самопризнания писателей и артистов: Теодор Кернер признается, например, в том, что он никогда не сочинял и не высказывал в своих произведениях того, чего не переживал сам в своем душевном опыте: так, например, любовные стихотворения он писал лишь тогда, когда был влюблен; он отказывается понять, как можно писать „песни ненависти", не ненавидя, слагать „воинственные песни", не будучи воинственным по натуре; он мог перевоплощаться лишь в психику *однотипных* с ним героев, принадлежавших к *тому же самому психологическому типу*, к какому принадлежал он сам: артистка Ристори отказалась участвовать в „Медее" только потому, что ей предстояло убить на сцене своих детей: она бессильна была перевоплотиться в психику матери-детоубийцы, так-как ей, любящей матери, был чужд этот психологический тип: *„я не в состоянии* поднять руку на тех фиктивных детей, коих мне дает вымысел автора на сцене" — жаловалась она Легуве, прося его изменить фабулу пьесы и мотивируя свой отказ учавствовать в ней тем соображением, что она очень любит своих детей; напротив, артисты интеллектуалистического типа обнаруживают тенденцию к *разнотипной перевоплощаемости*; так, например, артист

Бравич любил перевоплощаться в психику героев *противоположного* ему психологического типа: „я больше люблю изображать лиц, противоположного мне характера“ — пишет Бравич. (См. статью П. В. Дризена „Памяти Бравича“. Ежег. Имп. театр. 1912, цит. по Лапшину: „Худ. творч.“, стр. 73); Сарра Бернар, играя на сцене, любила, по собственному ее признанию „менять свою жизнь на *чужую*“, перевоплощаясь в психику чуждых ей психологических типов и т. д.

Художественная персонификация в смысле способности художника ассимилироваться психически с образами своей творческой фантазии, принимает самые разнообразные формы и психологические оттенки, варируя в зависимости от индивидуальности, темперамента, одаренности и психической организации художника.

Разновидности эти—при всем разнообразии их оттенков—можно, однако, свести, по родовым признакам, к *четырем типическим формам* психической ассимиляции художника;

I) *художественному антропоморфизму* (анимизму);

II) *художественному миметизму*;

III) *психопатологическому* (галлюцинаторному) *миметизму и*

IV) *интроспективному анимизму* (интроспективной перевоплощаемости).

§ 1. Первый тип: художественный антропоморфизм (анимизм).

Характерная черта художественного антропоморфизма, как одной из типических черт психической ассимиляции художника,—тенденция к художественному анимизму *путем одухотворения стихий природы*, и даже неодушевленных предметов.

Тенденция к „вчувствованию“ в стихии природы и внутренний мир животных, птиц, рыб и даже неодушевленных предметов (растений, звезд, камней) восходит к седой древности первые побеги художественного анимизма можно подметить еще в религиозных верованиях и представлениях первобытных народов с их культом обоготворения солнца, звезд, животных и растений; еще ярче сказалась тенденция к художественному антропоморфизму в животном и былинном эпосе; у современных художников тенденция к перевоплощаемости в психику животных и растений наблюдается сравнительно реже и выливается преимущественно в форму художественного анимизма, как своеобразной попытки к истолкованию „ретроспективной психологии“ животных, птиц и растений по аналогии с психикой человека. Эта аналогия простирается у некоторых авторов так далеко, что они, не обинуясь, приписывают животным, рыбам, муравьям и насекомым „эстетическую восприимчивость“ и „несомненные музыкальные способности“ (Эспинас, Вундт, Владимир Соловьев), „нравственные инстинкты“ и „чувство долга“ (Спенсер, Эванс, Лангстрот, Сутерланд), возвышенные эмоции благоговения (проф. И. А. Сикорский), тонко развитое чувство гордости (Ромэнс), чувство патриотизма и собственности (Эспинас), математические способности (Карл Кралл) и т. п. Такой гиперболизм тенденции к „очеловечению“ животных, птиц, рыб и насекомых

Мейман остроумно называет—„ненаучной мистикой, чем-то вроде теоретико-познавательной и психологической тайны, которая пытается придать обязательности эстетических суждений какой-то сверхестественный характер“ („Введение в современную эстетику“, стр. 48—49 [1]).

Художественный анимизм можно проследить, главным образом, *в трех направлениях*: а) как перевоплощение в психику зверей, птиц, насекомых, рыб, и даже неодушевленных предметов (*растений, звезд, камней* и т. д.) вплоть до отожествления с ними художника *с акте пантеистического слияния с космосом*; в) как проецирование психики животных на „внутренний мир“ человека и с) как ретроспективное проецирование психики человека на „внутренний мир“ животных, насекомых, птиц и неодушевленных предметов.

а) *Первая форма художественного анимизма.* Перевоплощение в „душу“ зверей, птиц, насекомых и неодушевленных предметов сопровождается одним характерным для этой формы анимизма признаком—ощущением единства, сродства души человека с природой *в акте пантеистического слияния художника с космосом.*

Эта последняя *пантеистическая тенденция* анимизма нашла себе глубокомысленное художественное истолкование в „Юности“ *Л. Н. Толстого*: „И все я был один“—сознается он устами Николиньки:—„и все казалось, что таинственно величавая природа, притягивающая к себе светлый круг месяца, стоящий везде и как будто наполняющий собою все необъятное пространство, и я, ничтожный червяк,—мне все казалось в эти минуты, что как будто *природа, и луна, и я, мы были одно и то-же*“. В черновых путевых заметках Л. Н. Толстого о Швейцарии мы находим описание процесса отожествления художника с „психикой“ животных и растений в синтезе пантеистического слияния его с природой до полного самозабвения и растворения в бесконечности: „Я люблю природу“,—пишет Толстой—„когда она со всех сторон окружает меня и потом развивается бесконечно в даль, но, когда я, нахожусь в ней. Я люблю, когда со всех сторон окружает меня жаркий воздух, и этот же воздух, клубясь, уходит в бесконечную даль, когда *вы не одни ликуете и радуетесь природой, когда около вас жужжат и вьются мириады насекомых, сцепившись, ползают коровки, везде кругом заливаются птицы*“.

В беседе с Г. Тенёромо *Л. Н. Толстой* признается своему собеседнику, что он чувствует движение соков, слышит, как дышет и вздыхает земля, сравнивая „живую, теплую жизнь земли“ с жизнью человека: „Нет, вы прислушайтесь,—сказал Лев Николаевич—„прислушайтесь к этой немолчной работе жизни, какая здесь т. е. в саду—С. Г.) идет во всех углах и впадинах. Мне кажется, будто я сижу и *чувствую движение*

---

[1]) См. интересные соображения по этому вопросу проф. *В. М. Бехтерева* („Общие основы рефлексологии человека“. Госизд. М. и П. 1923, стр 7—10), *В. С. Соловьева* („Красота в природе“ в „Вопросах философии и психологии“, 1889 г., кн. 1, стр. 44—46), *А. Сутерланда* („Происхождение и развитие нравственного инстинкта“ Изд. Павленкова, Спб. 1900. стр. 489—502), *Прельса* („Эстетика“, стр. 54), *А. Евлахова*: op. cit. (т. I, стр. 382 и 392) и в особенности проф. *В. М. Бехтерева*: „О зоорефлексологии, как научной дисциплине, и о разговоре попугаев с точки зрения объективного исследования“ (1923), где приведены обзор литературы и ценные соображения по этому вопросу.

соков, как они тянутся тонкими струйками по мочкам и корням к стволу, ветвям и почкам. *Я чувствую, как земля внизу, оттаивая, шлет свои пары кверху и дышит, и вздыхает*, как вздыхает человек после долгого, тяжелого сна. Это не метафора, не уподобление, и так оно и есть. *Земля живет несомненною, живою, теплою жизнью, как и все мы, взятые от земли.*" (Цитата, привед. В. Вересаевым в „Живой жизни". Ч. I, М. 1911 стр. 156).

Тургенев „понимает" душу собаки и читает в ее глазах тожество ее природы с природой человека и пантеистическое единство однородных чувств, уничтожающее всякую грань между ним и собакой: „Она (собака) словно хочет *сказать мне что-то*. Она немая, она без слов, она сама себя не понимает,—но *я ее понимаю*. Я понимаю, что в это мгновение *и в ней, и во мне живет одно и то-же чувство, что между нами нет никакой разницы. Мы—тожественны; в каждом из нас горит и светится тот-же трепетный огонек*... Нет! Это не животное и не человек меняются взглядами. Это две пары одинаковых глаз устремлены друг на друга. И в каждой из этих пар, в животном и в человеке,—*одна и та-же жизнь желается к другой*" („Собака").

Иногда ощущение космического сродства с природой переживается художником в мистическом акте „интуитивного прозрения", „вселенского чувства", „космического единства", когда художник *внезапно* ощущает сродство с природой как наплыв вселенского чувства любви ко всему живому и психической однородности с природой.

Яркой иллюстрацией этой своеобразной формы художественного анимизма может служить самопризнание Уот Уитмэна о пережитом им „часе прозрения": „я помню,—пишет он—было прозрачное летнее утро. Я лежал на траве, и вдруг на меня снизошло такое чувство покоя и мира, такое всеведение, выше всякой человеческой мудрости,—и я понял, что что *Бог—мой брат и что его душа мне родная и что ядро всей вселенной—любовь*". (К. Чуковский: „Уот Уитмэн" 4-е изд., стр. 16). Аналогичное переживание мистического процесса слияния с природой в акте „всемирной любви" (выражение М. Башкирцевой) описывают Л. Н. Толстой и Достоевский: герой „Казаков" Л. Н. Толстого — Оленин в лесной чаще прилег отдохнуть на траве и неожиданно для себя ощущает наплыв вселенской любви и космического сродства с комарами, жужжавшими вокруг него назойливым роем: „Ему было прохладно и уютно; ни о чем он не думал, ничего он не желал. И вдруг на него нашло такое *странное чувство беспричинного счастья и любви ко всему*, что он по старой привычке стал креститься и благодарить кого-то". Такой-же наплыв вселенской любви и ощущение пантеистического сродства с природой испытывает в „Войне и мире" Л. Н. Толстого Пьер Безухов, вглядываясь в „светлую, колеблющуюся, зовущую в себя бесконечную даль": „Пьер взглянул в небо, в глубь уходящих играющих звезд. „*И все это—мое, и все это во мне, и все это—я*" думал Пьер". (Ср. аналогичное самопризнание Тютчева: „*Все во мне и я во всем*").

Иногда ощущение пантеистического сродства с космосом переживается как процесс „вчувствования" в природу и восприятие ее гармонии; так переживает „вселенское чувство" Кириллов в „Бесах" Достоевского: „Есть

секунды"...—говорит он — „...и вы вдруг чувствуете присутствие вечной гармонии, совершенно достигнутой... Это чувство ясное и неоспоримое. Как будто *вдруг ощущаете всю природу* и вдруг говорите: да, это правда... Вы не то, что любите, о,—*тут выше любви*"!

Яркия иллюстрации этой своеобразной мистической формы художественного анимизма можно найти у Гете („Фауст", „*Eins und Alles*"), Байрона („Остров", „Чайльд—Гарольд"), Невалиса („*Astralis*"), Л. Н. Толстого („Исповедь"). А. Толстого, Тютчева, Чехова, Вересаева и др. (См *Laprade „Le sentiment de la nature"*, *Бизе* „Историческое развитие чувства природы" и П. Лапшин: „О мистическом познании и вселенском чувстве").

Тот-же пангенстический мотив, то же ощущение космического сродства с природой нашло себе яркое художественное выражение в рассказе Леонида Андреева „Весной". Повышенное вчуствование в „душу" природы изощрено у Леонида Андреева до такой степени, что он *слышит* траву и цветы, *обоняет* душистое знойное жужжание, сливаясь с запахами, звуками и красками в одну дивную гармонию творчества и жизни: „... И все в саду было полно густым гудением, полным заботы и страстной радости жизни. Оно было вверху и внизу, не видно было, кто гудит и поет, и чудилось, что это *поет трава, цветы и высокое синее небо*. Казалось, что *можно было слышать траву и обонять душистое знойное жужжание,—так все—запах, звук и краска неразрывно слились в одну дивную гармонию творчества и жизни*".

В том-же рассказе *Леонида Андреева* герой рассказа Павел чувствует наплыв умиления и родственной симпатии к стройной березке, ощущая в ней присутствие бессмертного „духа" жизни: „В углу под солнцем Павел увидел березку, на его глазах посаженную отцом... И Павлу стало жаль отца, и *стройная березка сделалась ему родной и милой, как будто в ней еще не умер и никогда не умрет дух того, кто дал ей эту зеленую веселую жизнь*".

„В Рудине" Тургенев описывает процесс слияния Лежнева с природой в порыве любви к молодой липе: „Я, в то московское -то время, хаживал по ночам на свидание... с кем-бы вы думали? с молодой липой на конце моего сада. Обниму ее тонкий и стройный ствол, и мне кажется, что *я обнимаю всю природу*, а сердце расширяется и млеет так, как будто *вся природа в него вливается*". („Рудин").

Флобер ощущает братския узы родства со всем живущим вплоть до жирафа и крокодила и чувствует солидарность со всеми обитателями „великой гостинницы Вселенной": „*я—брат в Боге всего, что живет*"—говорит он в письме к Элизе Колэ от 26 августа 1846 г.—„*брат жирафа и крокодила не менее, чем человека*, и согражданин всего, что обитает в великой гостинице Вселенной".

Ощущая родственные чувства к растениям, *Флобер* мечтает о перевоплощении в „душу" сосен: „я хотел бы"—сознается он в письме к Альфреду Лепуатевену от 26 мая 1845 г.—„*быть в душе этих больших сосен*, которыя стояли на краю пропасти, склонив свои ветви и покрытые снегом, *я искал своей среды*". Животные и деревья возбуждают в нем чувства нежности и симпатии: „смотрю на животных и даже на деревья"—

сознается он в письме к другу — „*с нежностью, которая* приближается к настоящей симпатии: *мне достаточно только глядеть на природу, чтобы испытывать почти сладостные ощущения*“. (*ibid*).

В „Казаках“ Л. Н. Толстого Оленин *чувствует* горы: „Сначала горы только удивили Оленина, потом обрадовали; но потом, больше и больше вглядываясь в эту... убегающую цепь снеговых гор, он мало-помалу начал вникать в эту красоту и *почувствовал горы*“.

Вчувствование в природу и ощущение пантеистического единства души человека с „психикой“ животных и растений нашло себе художественное выражение в стихотворении *Баратынского*.

„С природой одною он жизнью дышал,
„Ручья разумел трепетанье,
„*И говор древесных листов понимал,*
„*И чувствовал трав прозябанье*;
„Была ему звездная книга ясна,
„*И с ними говорила морская волна*“.

в) Вторая форма художественного анимизма.

Вторая форма художественного анимизма—пройицирование психики человека на „внутренний мир“ животных и растений—характеризуется, ближайшим образом, одной чертой—тенденцией наделять животных, птиц, растения и даже неодушевленные предметы психикой человека — вплоть до дара человеческой речи и мышления.

Художественную иллюстрацию этого типа антропоморфизма мы находим в „Анне Карениной“ Л. Н Толстого: перевоплощаясь в „психику“ лошади Вронского Фру-Фру“, Толстой наделяет ее человеческим мышлением. „она была одно из тех животных, которые, кажется, *не говорят только потому, что механическое устройство их рта не позволяет им этого*“.

Описывая сцену скачек, Толстой „перевоплощается“ в психику Фру-Фру с такой глубиной психологического проникновения, что следит за едва уловимыми изгибами ее „мышления“, наделяя ее даром „понимать“ и угадывать намерения Вронского: „В то самое время, как Вронский подумал о том, что надо теперь обходить Махотина, *сама Фру-Фру, поняв уже то, что он подумал*, без всякого поощрения значительно наддала и стала приближаться к Махотину с самой выгодной стороны... Вронский только подумал о том, что можно обойти и извне, как *Фру-Фру переменила ногу и стала обходить именно таким образом*... Вместе с Фру-Фру он еще издали видел эту банкетку, *и вместе им обоим—ему и лошади—пришло мгновенное сомнение*“.

Не только животныя, но и растения наделены в произведениях Толстого волей, сознанием и тонким чутьем—вплоть до сознания приближающейся смерти: так, стебель—по его словам—„изо всех сил держался и не хотел умирать“. Он „давно уже умирал *и знал это и передал свою жизнь в отростки*“; „Черемуха, чтоб ее не глушила липа, *перешла* из-под липы

на дорожку. *Она почуяла*, видно, *что ей не жить* под липой, *сделала* из сучка корень, а этот корень *бросила*".

Тонкий психологический анализ этой формы художественного антропоморфизма дает Жорж Занд, оттеняя характерные признаки этого своеобразного явления „творящей природы" художника: 1) *непроизвольный характер* процесса художественного перевоплощения; 2) тенденцию *к расширению* амплитуды эстетических эмоций художника в процессе перевоплощения в „психику" животных, птиц и растений и 3) тенденцию к отрешению художника от своего „я" (резиньяцию воли художника) в процессе художественного перевоплощения: „Минуты', когда я, охваченная и увлеченная *вне себя* силою внешних впечатлений, могу отвлечься от жизни моего рода (т. е человеческого),—читаем мы в одном из самопризнаний Жорж Занд („Impressions et souvenirs'),—„абсолютно случайны, *и не всегда в моей власти заставить мою душу перейти в существа которые не суть „я"*. Когда это наивное явление *возникает самопроизвольно*, я не могу сказать, подготовило-ли меня к этому какое-нибудь психолологическое обстоятельство. Конечно, для этого нужно отсутствие какого-либо живо интересующего занятия: малейший повод к беспокойству устраняет этот род внутреннего экстаза, который представляет как-бы *непроизвольное и непредвиденное забвение своей собственной жизнедеятельности*... Бывают часы, когда *я ускользаю от самой себя*, когда я чувствую себя травой, птицей, вершиной дерева. облаком, проточной водой, горизонтом, цветом, формой и ощущениями изменчивыми, преходящими, неопределенными; часы,—когда я бегаю, летаю, плаваю, пью росу, простираюсь на солнце, сплю под листвой, ношусь с ласточками, ползаю с ящерицами, блещу со звездами и светляками, когда я,—короче сказать,—живу в том, что составляет среду развития, являющегося как бы *расширением моего собственного существа*". (Цитата эта заимствована из книги Souriau: „La suggestion dans l'art", p. 305).

В рассказе „Сон Макара" *В. Г. Короленко* наделяет зайцев, тетерев и косачей даром речи и юмором—вплоть до злорадного издевательства над заблудившимся в лесу Макаром: „В одном месте на прогалину выбежал белый ушкан (заяц), сел на задние лапки, повел длинными ушами с черными отметинками на концах и стал умываться, делая Макару самые дерзкие рожи. *Он давал ему понять, что он отлично знает его, Макара, знает, что он и есть тот самый Макар, который настрогал в тайге хитрые машины для его, зайца, погибели. Но теперь он над ним издевался*... Тетерева выходили из тайных логовищ и уставлялись в него любопытными круглыми глазами, а косачи бегали между ними с распущенными хвостами *и громко рассказывали самкам про него, Макара, и про его козни.* А зайцы становились на задние лапки и хохотали, *докладывая, что Макар заблудился и не выйдет из тайги*".

У Толстого и Чехова „перевоплощение" в психику животных и растений достигает такой глубины, что они наделяют их даже даром тонкого анализа, возвышающегося до философской рефлекии: так, например, в „Войне и Мире" Толстой влагает в уста старому „огромному дубу" пессимистическую тираду о призрачности любви и жизненных благ: „Весна, и любовь, и счастие!"—как будто *говорил этот дуб* (князю Андрею С. Г.)—„и как не надоест нам все один и тот-же глупый и бессмысленный обман. Все

одно и то-же, и все обман! Нет ни весны, ни солнца, ни счастья... *Стою и не верю вашим надеждам и обманам*".

В рассказе „Каштанка", построенном на тонком анализе концепции „собачьей" психологии, Чехов достигает такой глубины проникновения в „психику" собаки и ее „переживаний", что наделяет ее даром построения обобщений своих наблюдений: „Все человечество Каштанка делила на две очень неравных части: на хозяев и на заказчиков; между теми и другими была очень существенная разница: первые имели право бить ее, а вторые она сама имела право хватать за икры".

Сравнивая своего старого хозяина—столяра с новым хозяином—дрессировщиком, Каштанка „решала вопрос—где лучше, у незнакомца или у столяра? У незнакомца обстановка бедная и некрасивая... у столяра—же вся квартира битком набита вещами" и т. д.. Проникнув в комнату, где новый хозяин Каштанки держал дрессированного кота и гуся, „Каштанка села и *стала наблюдать*. Кот неподвижно сидел на матрасике и *делал вид, что спит*. Гусь... продолжал *говорить о чем-то быстро и горячо... и делал вид, что восхищается своей речью*".

В приведенных иллюстрациях характерна тенденция художника наделять животных не только психикой человека, но и даром перевоплощения в его душу.

Еще ярче проступает эта тенденция в третьей форме художественного антропоморфизма.

c) Третья форма художественного анимизма.

Третья форма художественного антропоморфизма характеризуется, главным образом, двумя чертами—тенденцией художника: 1) проецировать психику животных на „внутренний мир" человека и 2) наделять животных способностью проецировать ретроспективно *свои* чувства на людей и на животных („ретроспективная перевоплощаемость").

Иллюстрацию этой формы художественного антропоморфизма мы находим у Толстого, Достоевского, Чехова и Леонида Андреева.

Лежа в лесу в логовище оленя, Оленин перевоплощается в „психику" оленя, фазана и комара, ретроспективно отожествляет себя с комаром: „Около меня, пролетая между листьями, которые кажутся им огромными островами, стоят в воздухе и жужжат комары; и все они что-нибудь и зачем-нибудь жужжат около меня, и *каждый из них—такой же особенный от всех Дмитрий Оленин, как и я сам*". Перевоплощаясь в психику комаров, Оленин угадывает, что думают и о чем жужжат комары, ретроспективно проецируя *на себя* их „переживания". „*Сюда, сюда, ребята! Вот кого можно есть!*"—*жужжат они* и облепляют его (Оленина). И ему ясно стало, что *он нисколько не русский дворянин, член московского общества, а просто такой-же комар или фазан или олень, как и те, которые живут теперь вокруг него*". В приведенном отрывке перевоплощаемость Толстого—Оленина достигает такой глубины, что он не только проецирует на себя „психику" оленя, фазана и комара, но наделяет в то-же время *их* самих способностью *ретроспективного* перевоплощения в психику „такого-же Дмитрия Оленина, как и он сам".

В рассказе „Холстомер“ Л. Н. Толстой не только перевоплощается в „лошадиную“ психологию, но приписывает лошадям способность *ретроспективного* проникновения в „переживания“ других лошадей: становясь на „точку зрения“ лошади, он рассуждает о „Холстомере“ „*по лошадиному*“: „Пегий мерин Холстомер был стар, они (т. е. другие лошади) были молоды; он был скучен, они были веселы. *Стало быть он был совсем чужой, посторонний, совсем другое существо, и нельзя было жалеть его.* Лошади жалеют только самих себя и изредка только тех, *в шкуре кого они себя легко могут представить.* Но ведь не виноват-же был пегий мерин в том, что он был стар, тощ и уродлив?.. Казалось-бы, что нет, но *по лошадиному он был виноват*, и правы *были всегда только те, которые были* сильны, *молоды и счастливы*“.

Тургенев, описывая любовный порыв самопожертвования старого воробья, спасающего свое детище от набросившейся на него собаки Трезора, наделяет его даром ретроспективного проникновения в психику собаки: „Он (старый воробей) кинулся спасать, он заслонил собою свое детище, но все его маленькое тело трепетало от ужаса, голосок одичал и охрип, он замирал, он жертвовал собою! Каким громадным чудовищем должна была ему казаться собака! И все-таки он не мог усидеть на своей высокой, безопасной ветке... Сила, сильнее его воли, сбросила его оттуда. *Мой Трезор остановился, попятился... Видно и он признал эту силу... я благоговел перед той маленькой героической птицей.. перед любовным ее порывом*“. („Воробей“).

В рассказе „Каштанка“ Чехов наделяет собаку даром психологического проникновения в душу человека и ретроспективного пройицирования на него *своей* „собачьей психологии“: „Когда он (столяр-хозяин собаки Каштанки) разговаривал с нею (с Каштанкой) таким образом, вдруг загремела музыка. Каштанка оглянулась и увидела, что по улице прямо на нее шел полк солдат К великому ее удивлению, столяр *вместо того, что бы испугаться, завизжать и залаять*, широко улыбнулся, вытянулся во фрунт и всей пятерней сделал под козырек“.

В рассказе „Белолобый“ *Чехов* дает тонкий анализ „психики“ голодной волчихи, наделяя ее даром ретроспективного проникновения в „душу“ бежавшего за ней щенка и пройицирования на него *своей* „волчьей психологии“: „Зачем это он (щенок) бежит за мной?“—думала волчиха, с досадой: „*Должно быть он хочет, чтобы я его съела*... обыкновенно волчихи приучают своих детей к охоте, давая им поиграть добычей; и теперь, глядя, как волчата гонялись по насту за щенком и боролись с ним, *волчиха думала*: „*пускай приучаются*“.

В рассказе Леонида Андреева „Проклятие зверя“ герой рассказа чувствует, как „в его сердце входят чужие чувства“ покойников, наполняющих его душу своей таинственной жизнью: „*К мысли моей легкими прикосновениями припадают чьи-то чужие мысли и в сердце мое входят чужие чувства, и множество скрытых людей наполняют меня, своей таинственной жизнью*“. В другом месте этого рассказа герой описывает процесс действия на него *книг*, соединяющих таинственными нитями его мозг с умершими людьми и „вливающих“ в его душу *их* жизнь. „Я вдруг понял, что это *книги действуют на меня*... молчаливые, запертые в шкафах, скрытые на полках. Это—они, молчаливые *книги, соединили*

какими-то таинственными путями мой мозг с тысячью других уже умерших мозгов и предательски молчаливо вливают в меня свою чужую жизнь".

Яркие иллюстрации художественного антропоморфизма в смысле ретроспективного проэцирования на людей психики животных, птиц, растений и духов можно найти у Андерсона, Джека Лондона, Ибсена, Ростана, Метерлинка, Гофмана и у целого ряда художников (Сверчков, Шишкин, Ю. Клевер и др.).

Для психолога представляет интерес, главным образом, одна характерная черта этой своеобразной формы художественного анимизма тенденция художника приписывать животным не только психику человека, но даже *интроспективный метод самонаблюдения и законы человеческого мышления*, перевоплощаясь в психику животных и растений и наделяя их даром *ретроспективного проэцирования* на человека своей психики, художники незаметно для себя впадают в наивный антропоморфизм или, выражаясь языком Васмана—„в совершенно произвольное очеловечение животного", подчиняя „внутренний мир" животных законам мотивации *человеческой* воли и наделяя их законами и методами *человеческого* мышления: так, например, Л. Н. Толстой, утверждая (в рассказе „Холстомер"), что „лошади жалеют только тех, *в шкуре кого они себя легко могут представить*", наделяет лошадей человеческим интроспективным методом самонаблюдения по аналогии; в приведенном рассказе Чехова „Белолобый" волчиха *умозаключает* по сходству внешних телесных процессов, наблюдаемых *ею* у щенят и волчат, о сходстве *их* душевных переживаний, построя следующий силлогизм: 1) все волчата бегут за зверем только тогда, когда они хотят, чтобы он их съел; 2) этот щенок все время бежит за мной; 3) следовательно „*должно быть* он (щенок) хочет, чтобы я съела его"; в рассказе Чехова, „Каштанка", собака, перевоплотившаяся в психику своего хозяина—столяра, недоумевает, каким образом столяр, увидя полк солдат, „*не залаял*" на них, подобно ей и т. д.

В этом наивном антропоморфизме и кроется, быть может, ахиллова пята зоопсихологии, поскольку она притязает на построение объективного метода для изучения законов душевной жизни животных по аналогии с психикой человека. „Что здесь возбуждает наше удивление — говорит Васман по адресу психологов, приписывающих животным способность к умозаключению,—так это не ход умозаключения собаки, а таковой—психолога" [1]). Проф В. М. Бехтерев считает недопустимым экскурсии зоопсихолога в область антропоморфизма: „С моей точки зрения прежде всего недопустимы при изучении животного мира всякого рода экскурсии в область антропоморфизма, как недопустимо вообще субъективное толкование поведения животных, как делают это новейшие зоопсихологи, ибо этот метод не ограждает от неточных выводови заблуждений" (*В. М. Бехтерев*. „О зоорефлексологии, как научной дисциплине, и о разговоре попугаев с точки зрения объективного исследования", стр. 468). Эти слова

[1]) Богатую литературу вопроса о высших умственных способностях животных читатель найдет в труде проф. *В. А. Вагнера*. „Биологические основания сравнительной психологии: Том II; Инстинкт и разум. Гл. IX—XI. Изд. М. О. Вольф 1913 и у *В. М. Бехтерева*, „О зоорефлексологии, как научной дисциплине".

авторитетного психолога в полной мере применимы и к художественному антропоморфизму, как к своеобразной разновидности эстетической перевоплощаемости.

Характерные черты трех указанных в нашей классификации форм художественного анимизма:

а) непроизвольный характер процесса перевоплощения художника в психику изображаемых им лиц;

в) тенденция к расширению амплитуды эстетических эмоций художника в процессе художественного творчества и

с) тенденция к резиньяции воли художника в процессе художественного перевоплощения

§ 2. Второй тип: художественный миметизм.

Персонификация художника или способность его к психической ассимиляции с образами его творческой фантазии находит себе наиболее полное выражение *в художественном миметизме* или тенденции художника отожествлять себя с изображаемыми им лицами и их положениями.

Эта своеобразная форма эмоциональной персонификации художника характеризуется, ближайшим образом, четырьмя специфическими признаками:

1) отрешением художника от своего „я“ (резиньяция воли);

2) проицированием на свое „я“ переживаний изображаемых художником лиц:

3) непроизвольным подражанием художника действиям и поступкам изображаемых им лиц (вплоть до безсознательного усвоения их речей, взглядов, вкусов, мимики, внешнего облика, костюма и т. д.);

4) раздвоением личности художника (сочетание переживаний творческого экстаза с восприятиями переживаемых им лиц).

Эту характерную черту перевоплощаемости художника в смысле „психической заразы“ отмечает Л. Н. Толстой, подчеркивая в своем определении искусства, как существенный признак его — „заразительность“ художественного творчества.

Если критерий искусства состоит в „заразительности“ творчества, то характерная черта художественного миметизма заключается в повышенной восприимчивости художника (читателя, зрителя, слушателя) к такой заразе. Это загадочное явление в области художественного творчества, и поныне не нашедшее себе сколько-нибудь удовлетворительного объяснения в психологии, характеризуется, ближайшим образом, одним специфическим признаком—своеобразным *процессом раздвоения личности* художника, сочетающего в своем душевном опыте переживания творческого экстаза с восприятиями „внутреннего мира“ изображаемых им лиц.

Этот своеобразный, по структуре своей, процесс раздвоения личности художника сопровождается „сопереживанием“ художника (Miterleben) в смысле повышенной восприимчивости его к душевным движениям изображаемых им лиц.

Вундт называет восприимчивость художника к переживаниям изображаемых им лиц „оживляющей апперцепцией“, охватывающей все моменты творческого подъема художника: „это качество заключается“—по его словам—„в том, что собственное „я“ зрителя проэктируется в объекте таким образом, что зрителю кажется, будто *объект и он—одно*. Таким образом зритель не только изменяет предмет в то время, когда он его переживает, но *сам становится объектом*. Этот принцип господствует над всеми изменениями и над всем развитием душевной жизни. Он более или менее беспрепятственно господствует над мировоззрением ребенка, а часто он прорывается даже в представления взрослого человека. Он оживляет произведения искусств, начиная с простейшего сосуда и орнамента вплоть до совершеннейшего воспроизведения человеческого тела и других форм природы и до произведений архитектуры. Наконец этот принцип появляется и в развитии мифов, начиная с примитивного культа души, вплоть до мифических украшений, которыми фантазия окружает образы религий. Он действует также и в тех религиях, которые выражают свои идеи посредством в высшей степени фантастических символов, возникших под воздействием мифа и поэзии. Во всех этих областях принцип оживляющей апперцепции, если и не совпадает с творческой силой духа, все-же *так тесно связан с ней, что их даже невозможно отличить друг от друга*“. (Вундт: „Фантазия как основа искусства“. Перев. под ред. А. П. Нечаева. Изд. М. О. Вольф, 1914, стр. 98).

К явлениям этого порядка следует отнести, на что я указал во *второй* главе настоящего труда:

а) *самоубийства под влиянием прочитанных книг и проповедей:* так, еще в III веке до Р. Х. в Александрии учреждена была *„академия соумирающих“*, числившая в своем списке Антония и Клеопатру; проповеди пессимиста Гегезия, (прозванного „проповедником смерти“), и его призыв к самоубийству вызвали среди слушателей целую эпидемию самоубийств; в начале XVIII столетия в Америке и в Европе народилась целая сеть „клубов самоубийц“, вербовавших своих членов среди лиц, усвоивших идеи пессимизма: на этой почве покончили расчеты с жизнью стоик Зенон и Клеант, Петроний, Майнлендер (Батц), Отто Вейнингер, и др.; романы Жорж Занд, „Вертер“ Гете, „Пол и Характер“ О. Вейнингера и др. произведения вызвали ряд случаев самоубийств среди читателей; аналогичные случаи приводят Луи Мегран („Романтизм и нравы“), проф. В. М. Бехтерев („О причинах самоубийства и возможной борьбе с ними“), H. Plescher („Die Suggestion im Leben der Kinder“), Arnold Kowalawsky („Studien zur Psychologie des Pessimismus“) и др. См. *С. О. Грузенберг:* „А. Шопенгауэр“. 2-ое издание „Шиповника“. СПБ. 1912, стр. 68—73, где приведена литература вопроса.

в) *явления миметизма:* „К влиянию *заразы* должны быть отнесены случаи, когда несколько человек последовательно вешаются на одном и том-же крюке или бросаются в воду в определенном излюбленном месте. Примером могут служить, кроме известной будки Наполеона, Лизин Пруд в Москве в период особой популярности повести Карамзина и Иматра“. (*В. М. Бехтерев:* „О причинах самоубийства“, стр. 15—16); Моро и Ломброзо насчитывают десятки случаев миметизма.

c) *религиозные эпидемии*, охватывающия целые местности под влиянием гипноза религиозной проповеди, каковы, например, массовые самосожжения раскольников, самоубийства 500 конфунианцев, самопогребение 25 тираспольских раскольников под влиянием проповеди Виталия, эпидемии „малеванщины", колдовства и бесосдержимости, „неговизма", китайская, татарская, канадская эпидемии и мн. др. (См. *В. М. Бехтерев*: „Внушение и его роль в общественной жизни", 3 изд СПБ., 1908. *Б. Сидис* „Психология внушения" и др.).

d) *случаи побега из родительского дома детей школьного возраста* под впечатлением романов Жюля Верна, Майн-Рида и др. писателей (см. *А. П. Сикорский:* „Всеобщая психология". Изд. второе. Киев 1912, стр. 476—478 и др.).

Вопрос о природе перевоплощаемости в художественном творчестве, и поныне не освещенный в литературе с надлежащей полнотой, открывает широкий простор для контроверз и гипотез, нередко покоющихся на смешении понятий: так, например, по мнению проф. Н. Д. Овсянико-Куликовского художник, перевоплощаясь в образы своей фантазии, отнюдь не чувствует, не переживает непосредственно чужое „я" в своем душевном опыте, а всего лишь *представляет* себе чувства изображаемых им лиц; таким образом „вчувствование" художника—не реальное, а *мнимое чувство, представление чувства, граничащее с иллюзией воспроизведения чужого „я" в своей психике:* так, например, „чувства" мусульманского фанатизма и ригоризма могли отразиться в душе Пушкина"—по мнению проф. Д. Н. Овсянико-Куликовского—„лишь в виде фикций и при том таких, которые граничат с мнимостью чувства. Это—*представления чужих чувств*, вызывающия соответствующую эмоцию, которая и подвергнута лирической обработке, *а самого чувства нет, не было и не могло быть*". (Пушкин в IV т. собр. сочинений, стр. 54). Иллюзия перевоплощаемости в чужое „я", объясняется—по его мнению—тем, что художник, возсоздавая психику изображаемых им лиц, переживает не реальные, а фиктивныя или воображаемыя (а по терминологии Эдуарда Гартмана—„иллюзорные идеальные") чувства „когда артист, играя Отелло, воспроизводит чувство ревности с таким мастерством, что зрителям кажется, будто он *в самом деле ревнует*, переживая всю гамму чувств и эмоций, сюда относящихся, то это только *иллюзия*.

Было-бы ошибкой сказать, что эта фикция есть чистое *представление, образ* данного чувства, явление умственного порядка и не получает никакого ограждения в чувствующей сфере. Нет, оно несомненно отлагается здесь особым чувством того-же порядка, но это чувство, например,—ревности, страха и т. д. своим психологическим характером заметно отличается от подлинного чувства, от настоящего гнева, страха, ревности и т. д. Артист ставит себя мысленно в положение изображаемого лица, проникает в его душу и силою симпатического воображения заставляет себя *сочувствовать* всему, что переживает это лицо, он переживает сам ряд чувств, созвучных чувствам этого лица. Вот именно фиктивный гнев есть сочувствие чужому гневу, фиктивная ревность—аналогия настоящей, основанная на ее понимании, фиктивная радость — созвучна-подлинной и т. д. Фиктивные чувства иногда могут быть *сильнее настоящих, отличаться бблышей эмоциональностью и выражаться ярче их*". (ibid, стр. 49—50).

Толкование проф. Д. Н. Овсяннико-Куликовского неприемлемо в том смысле, что оно покоится на смешении понятий—„*представлений* чужих чувств, вызывающих соответственные эмоции, и „фиктивных (или „созвучных") *чувств* того-же порядка". Вопреки мнению проф. Д. Н. Овсянико-Куликовского *нельзя представить себе чужое чувство, потому-что чувства, как таковые, по самой природе своей непредставимы (в силу закона непредставимости чужой душевной жизни)*:

„Для нас—по справедливому указанию проф. А. И. Введенского—*„недоступно даже и представить-то себе чужую душевную жизнь, как чужую"*. („О пределах и признаках одушевления"). Закон непредставимости чужой душевной жизни отнюдь не исключает для нас возможности переживать в своем душевном опыте те процессы, „которые мы называем представлением чужой душевной жизни", закрепляя их за чужим „я": он лишь пресекает возможность *представить* себе чужую душу, как *нечто самодовлеющее*, как нечто такое, что существует само по себе, *вне нашего сознания*—безотносительно к нашему „я". Иллюзия представимости чужой душевной жизни,—на что указал проф. А. И. Введенский—объясняется тем, что мы представляем себе *свою-же собственную душевную жизнь, как если-бы она протекла в условиях душевной жизни других людей* [1]). Как-бы, однако, я ни пытался представить себе чувство ревности или страха *безотносительно* к моему собственному „я",—я прямо-таки не в силах представить себе его иначе как *в образе ревнивого или испугавшегося человека*, например, в образе Отелло или тонущего человека. *Чувство, как и все, вообще, душевные процессы непредставимы по природе наших ограниченных познавательных способностей.*

Вопреки мнению проф. Н. Д. Овсяннико-Куликовского представимы не чувства, как таковые, а исключительна лишь *их внешние проявления*, поскольку наши чувства воплощаются в мимике, игре лица, жестикуляции, телодвижениях, походке, словом—*во внешних конкретных образах*. Я могу представить себе *лицо* плачущего или смеющегося человека, но я прямо таки не в силах представить себе *чувство* радости или печали, как таковые, *без* воплощения его во внешнем образе: представляя себе чужую, например, твою душевную жизнь, я в сущности представляю твою *телесную* жизнь (твое лицо, мимику, жестикуляцию, походку), истолковывая ее в том или ином смысле по аналогии со *своей* собственной душевной жизнью; представляя себе, например, душевное состояние Отелло, я представляю себе в сущности лишь игру артиста (Поссарта, Мунэ Сюли, Каратыгина), т. е. созданный его игрой *телесный* образ, истолковывая его по сходству телесных обнаружений с *моей* телесной жизнью [2]).

Называя процесс моего мысленного перевоплощения в чужое „я"—путем пройицирования на него моих эмоций—*„представлением чужой ду-*

---

[1]) О законе непредставимости чужой душевной жизни см. проф. *А. И. Введенский*: „Философские очерки" и проф. *В. М. Бехтерев*: „Общие основы рефлексологии человека" П. и М. 1923 г.

[2]) См. проф. *А. И. Введенский*: „О пределах и признаках одушевления". СПБ. 1892 г., где изложена теория непредставимости чужой душевной жизни. Ср. *С. О. Грузенберг* „Очерки современной русской философии". СПБ., 1911 г., стр. 43—46, откуда заимствованы эти цитаты.

шевной жизни", я впадаю в такую же иллюзию, какую переживает человек, называя действия приснившихся ему во сне людей „*чужими*" действиями, хотя люди, которых он видел во сне—он сам, и приписываемые им действия—не что иное, как *его* собственные душевные переживания.

Перевоплощаемость в художественном творчестве состоит не в „представлении чужих чувств", как ошибочно думает проф. Д. Н. Овсянико-Куликовский, так-как чувства, как таковые, непредставимы), а в представлении внешних *проявлений* чужих чувств, и сводится в сущности, к истолкованию *телесных образов* или *обнаружений* чужих чувств по аналогии с внешними обнаружениями чувств художника.

Перевоплощаясь в чужое „я", художник воспроизводит в своем душевном опыте не чужие чувства, как таковые, а исключительно лишь чужие *образы*, вызывающие в нем самом, в его психике те или иные чувства. Переживая эстетическую эмоцию, художник (зритель, читатель и слушатель), перевоплощается не в чужую душу (ибо чужая душа непредставима), а исключительно лишь в чужие *образы*, поскольку в них проявляются те или иные душевные процессы.

Смешение наших восприятий чужих образов с эмоциями, которые они вызывают в нашей душе, и создает иллюзию возможности непосредственного перевоплощения в чужое „я": „Мы видим печальную улыбку, счастливое выражение глаз, ревнивый взор, злобную усмешку"—говорит проф. Н. И. Лапшин: „Подобно тому как мы объективируем вторичные качества (цвета, вкусы и запахи), так точно мы объективируем и целостные впечатления, хотя фактически их источник—субъективный. Вот почему *нам кажется*, что мы прямо видим, интуитивно постигаем чужое „я", его переживания. *Это иллюзия, но она неизбежна.* Пройицируя в воображаемого героя целостное впечатление, соответствующее эстетической эмопии, переживаемой поэтом, последний получает *иллюзию*, будто он созерцает не только внешность, но и внутренний мир героя объективированным, включенным в образ статуи, картины или образ фантазии художника, достигающей в процессе творчества нередко яркости галлюцинации. *Мы не можем видеть в чужом теле или в образе фантазии интуитивно, т. е. непосредственно гнев или зависть*, но мы видим или слышим целостное впечатление, порождаемое комплексом зрительных (моторных или звуковых) ощущений во внешнем восприятии (то-же применимо и к образу фантазии) и инстинктивно присоединяем к нему соответствующия „фиктивныя" чувства в самих себе" (op. cit., стр. 237 и примеч.).

Иллюзорный характер мнимого интуитивного постижения чужой души в процессе художественного творчества признает целый ряд психологов, критиков и историков искусства (Шарль Баттэ, Витасек, Урбан, Гартман, Гросс, Норцау и др.). По мнению Гросса „эстетическая иллюзия есть обман, который я создаю сам в свободной игре внутреннего подражания". („Введение в эстетику", стр. 144); Е. В. Аничков отрицает преднамеренный „обман" и „притворство" художника: „искусство"—по его словам—„ложь", фикция, но *не обман*; оно лжет, *не притворяясь*"; Георг Брандес видит происхождение эстетической иллюзии в антропоморфизме: „впечатление, производимое сценическим искусством, основывается"—по его словам—„на иллюзии, а аллюзия является общим спутником у многих искусств. Так-же

точно, как театральное представление, нас вводит в обман статуя и картина; производимая ими иллюзия обусловливается тем, что мы на мгновение принимаем камень за человека и раскрашенное полотно, за действительность, подобно тому как, увлекаясь ролью, мы забываем актера. Иллюзия, обман чувств, игра воображения, с помощью которой то, что на самом деле не реально, обращается в действительность, принимается за реальный факт зрителем". („Скандинавская литература", I, стр. 29—30 цит. по Евлахову: op. cit).

Характерная черта перевоплощаемости в художественном творчестве—способность художника „отрешаться" от своего я вплоть до полного самозабвения, полной утраты своего „я" и слияния с изображаемым им лицом.

Эту последнюю черту «творящей природы" художника отмечает Тэн в своей тонкой характеристике творчества Шекспира: „Шекспир"—говорит он—„умел по натуре отрешиться от самого себя и превращаться в каждый предмет, который желал представить. Взгляните вокруг себя на великих художников, постарайтесь сблизиться с ними, войти в их интимную жизнь, посмотреть, как они думают,—и вы поймете тогда всю силу этого слова. По какому-то необъяснимому инстинкту они с первого-же раза *ставят себя на место того, что намерены изображать*,—на место людей, животных, растений, цветов, пейзажей. Каковы-бы ни были предметы,—одушевленные или неодушевленные, но художник, вследствие какого-то отражения впечатлений, чувствует силы и стремления видимой природы, и его до бесконечности сложная душа обращается в род микроскопической вселенной от беспрерывных превращений. Вот причина, почему они, по видимому, живут долее прочих людей: им нет надобности учиться, они угадывают. Люди, подобные ему (Шекспиру), видят по несколько предметов зараз, обнимают их полнее, глубже, скорее, чем другие, ум их хватает через край, и разливается как поток. Они возсоздают так-же, как вновь творят,—натурально, наверняка, по вдохновению, которое можно назвать окрыленным рассудком". (Цит. из „Истории английской литературы" привед. Евлаховым, op. cit. стр. 452).

Ту же черту—способность художника отрешаться от самого себя вплоть до полного слияния с изображаемыми лицами—отмечают критики Куно Фишера, как характерную особенность творчества выдающегося немецкого историка философии: „Куно Фишер не только читал, но и переживал непосредственно интеллектуальные восторги и душевные движения того мыслителя, с которым знакомил аудиторию. Он радовался его радостями, скорбел его скорбями, болел его тревогами и сомнениями, словом—*перевоплощался в него, становился его alter ego* (вторым „я"), *его двойником*. Излагал-ли талантливый лектор учение Спинозы, развивал-ли он основные положения пессимистического миросозерцания Шопенгауэра,—перед вами был не Куно Фишер, а, так сказать, *сам Спиноза или Шопенгауэр, перевоплотившийся в Куно Фишера*. Недаром все критики прославленного автора „Истории новой философии" единодушно отмечают его «*congeniale Reproduction*"—*завидный дар перевоплощаться в чужое „я", слиться с ним воедино, претвориться в него до полного забвения своего личного „я"*: отсюда—проникновенное понимание индивидуальных особенностей каждой системы,

ее характера, ее исторического стиля; отсюда—присущая ему способность переживать внутренний процесс творчества каждого мыслителя, сохраняя при этом во всей чистоте и девственности его индивидуальный облик, его манеру письма, словом—его интеллектуальный стиль". (*С. О. Грузенберг*: „Куно Фишер". Критико-биографический очерк, стр. 19—20—в прилож., к переводу „Воли и разсудка". Куно Фишера, СПБ., 1909, изд. В. Ротерштерна).

В приведенных характеристиках весьма поучительно для психолога указание на одну черту художественной персонификации—дар художника *угадывать* интуитивно—присущим ему „необъяснимым инстинктом"—психику чужого „я". На эту характерную черту художественного творчества—дар интуитивной „угадки" чужой души—указывает и В. Белинский в своей характеристике творчества Пушкина: „И все это не придумано, не списано с действительности, *но угадано чувством* в минуту вдохновения". С помощью этой „угадки" Пушкин воссоздает в своих переводах из Анакреона „весь античный мир", а в переводах из Корана перевоплощается в „дух Магомета": „Я свято верю"—говорит В. Г. Белинский в „Литературных мечтаниях"—„что он, (Пушкин) вполне разделял безотрадную муку отверженной любви черноокой черкешенки или своей пленительной Татьяны, что он вместе со своим мрачным Гиреем томился этой тоской любви, пресыщенной наслаждениями и все еще не ведавшей наслаждения, что он горел неистовым огнем ревности вместе с Зарембою и Алеко и упивался дикой любовью Земфиры", (стр. 51 [1]). О таком-же „угадывании художника говорит П. Л. Лавров в своей характеристике творчества Лермонтова: «*Угадывание художника* важно нам»—по его словам—„не в тех областях, которые видны всякому летописцу литературы, а в тех, где характеристические черты выступают во множестве мелочей, едва заметных или вовсе незаметных для подобного летописца, сливаясь более в общее настроение лица или общества, чем в определенные события и действия".

Еще ярче проступает эта характерная черта „творящей природы" художника в психической ассимиляции его с изображаемыми лицами. Эта способность художника к уподоблению героям своих произведений характеризуется его тенденцией не только усваивать себе переживания, взгляды, вкусы и привычки изображаемых им лиц, но даже перенимать у них те или иные черты их внешнего облика—вплоть до интонации, жестикуляции, костюма, манер, походки и т. д.

Яркую иллюстрацию художественного миметизма в смысле способности художника к психической ассимиляции с изображаемыми им лицами мы находим в самопризнаниях целого ряда писателей, художников, композиторов и артистов, улавливающих самые разнообразные оттенки этого загадочного явления в области психологии творчества: так, например, Леонид Андреев „перевоплощался" в психику героев своих произведений с такой глубиной художественного проникновения, что на время и сам как-бы становился ими, перенимая у них тембр голоса, произношение, мимику,

---

[1]) Ту-же черту творчества Пушкина — его способность перевоплощаться в психику изображаемых им лиц—отмечает и Достоевский в своей характеристике его творчества.

жестикуляцию и манеру говорить. По свидетельству К. И. Чуковского Андреев „не просто писал свои вещи; он был охвачен ими как пожаром. Каждая тема сжигала его без остатка, *он становился на время маньяком, не видел ничего кроме нее*; как-бы мала она ни была,—он придавал ей грандиозные размеры, насилуя ее грандиозными образами. Каждая тема становилась у него колоссальной, больше его самого и застилала перед ним всю вселенную. И поразительно,—когда он создавал своего Лейзера,—еврея из пьесы „Анатэма“, *он даже в частных разговорах за чаем невольно сбивался на библейскую мелодию речи. Он и сам становился на время евреем.* Когда-же он писал „Сашку Жегулева“, *в его голосе слышались волжския залихватския ноты. Он невольно перенимал у своих персонажей их голос и манеры, весь их душевный ток, перевоплощался в них как актер.* Помню, однажды, вечером он удивил меня безшабашной веселостью. Оказалось, что он только что написал Цыганка,—удалого орловца из „Повести о семи повешенных“; *он и сам превратился в него и по инерции оставался Цыганком до утра—те же слова, те-же интонации, те-же жесты. Герцогом Лоренцо он сделался, когда писал свои „Черные Маски», моряком—когда писал „Океан“.* Иной, приезжая к нему, заставал его в роли „Саввы“. Иной натыкался на студента из комедии „Дни нашей жизни“. Иной—на пирага Хорре. И каждый думал, что это — Андреев; забывали, что перед ними художник, который носит в себе сотни личин, который искренно, с беззаветной убежденностью считает каждую свою личину лицом“. Как болезненно переживал Андреев процесс перевоплощения в героев своих произведений, можно судить по тому, что по написании „Повести о семи повешенных“ „первые дни он чувствовал себя—по свидетельству А. А. Измайлова—„совершенно не по себе и не сразу понял, что томительное и беспокойное состояние его было непосредственным отголоском той психологии ожидания казни, которой он поддался, как некогда Гете поддался психологии Вертера“ („Загадки Диониса“).

Ту-же тенденцию к перевоплощению в героев своих произведений наблюдала в психике Л. Н. Толстого—Н. Б. Нордман-Северова в бытность ее в Ясной Поляне: „... Лев Николаевич не только беленький, но он и душой иначе светится, чем в прошлом году. И я догадываюсь почему:—*он всегда похож на тех, кого создает* или кем увлечен. В прошлом году он был страстно увлечен восточными мудрецами, проповедниками Нирваны, *и сам, как две капли воды, стал похож на них,—кроткий, мягкий, с глазами, светящимися потусторонним блеском.* Теперь—не то. Совсем не то. Он наверное увлечен каким-нибудь реальным героем жизни и вместе с ним переживает его борьбу и восторги“. („Письма к друзьям“. Ясная Поляна. 1908, в ее „Интимных страницах“. СПБ., 1910, стр. 134). *Тургенев* признавался своим друзьям в том, что он так живо „перевоплощался“ в душевный мир героев своих произведений, что мыслил их образами, усваивая себе их речь, жестикуляцию и походку; в период писания „Отцов и детей“ он так живо „перевоплотился“ в Базарова, что незаметно для себя усвоил себе его обороты речи и манеру говорить. *А. Блок* в посмертной записке, опубликованной Ивановым-Разумником, свидетельствует, что когда он писал „Двенадцать“, он явственно слышал шум «от крушения старого мира“: „... во время и после окончания „Двенадцати“—

говорит поэт в посмертном самопризнании — „я несколько дней ощущал физически, слухом, большой шум вокруг — шум слитный (вероятно шум от крушения старого мира“). („Памяти Александра Блока“. Пет. 1922, изд. Вол. Фил. Ассоц., стр. 31).

По свидетельству Сарсей (Sarcey) известная французская артистка Фаргейль (Fargeil) так глубоко „вчувствовалась“ в порученную ей роль, что бессознательно усвоила себе тон и мимику изображаемой ею героини пьесы, переняв у нее жестикуляцию и экспрессию лица: „с того дня, когда мне роль поручена, мы живем с нею вместе. Могу прибавить, что *она овладевает мною и вселяется в меня*. Поэтому нередко случается, что *я у себя дома да и везде и почти всегда бессознательно придаю себе тон, экспрессию лица и мимику*, какую хочу придать моей роли“. (Цит. эта привед. у Лапшина op. cit.).

Дирижируя оркестром, *Бетховен* так глубоко „перевоплощался“ в идею исполняемого произведения, что невольно усваивал жесты и позы и бессознательно проделывал телодвижения, оттенявшие темп и наглядно иллюстрировавшие характер тех или иных, увлекавших его мест музыкальной пьесы: так, „при diminuendo он — по словам его биографа — „делался все меньше и меньше, а при pianissimo скрывался совершенно под пульт; во время crescendo он постепенно вырастал как-бы из-под земли, а при fortissimo весь вытягивался, делался почти великаном, и так широко и мерно размахивал руками, точно хотел улететь“, (*И. А. Давидов*: „Бетховев“. Биографич. очерк. СПБ. 1893, стр. 48).

Итальянской актрисе *Элеоноре Дузе* необходимо было чувствовать роль, чтобы перевоплотиться в изображаемое ею лицо: „если она не чувствует характера и не может, так сказать, *сродниться* с ним“ — говорит ее биограф и критик Е. Циммерман — „она и не может его и воспроизвести... Дузе — живое опровержение Дидро: она до того входит в роль, что *страдает вместе с изображаемым ею лицом*, способна доплакаться с ним до болезни... Ее игра основана, так сказать, на самовнушении“. (*Е. Циммерман*: „Элеонора Дузе“, напечат. в „Научном Обозрении“, 1901, стр. 92).

По свидетельству доктора Тарасенкова, лечившего Гоголя незадолго до его смерти („*Последние дни жизни Н. В. Гоголя*“. Записки его современника. Издание 2-ое, дополненное по рукописи. М. 1902) — „...самое его (Гоголя. С. Г.) творчество потрясло его здоровье; в описаниях житейской пошлости *он весь переселялся в описываемое и глубоко страдал, как-бы живя на время жизнью своих героев*“.

Когда *Гете* писал своего Вертера, он так глубоко и проникновенно перевоплотился в его психику, что долгое время носился с мыслью о самоубийстве, выжидая лишь благоприятной минуты, и никогда не ложился спать без того, чтобы не класть рядом с собой кинжал.

Немецкий пессимист Филипп *Мейндлендер* так болезненно переживал свою проповедь пресечения мира и жизни, что в расцвете лет покончил самоубийством за чтением корректуры своей книги „Philosophie der Erlösung“ [1].

---

[1]) См. *С. О. Грузенберг*: „Артур Шопенгауэр“. Личность, мышление и миропонимание, 2-ое изд „Шиповника“. СПБ. 1911, стр 69—70.

Л. Н. Толстой, по собственному его свидетельству, незадолго до писания своей „Исповеди“ был близок к самоубийству на почве безнадежного отчаяния в ценности жизни; по той-же почве покончил расчеты с жизнью Отто *Вейнингер* по написании своей книги „Пол и характер“, навеянной мрачным пессимизмом Шопенгауэра.

Иногда художественный миметизм разрешается в своеобразную форму *эстетической астигматизации*; это своеобразное явление, и поныне ускользающее от внимания психологов, характеризуется одной чертой—болезненно-повышенной восприимчивостью к „переживаниям“ изображаемых художником лиц и событий—вплоть до способности непосредственно испытать в процессе перевоплощения в чужое „я“ *реальные страдания* и эмоции, приписываемые художником изображаемым им лицам; яркой иллюстрацией этого психопатологического типа творчества, граничещего с так называемым „галлюцинаторным миметизмом“ (анализу его посвящена следующая глава настоящего труда), может служить сообщение Дица о художнике Франсуа Милле: при посещении Лувра Милле так глубоко и живо „вчувствовался“ в сюжеты картин Мантеньи, что—по собственному его признанию—„он сам чувствовал себя пронзенным стрелою, поразившею св. Себастиана“. „Эти мастера“—говорит Милле—„точно магнитезеры: они обладают несравненной силой... При виде одного рисунка Микель Анджело, где был нарисован сильно утомленный человек с ослабшими мышцами, *я почувствовал в себе те-же страдания: я страдал и мучился в его теле, в его членах*“. (Эти цитаты из книги Sarcey „Portraits de comédiennes“ приведены у Лапшина op. cit, стр. 191).

Аналогичный случай приводят биографы художника Доменикино: переживая процессы творчества. он „столь живым духом пребывал всегда в представляемом предмете, что *чувствовал в себе самом те ощущения и страсти, кои хотел изображать и невольно передразнивал их телодвижения*“.

„Часто, когда он сочинял образ печальный, слышал, как он в своей мастерской стонет жалким прерывистым голосом; когда-же то было лицо радостное, он весело и живо говорит с самим собою... Однажды еще в юности Доминикино, в одну из таких восторженных минут, было с ним весьма трогательное приключение. Искусный Аннибал Караччи приходит посетить его, но, отворяя дверь, перед станком видит своего друга в ярости и бешенстве, с грозно поднятою рукою, останавливается у двери и примечает, что трудясь над картиною муки св. Андрея, он в ту минуту рисовал лютого воина, грозящего апостолу“. (*Л. Тик*: „Об искусстве и художниках“, стр. 138). Когда Жиованни Анжелико да Фьезеле писал страсти Господни на распятии, видели крупные слезы на его лице“ (ibid, стр. 148).

Когда Бальзак описывал картину Аустерлицкого сражения, он отчетливо слышал канонаду, грохот ружейных залпов, крики и стоны раненых; описывая сцену отравления Эммы Бовари, Флобер, по собственному его признанию, ощущал „во рту такой ясный вкус мышьяка, так *был сам отравлен*, что выдержал—одно за другим—два несварения желудка, несварения весьма реальные, так-так после обеда его рвало. Салиас так живо воссоздал в своем воображении характер описываемой им местности, что впадал даже в галлюцинации: так „однажды, сидя в

кресле, он так ясно представил себе вершину швейцарской горы, что *невольно вскрикнул*, обеспокоив домашних" (*А. А. Измайлов* „Загадки Диониса", стр. 149).

Писательница Зайончковская (Всеволод Крестовский), приступая к писанию романа, так живо и наглядно представляла себе квартиру и обстановку своих героев, что составляла предварительно план их квартиры с подробным расположением комнат, дверей, окон, печей, словно речь шла о знакомой ей жилой квартире.

Дидро, Диккенс, Теккерей, Клейст, Бичер-Стоу и Гете так болезненно переживают трагическую судьбу героев своих произведений, что плачут, описывая их страдания и смерть: так, по свидетельству Лакомба, один из друзей Дидро застал его в слезах в момент, когда он заканчивал сказку, оплакивая судьбу изображаемого им лица; закончив одну из своих повестей с трагической развязкой, Диккенс, по собственному его признанию, стеснялся показываться на улице, так-как лицо его распухло от слёз и стало „чуть-ли не вдвое больше против нормальных размеров".

Бичер-Стоу плачет, описывая трогательную сцену смерти дяди Тома, словно он взаправду умирал на ее глазах; она так глубоко „перевоплащалась" в психику своих героев, что, по собственному ее признанию, описывала на бумаге лишь то, что происходило у нее на глазах: „все это"—говорила она—„происходило предо мною в видениях".

Гете признается, что когда перед ним отчетливо обрисовался план и одна из сцен Ифигении, он „плакал над ней, как дитя": „*ich habe selber darüber geweint wie ein Kind*"—(*Ch. Wilhelm Diltey*: „Die Einbildungskraft des Dichters" в сборнике „Philosophische Aufsätze, Eduard Zeller... gewidmet" Leipzig, Feues Verlag, 1887, s. 346).

Клейст, закончив „Пентезилию", оплакивает ее смерть; Теккерей проливает слезы над умершей Еленой Пенденнис; Гендель, сочиняя оратторию, плачет над своим „Мессией"; Тургенев жалуется друзьям на то, что смерть героини его повести („Несчастная") „испортила ему день"; Глинка, перевоплащаясь в Сусанина, чувствует, как у него встают волосы дыбом и пробегает мороз по коже и т. д.

Некоторые писатели и художники подчеркивают в своих самопризнаниях характерную черту художественного миметизма—*эгоцентрическую тенденцию автора к отожествлению своего „я" с изображаемыми ими лицами*: так, например Мусогорский, сознается (в переписке со Стасовым), что Борис—это он сам, („я жил Борисом в Борисе"); по словам Ницше во всех его творениях скрывается он сам, его сокровенное я—„ego ipsissimum"; Филипп Мориц описывает себя в образе героя своего романа „Антон Рейзер"; Флобер отожествляет себя со своим св. Антонием: „я всегда влагал себя в то, что я создавал";—сознается он в письме к Луизе Коле: „например *на месте святого Антония был я сам*—и чувства его были чувствами для меня"; Теккерей отожествляет себя со своим героем, убившим полковника Ньюкома („сегодня я убил полковника Ньюкома"); А. Гумбольдт идет еще дальше и называет свои ученые труды своей *автобиографией;* для Ницше его сочинения—„история культуры его души", Достоевский сознается в письме к Майкову в том, что Фома Опискин—„несколько ему сродни" и т. д.

Характерная черта художественного миметизма—*повышенный интерес автора к судьбе героев своих произведений* и сопереживание их эмоций:

Проф. В. Дильтей считает эту типическую черту „творящей природы" художника характерной особенностью поэтического творчества: Поэт отличается—по его словам—„ближайшим образом интенсивностью и точностью *образов восприятия* (Wahrnehmungsbilder), их многогранностью и интересом, который сопутствует им (und das Interesse, das sie begleitet). Это—первая составная часть переживания и она проступает в поэте с необычайной энергией" (*W. Dilthey*: „Die Einbildungskraft des Dichters" в сборнике „Philosophische Aufsatze Eduard Zeller zu seinem fünfzigjährigen Doctor—Iubiläum gerwidmet". Leipzig. Fenes Verlag, 1887, s. 342). Эта последняя черта выявляет типичную картину *раздвоения личности художника*, пройицирующего на своих героев те или иные черты своей психики и в то-же время реагирующего на них, как на чуждых ему лиц, живущих своей особой жизнью, проявляющих свою волю и индивидуальность.

Эта последняя тенденция художника—объектировать героев своих произведений, наделяя их индивидуальностью и особым „внутренним миром", проявляется в повышенном интересе к его поступкам и к устроению его судьбы: нередко автор рассуждает о своем герое, как о живом человеке, спрашивает себя, как поступит его герой в таком-то случае, в таких-то условиях, как устроит *он* свою судьбу, предостерегает своего героя от ложного шага, дает ему дружеские советы, читает ему наставления, упрекает, хвалит, поощряет и осуждает его, вступая с ним в беседу, словом—реагирует на его поведение так, как если-бы он был взаправду живой человек: так, например, Бомарше вступал в оживленные беседы со своими героями, давал им дружеские советы, предостерегая героя одного из своих романов—пажа, вступившего в тайную связь с графиней, от мести ее мужа и т. д.; Бальзак советуется с своей сестрой о том, за кого выдать одну из героинь своего романа Камилу, приводит доводы за и против ее брака, отвергает одних кандидатов, одобряет других и в конце концов выдает ее, по совету сестры, за графа Ресто. Такой-же повышенный интерес к судьбе героев своих произведений проявляет Теккерей: он живо интересуется вопросом,—какая судьба постигнет героев его романа Пенденниса и Фанни Болтон, словно то были не образы его творческой фантазии, а близкие ему люди; его нередко удивляли, по собственному его признанию,—замечания, которые делали ему герои его романов: „Действующее лицо говорит, что-нибудь или делает. а я задаю себе вопрос: как он, чорт возьми, додумался до этого"! (эта цитата из Mellville привед. Лапшиным, op. cit., стр. 245).

Л. Н. Толстой жаловался Русанову на героев своих произведений, упрекая их в том, что они неожиданно для него проделывают „штуки": „...Однажды он (Пушкин) сказал кому-то из своих приятелей: „Представь, какую штуку удрала со мной Татьяна! Она замуж вышла! Этого я никак не ожидал от нее". То-же самое и я могу сказать про Анну Каренину. Вообще *герои и героини мои делают иногда такие штуки, каких я не желал-бы* они делают то, что должны делать в действительной жизни, *а не то, что мне хочется*". (См. „Толстовский Ежегодник" 1912 г., стр. 58).

По свидетельству Пича Тургенев говорил, что он пишет то, что диктует ему осенившие его образы творческой фантазии, овладевающие его волей.

Гуно, по собственному его признанию, целыми часами слушал пение и речи героев своей оперы Ромео и Джульеты и т. д. Проф. И. И. Лапшин приводит напечатанный в „Еженедельном Новом Времени" рассказ ученицы *Д. И. Менделеева* О. Э. Озаровской о том, как русский химик „бился над преобразованием какой-то сложной и неуклюжей химической формулы" и разговаривал с ней: „У-у, рогатая, вот погоди, доберусь я до тебя! „etc" („Филос. изобрет.", т. III, стр. 210).

Не только внешность, характер и поведение, но даже *имена и фамилии* героев литературных произведений могут служить объектом художественной персонификации.

Иллюстрацию этой, вообще говоря, чрезвычайно редко наблюдаемой формы художественной перевоплощаемости, может служить предисловие Бальзака к его рассказу „*Z. Marcas*", в котором он признает естественное соотношение между фактами и именами людей: „Марка! Повторите это имя, состоящее всего из двух слогов! Не находите-ли вы в нем таинственного значения? Не кажется-ли Вам, что человек, носящий его, должен быть мученником? *Между фактами и именами людей существует необъяснимое отношение* или, наоборот, очевидное противоречие... Рассмотрите хорошенько это имя: Z. Marcas. *Вся жизнь человека заключается в фантастическом соединении этих семи букв...*» Увидев это имя на одной вывеске, Бальзак воскликнул в восторге: „Марка, Марка... Больше мне ничего не нужно: моего героя будут звать Марка. *В этом слове слышится и философ, и писатель, и непризнанный поэт, и великий политик—все!* Я только прибавлю к его имени Z· это придаст ему огонек, искру"... (А. Н. Анненская: „О Бальзак" СПБ. 1895, стр. 45).

Тонкий анализ процесса „перевоплощаемости" писателя в „психологию" заглавия рассказа дает А. И. Куприн в рассказе „Травка": забраковав целый ряд заглавий для пасхального рассказа, беллетрист останавливается наконец на заглавием „Травка": «Ага, „Травка"? Стоп!.. Это уже нечто весеннее и на Пасху хорошо. Конечно, это очень приятно, такая зелененькая, нежная травка... точно гимназистка приготовительного класса! Надо любить все: зверей, птиц, растения, в этом—красота жизни"! „Вчувствование" в заглавие рисует воображению беллетриста целую картину и дает ему наконец упорно ускользавшую от него фабулу для рассказа: „Представь себе вкусную душистую травку, которую едят на Кавказе в духанах. Отсюда легко перейти к Зелим-хану... Ест он барашка с травкой... вспоминает свой мирный аул, слезы текут по его щекам, изборожденным старыми боевыми ранами" и т. д.

Приведенный пример „перевоплощаемости" автора в заглавие задуманного им рассказа поучителен для психолога в том смысле, что в нем содержится указание на процесс зарождения и кристаллизации образов фантазии с помощью ассоциации зрительных образов с вкусовыми ощущениями (анализ этого явления см. в пятой главе настоящего труда). То-же явление наблюдается при приискании литературных и театральных псевдонимов и в импровизациях художников и композиторов: нередко одно слово или какое-нибудь имя, в качестве задания, для импровизации,

вызывает у импровизатора (Лист, Шопен, Мицкевич) ассоциации зрительных и звуковых образов.

Чтобы присвоить героям своих произведений более характерные и соответствующие им имена, Эмиль Зола заимствовал фамилии для них из адресной книги Парижа [1]).

Иногда художественная персонификация выливается в форму бессознательного предвосхищения или воспроизведения какого-либо реально существующего, но неизвестного художнику лица, факта, пейзажа, воспроизведения,—достигающего подчас иллюзии реальной действительности благодаря дару художественной интуиции художника. В процессе такого интуитивного воспроизведения незнакомой автору местности, личности, каковую он узнает впоследствии, находя ее воплощение в действительности, невольно бросаются в глаза черты, сходные с Платоновым учением об анамнезисе: так, например, Флобер, наткнувшись однажды во время прогулки в лесу на поляну и увидев разбросанные по ней окурки сигар и остатки паштетов, *узнает* в этой поляне картину пикника, описанного им одиннадцать лет тому назад в „Ноябре": „Там был пикник! *Я описал это в моем „Ноябре" одиннадцать лет тому назад!* Тогда это мне представлялось просто в воображении, *а теперь это подтвердилось!*" („Избранные места из писем Флобера" в „Русской Мысли", 1916 г. № 3, стр. 168. Анализ этого явления см. в пятой главе настоящего труда).

Целый ряд поэтов и художников,—начиная с Гомера (в „Одиссее"), Виргилия (в „Энеиде") и кончая Камоэнсом (в „Луизиаде"), Шатобрианом (в „Мучениках"), Шекспиром (в „Короле Лире"), Айвазовским (в „Девятом вале") и другими маринистами рисуют поразительную, по силе художественного проникновения, картину бури; Виктор Гюго так правдиво, проникновенно и ярко воспроизвел в своих „Тружениках моря" картину бури на море, что по словам директора парижского „Бюро долгот" Фай (Faye),—„очевидно, что, с 1866 г. Гюго знал о бурях гораздо больше, нежели многие ученые метереологи того времени"; Достоевский дал такой исчерпывающий тонкий анализ некоторых форм душевных недугов, что нарисованные им картины болезни нашли себе признание со стороны авторитетных психиатров-невропатологов; Лев Толстой, Бальзак и художники-баталисты с необычайной энергией художественного проникновения воспроизводят стратегическую картину местности, в которой развертывается театр военных действий и разыгрываются перипетии описанного ими боя и т. д.

Приведенные самопризнания целого ряда писателей и художников поучительны для психолога в том отношении, что в данных, добытых путем самонаблюдения над процессами их творчества, выявляется характерная черта психической ассимиляции художника с изображаемыми им лицами—*сознание иллюзорности переживаемых им эмоций.*

„Перевоплощаясь" во внутренний мир изображаемого лица, художник ни на минуту не утрачивает перспективы и чутья реальной действительности, ни на минуту не забывает, что его переживания или точнее—

---

[1]) На этой почве у Эмиля Зола возникали крупные недоразумения вплоть до привлечения его к судебной ответственности.

сопереживания (Miterleben) чувств изображаемых им лиц—не реальные, не „всамделешние“, а вымышленные, фиктивные, пройцируемые на фоне его воображения, что в действительности нет ни изображаемых им лиц, ни приписываемых им действий и чувств, так—как все рисуемые им романы и сложные душевные драмы, борьба страстей, колизии, падение и смерть его героев—происходят лишь в его мозгу; отсюда—характерная реакция художника, читателя и зрителя на мнимые страдания лиц, изображаемых на сцене, в романе или на картине—пассивное к ним отношение, отсутствие готовности оказать им активную помощь, например,—броситься на сцену разнимать их, оградить их от опасностей или оскорблений и т. п. Как-бы глубоко ни был потрясен зритель страданиями Дездемоны в „Отелло“ Шекспира, ему и в голову не придет, конечно, броситься на сцену, чтоб оградить ее от расправы Отелло и остановить обезумевшего от ревности мавра: напротив, зритель будет спокойно сидеть в своем кресле и с эстетическим наслаждением созерцать муки ревности Отелло и отчаяние Дездемоны, награждая их аплодисментами и восхищаясь мастерством их тонкой игры; а между тем стоит тому-же зрителю увидеть где-нибудь на улице или в другом месте реальную сцену женоубийства, он, конечно, не останется равнодушным свидетелем совершающегося на его глазах убийства, а примет, в той или иной форме, деятельное участие в судьбе убиваемой женщины, бросится, например, разнимать их, позовет на помощь людей, полицию и т. п.,—словом, проявит *активную* реакцию на поведение женоубийцы; мало того: реальная сцена женоубийства вызовет в нем не эстетическое чувство, а эмоции ужаса, содрогания и негодования.

Или представим себе, например, что артист, играя роль Отелло, в припадке безумия *на самом деле* задушил-бы на сцене свою партнершу-Дездемону. Останемся-ли мы равнодушными зрителями свершившегося на наших глазах убийства артистки? Наградим-ли мы его аплодисментами? Будем-ли мы восторгаться таким „реализмом“ игры артиста? Нужно-ли говорить, что о художественном наслаждении зрителя в приведенном примере не может быть, конечно, и речи. Ипполит Тэн приводит поучительный для психолога рассказ об одном гвардейском солдате, который, присутствуя в американском театре на представлении „Отелло“, когда мавр набросился на Дездемону, внезапно закричал: „Пусть-же не говорят, что на моих глазах злой негр убил белую женщину“, —прицелился в актера и выстрелом из ружья раздробил ему руку“ („Об уме и познании“. Пер. Н. Страхова, 1894, стр. 239).

Не менее характерный случай приводят биографы Байрона: когда поэт был еще ребенком, „няня однажды взяла его в театр на „Укрощение строптивой“ Шекспира. Дошли до того места, когда Петруччо утверждает, что это—лунный свет, а Катерина, сказавшая, что это—солнечный свет, вынуждена отказаться от этого мнения. Когда затем Петруччо, чтобы еще лучше укротить ее, начинает ее бить, маленький Джорджи, после реплики: „Как ты лжешь! Ведь это—Божье солнышко!“, приведенный в негодование неправдой, вскочил и закричал актеру: „*А я вам говорю, сэр, что это—луна!*“ (*Г. Брандес*: „Натурализм в Англии“, VI, стр. 49).

В обоих приведенных примерах для психолога поучительна одна черта—вытеснение художественной иллюзии восприятием реальной пере-

воплощаемости зрителя в психику воображаемых лиц: и гвардейский солдат, раздробивший выстрелом из ружья руку Отелло, и трогательно-наивный Джорджи, с негодованием протестующий против лжи Петруччо,—оба переживают не художественное, а *реальное* восприятие перевоплощаемости в психику изображаемых на сцене лиц, *оба верят в реальность образов художественной фантазии, смешивая, таким образом, иллюзию художественной правды с восприятием реальной действительности.*

На таком смешении иллюзии художественной правды с восприятием реальной действительности и покоится *„галлюцинаторный миметизм"* как патологический тип художественной персонификации (см. третью главу моей *„Психологии творчества"*). Отличие художественного миметизма от „галлюцинаторного" состоит в том, что переживания художественной перевоплощаемости в психику изображаемых художником лиц сопровождается *сознанием иллюзорности образов фантазии,* между тем как галлюцинаторный миметизм покоится на эстетическом фидеизме или вере в реальность образов фантазии художника. Если для зрителя или читателя Отелло—не реальное лицо, а более или менее правдоподобный *художественный тип* ревнивца, то для гвардейского солдата в приведенном примере он—„всамделешнее", вполнее реальное лицо, воплощенное в плоть и кровь вот *этого* артиста, в *этой* пьесе, здесь, на *этой* сцене, в *этом* костюме.

Еще Аристотель уловил этот тонкий психологический нюанс, определив задачу поэта как изображение правдоподобного—„не действительно случившегося, но того, что *могло-бы* случиться, следовательно—*возможного* по вероятности или необходимости".

Эмоция „вчувствования" при эстетических переживаниях психологически несовместима с верой в реальность художественных воплощений поэта: такая вера, по самой природе своей, исключается сознанием фиктивности образов творческой фантазии художника; вряд-ли, поэтому, приемлемо толкование В. В. Фаусека: по его мнению вера в реальность изображаемых художником людей и событий хотя-бы в минимальной степени—неотъемлемое условие художественного перевоплощения: „для того, чтобы книга или картина доставила нам удовольствие, мы должны"—по словам В. В. Фаусека—„хотя-бы в минимальной степени *верить в действительность описываемого или нарисованного,* в нашем сознании должна присутствовать иллюзорная апперцепция. Тот, кто, подобно одному из героев Островского, „читает и не верит, читает и не верит", вряд-ли в своих эстетических переживаниях стоит выше Петрушки, радующегося по поводу того, как это из букв слова выходят. *Надо верить* и любить то, чем наслаждаешься; иначе никакое эстетическое наслаждение невозможно. И все люди, совершенно не способные заражаться чужой жизнью и хоть немного *верить в происходящее на сцене, написанное в книге, изображенное на картине,* все такие люди не знают, что такое эстетическое переживание" (В. В. Фаусек: „Искусство и игра" в „Вопросах философии и психологии" 1911 г., кн. 108, стр. 313).

Такое толкование противоречит, однако, свидетельству опыта: читая роман, наслаждаясь картиной или тонкой игрой актера на сцене, мы ни одной минуты *не* верим в реальность образов фантазии художника и прямо-таки не в силах пережить в своем душевном опыте веру в дей-

ствительность описываемого или нарисованного, так-как *заведомо знаем*, что все описываемое или нарисованное—лишь плод фантазии художника. Мало того: если бы даже мы и были способны „хотя бы в минимальной степени" уверовать в „действительность описываемого или нарисованного" настолько, что готовы были бы, подобно солдату в приведенном примере, заступиться за Дездемону и раздробить руку Отелло выстрелом из ружья, то в таком случае игра артиста не вызвала-бы в нас эстетической эмоции.

Сознание иллюзорности переживаемых художником эмоций или—что то же—*отсутствие веры художника в реальность изображаемых им лиц—conditio sine qua non возможности его перевоплощения в образы фантазии*; в противном случае—когда перевоплощаемость художника в „душу" изображаемых им лиц сопровождается эстетическим фидеизмом или верой в их реальное существование, мы имеем дело не с художественной персонификацией, как одной из типических черт „творящей природы", художника, а с чисто *патологическим явлением—галлюцинацией, граничащей с параноической формой помешательства.* Смешение этих понятий чревато (как мы увидим из дальнейшего изложения) целым рядом ошибочных и тенденциозных выводов, искажающих перспективу научного исследования вопроса о природе творчества.

Иллюзия *правдоподобности* образов фантазии художника может вызывать иногда более сильный эффект, чем восприятие реальной действительности. Поучительной иллюстрацией этого тезиса может служить следующий рассказ Коклэна Старшего об одном имитаторе: „В деревенском кабачке продуцирует себя с большим успехом среди плотной толпы крестьян имитатор звериных голосов. Особенно удачно подражает он голосу поросенка, так что благодарная публика без конца требует повторения этого номера. Утомленный артист в конце-концов схватил лежавшего около него в мешке живого поросенка и начал незаметно щипать его, пока тот не запищал. Крестьяне остались очень недовольны и заявили, что это—совсем не натуральный писк поросенка". (Цит. эта приведена А. Евлаховым op. cit., т. I, стр. 313). Аналогичный рассказ о Коклене приводит А. А. Кизеветтер: „Коклен рассказывал, что в одной пьесе ему приходилось изображать спящего. Один раз Коклен, чрезвычайно утомленный, действительно вздремнул на сцене в этом месте своей роли. И на следующий день рецензенты написали: „Что сделалось с Кокленом? Он так *неестественно* представил спящего человека!" (*А. А. Кизеветтер:* „М. С. Щепкин" в „Русской Мысли" 1916 г. № 1, стр. 2).

В приведенных примерах для психолога поучительно указание на то, что эффект иллюзии, вызванной искусной имитацией действительности, оказался *сильнее восприятия самой действительности* [1]).

Для живости и полноты иллюзии художественной правды существует своего рода *„порог иллюзии"*—грань правдоподобного изображения предмета. Переступая эту грань, мы нарушаем цельность художественного впечатления. Крупные художники и чуткие артисты скорее интуитивно („ну-

[1]) На это явление указали еще Шарль Батте, Новалис, Флобер и Дильтей, а в нашей литературе—проф. Д. Н. Овсянико-Куликовский.

тром"), чем сознательно, руководствуются этим чувством художественной меры как бессознательным критерием „порога иллюзии". Этот последний критерий, как постулат художественной меры в искусстве, сводится к тенденции *изображать явление не таким, как оно существует в действительности, а такими, как его воспринимает художник,* преломляя его сквозь призму своих восприятий, т. е. каким оно *представляется* воображению художника. Короче—этот принцип можно формулировать как требование *изображать не объективные явления природы* (и нашего „внутреннего мира"), а наши представления о них.

Когда художник, Тернер показал однажды знакомому моряку свой рисунок, изобразивший Плимутский порт, моряк обратил внимание художника на обнаруженный им дефект рисунка—отсутствие пушечных портов у линейных кораблей.—„Конечно нет",—сказал Тернер:—„Взойдите на гору Эджемо, взгляните на корабли при заходе солнца и вы увидите, что этих портов нельзя разглядеть".—„Но ведь вы знаете",—сказал негодующий офицер,—„что они есть!"—„Да, я это знаю",—отвечал Тернер,—„но я должен рисовать *то, что я вижу, а не то, что я знаю*" (Цит. по Евлахову, т. I, стр. 264). Аналогичный случай приводит в своих воспоминаниях Н. Б. Нордман-Северова: в „Интимных страницах" она воспроизводит поучительный для психолога диалог между художником Пастернаком и его учеником на ученической выставке в московской школе живописи и ваяния:—„...Пастернак говорил нам, что преподавать в наше время невозможно: так, например, стоит в натуральном классе захудалая худосочная натурщица. Ученик пишет ее темной африканкой.—„Это что-же? Эфиопка? Ведь вон она какая малокровная. Белая вся".—„*А я ее так вижу*".—„Нет, молодой человек, будем, наконец, откровенны. Вы так видите? Коричневое—там, где белое?" Ученик принимает презрительную позу.—„Ну, положим, я вижу так, как—все эти *Но то, что я пишу, это мое представление*". Вот формула московской молодежи: *„чувствовать холст в представлении художника"* (Интимные страницы", стр. 159).

В приведенных примерах поучительно указание на тенденцию художника—воспроизводить предметы не так, как они существуют в действительности, а так, *как видит и воспринимает их художник, как представляются они художнику,* хотя-бы его восприятия *заведомо для него* не соответствовали картине действительности: „ощущать то, что он видит, *давать то, что он ощущает*,—в этом—„по меткому определению Клингера,—состоит жизнь художника". Еще Шарль Батте определил задачу художника как тенденцию переносить черты, заключающиеся в природе, на такие предметы, которым они не родственны по существу. Наделяя явления вымышленными чертами, „поэт посредством вымысла и гармонии стихов наполняет, по его словам, наш ум образами притворными и сердце наше—поддельными чувствами".

Иллюзия художественной правды, в отличие от восприятий реальной действительности, вызывается не реальными, а „притворными образами" („images feintes"), с помощью „поддельных чувств" (sentiments factues) или „фиктивных чувств" — по терминологии проф. Д. Н. Овсянико-Куликовского), пройицируемых художником на образы его творческой фантазии. „Впечатление действительности состоит—по словам Фолькельта—„в кажу-

щейся жизненности изображаемых художником образов, в уверенности, что они могут существовать на самом деле" („Современные вопросы эстетики, стр. 58).

Если-бы задача искусства сводилась не к истолкованию, а к *копированию* явлений,—к точному воспроизведению их в том виде, как они существуют в действительности, а не такими, как они *представляются* воображению художника, то в таком случае фотографические карточки представляли бы более высокую художественную ценность, чем портреты кисти Рубенса или Репина, а стенографические отчеты судебных заседаний по делам о женоубийстве из ревности пришлось-бы предпочесть, по глубине художественного проникновения, яркости образов и жизненной правде „Отелло" Шекспира.

Художник воспроизведит не явления и черты действительности, а свои представления, свои ощущения и восприятия этих явлений, как они претворяются в его сознании и преломляются сквозь призму его душевного опыта. Нельзя, поэтому, не согласиться с утверждением Васнецова, что „художник, пишущий предмет непосредственно с натуры, так же в сущности воспроизводит только свое личное представление о нем, как и тот, который пишет „от себя", т. е. по чистому представлению. Произведение искусства живописи не может быть, поэтому, идеальным зеркалом, только отражающим объект; иначе оно не было-бы произведением искусства и излишне было-бы, как таковое, представляя из себя только подражание природе. Тогда изготовлялись-бы вместо картин идеально чистые зеркала и великолепные фотографии. Если взять за принцип „подражание природе", то самыми лучшими пейзажами оказались-бы те, которые продаются у Сухаревки в виде диорам, где настоящее зеркальное озеро с плавающими гипсовыми лебедями, настоящий миниатюрный домик и настоящие крохотные деревца,—одним словом, самое буквальное воспроизведение природы, только в уменьшенном виде" („Художество", стр. 10).

Отсюда объясняется, почему раскрашивание восковых фигур производит на нас, по справедливому указанию Тэна „впечатление трупов, охватывающих нас ужасом": раскрашенные восковые фигуры—антихудожественны именно потому, что они—слишком натуральны и в этом смысле *переступают порог иллюзии*, нарушая гармонию художественной правды.

Уловить грань между иллюзией художественной правды и требованиями реальной перспективы, не переступая порога иллюзии, можно лишь с помощью „художественной интуиции", доверяясь эстетическому чутью и вкусу: чуткий художник руководствуется при установлении порога иллюзии, главным образом, *чувством меры*, как своего рода эстетическим камертоном, с помощью которого он инстинктивно улавливает фальшь в искусстве, нарушающую гармонию художественной правды. Л. Н. Толстой считает это чувство меры „главным в искусстве". Н. Б. Нордман-Северова приводит в своих воспоминаниях о Ясной Поляне любопытный диалог по этому вопросу между Л. Н. Толстым и И. Е. Репиным: восторгаясь „Ночной сменой" А. И. Куприна, „Лев Толстой с блестящими глазами, помолодевший, стоя посреди комнаты, говорил, что Куприн тем хорош, что у него нет фальшивых нот, что искусство этого не допускает.—„А ну-ка, сам художник, скажите-ка, что главное *в искусстве?*" И когда Репин задумался и не сразу

мог ответить, он сказал за него: „*Чувство меры*“ („Письма из Ясной Поляны“. Письмо шестое. См. „Интимные страницы“, СПБ. 1910, стр. 94). Несоблюдение этого „главного в искусстве“—чувства меры оскорбляло художественный вкус Л. П. Толстого [1]).

Если можно, вообще, говорить о „законах“ творчества, как о постулатах или регулятивных принципах творческой деятельности художника, поскольку они находят себе подтверждение в самонаблюдениях художников над процессами их творчества, то едва-ли не самым обоснованным следует признать *постулат обратного соотношения между идеалом художественной правды и требованием реальной действительности.*

Постулат этот можно формулировать так: *по мере приближения изображаемого художником предмета к идеалу художественной правды, изображение этого предмета отдаляется от перспективы реальной действительности.*

Постулат этот вскрывает непримиримую *внутреннюю антиномию* между законами природы и регулятивными принципами художественного творчества: для того, чтобы быть художественно натуральным, изображаемый художником предмет должен *казаться* правдоподобным, т. е. таким, каким он представляется художнику; для того, чтобы казаться правдоподобным, предмет, изображаемый художником, должен быть натуральным, т. е. таким, каков он в действительности. Еще Гезиод отметил тенденцию поэзии изображать лживое, похожее на истину; Платон сравнивает (в „Республике“) художника и поэта с зеркалом, в котором отражается солнце и „все, что таится на небе“, земля, и вся картина мира, „но все это не будет существовать, а только казаться“.

В соответствии с нормативным характером постулатов искусства психология творчества, как наука о „законах“ творческой фантазии, есть *нормативная наука* или система постулатов как норм „творящей природы“ художника.

Гагеман удачно формулирует антиномию между природой и искусством как „разницу между быть и казаться“: „Разница между жизнью и сценой—это—по его словам—разница между *быть и казаться*, т. е. разница между натурой и искусством. Поступки по ту сторону рампы не натуральны, а только *кажутся* натуральными“; Оскар Уайльд видит освобожденье художнике в вымысле, „в том, чего нет“, так-как художник „создает—по его словам—новый мир, „тот которого нет, тот, который есть сон, греза, скука, ложь“ (Цитаты эти приведены А. Евлаховым—op. cit passim).

Анализ „постулата обратного соотношения“ между идеалом художественной правды и требованиями реальной действительности“ проливает

---

[1]) Проф. А. Евлахов приводит поучительный пример, когда несоблюдение артисткой Егоровой „чувства меры“ при постановке „Власти тьмы“ в Московском Малом театре, вызвало недовольство Л. Н Толстого: „Вопреки своей теории „заразительности“, он (Л. Н. Толстой) остался очень недоволен черезчур реалистической постановкой „Власти тьмы“ в Московском Малом театре и особенно исполнением роли Анютки артисткой Егоровой, возбудившей всеобщий восторг. „Было что-то раздирательное“—сказал он. „Это было слишком реально, слишком похоже на действительность. Она, видно, и сама перепугалась, когда кричала, и это оставляло неприятное впечатление“. („Введение в философию художественного творчества“, т. II. Варшава, 1912, стр. 144—145).

яркий свет на природу художественной персонификации и уясняет нам не только психологические, но и *гносеологические условия недопустимости веры художника в реальное существование образов его творческой фантазии.*

Было-бы тщетно искать в свойствах переживаний веры и знания каких-либо *объективных* указаний на психологическое различие между ними: как субъективное переживание, вера художника в реальное существование изображаемых им людей ничем не отличается от знания факта их реального существования. Когда Флобер перевоплощается в психику героя своего романа и утверждает: „Св. Антоний—это я сам", то с *психологической* точки зрения он переживает такую же непоколебимую уверенность в истинности своего утверждения, что и математик, утверждающий: „сумма всех углов треугольника равна двум прямым".

В этом смысле с *психологической* точки зрения нет и не может быть никаких, вообще, заблуждений, так-как всякое душевное переживание, как таковое, не может не быть истинным для того, кто испытывает такое переживание. Когда художнику Гросси привиделся, в состоянии галлюцинации, призрак описанного им Прина, или когда Лютер, увидев искушавшего его дьявола, бросил в него чернильницу, то *для них* факт существования Прина и дьявола—такая же бесспорная истина, как и факт их собственного существования. Отсюда объясняется,—на что указал еще Декарт в своих „Размышлениях",—почему с *психологической* точки зрения между состоянием сна, галлюцинации и бодрствования на яву нет и не может быть никакого различия, никакой грани [1]). И не будь гносеологического критерия для различения истинных суждений от ложных,—не было бы и не могло бы быть, по верному указанию проф. А. И. Введенского, ни истинных, ни ложных суждений, так как при таких условиях отпала бы, вообще, всякая возможность отличить истину от лжи: с *психологической* точки зрения одинаково истинна и равноценна любая пара диаметрально противоположных суждений, поскольку они выражают голый факт душевного переживания уверенности. Между верой художника в реальное существование образов его фантазии и знанием факта их существования нет и не может быть никакого *психологического* различия уже потому, что и вера, и знание, как известные душевные переживания голого факта непоколебимой уверенности, замыкаются душевным миром только того индивида, который испытывает такие переживания: они служат лишь внешним выражением голого факта его и только его душевной жизни.

Когда, например, дальтонист утверждает, что снег—черного, а смола—белого цвета, то *для него* это суждение—точно такая-же истина, как и противоположное суждение („снег — белого, а смола — черного цвета") для всех людей, обладающих нормальным зрением. В данном случае дальтонист просто выражает голый факт своей непоколебимой уверенности совершенно безоценочным образом, т. е. безотносительно к тому, истинно-ли его суждение в глазах всех людей, общеобязательно-ли оно или, выра-

[1]) Эти соображения были первоначально высказаны мною в моей статье „Вопрос о границах веры и знания" в характеристике взглядов проф. А. И. Введенского на психологию веры. См. проф. *А. И. Введенский* „Философские очерки" („О видах веры и ее отношениях к знанию")

жаясь языком Канта, обладает-ли оно общезначимостью (Allgemeingültigkeit) в смысле общеобязательной, логически принудительной силы для всего человечества,—благодаря присущей всем людям одной и той-же интеллектуальной организации. Только оценочный или гносеологический критерий переживаний уверенности, только оценка веры с точки зрения степени ее согласованности с данными опыта, на что указал проф. А. И. Введенский, впервые создает возможность различия между верой и знанием или, как формулирует этот тезис проф. А. И. Введенский, „разница между верой и знанием не психологическая, а гносеологическая (или, если угодно, логическая)" („Логика как часть теории познания". СПБ., 1910, стр. 313). Знание—общезначимо (allgemeingültig) и в этом смысле объективно, т. е. едино для всех людей; напротив, вера—субъективна и в этом смысле лишена характера общезначимости или принудительной логической силы. Нет моего (научного) знания в отличие от твоего, потому что научное знание—едино и общеобязательно для всего человечества, но, с другой стороны, нет единой и общеобязательной для всех людей веры, есть лишь моя вера в отличие от твоей веры: „Keine Philosophie—meine Philosophie" (нет философии вообще, есть лишь моя философия)—говорил Людвиг Фейербах. Эта формула применима и к вере: нет единой общеобязательной веры, есть лишь моя вера—в отличие от твоей.

Еще Кант, установив критерий для логической допустимости веры, показал, что она логически неприемлема в двух случаях: 1) если она нарушает законы логики или 2) если она идет в разрез с данными опыта и свидетельством фактов природы; а так-как вера художника (читателя, зрителя и слушателя) в реальность образов фантазии *заведомо* идет в разрез с фактами природы и свидетельством опыта, явно нарушая законы логики, то *о логической допустимости веры художника в реальное существование образов его фантазии* (если только эти образы не служат заведомо для художника изображением реально существующих лиц,—что наблюдается, например, в автобиографических романах, исповедях и автопортретах художников) *не может быть речи прежде всего по чисто гносеологическим (или логическим) основаниям.*

Таким образом сознание заведомой иллюзорности образов фантазии художника или что-то же *отсутствие веры в реальность их существования—неотъемлемое условие* (conditio sine qua non) *перевоплощаемости художника во „внутренний мир" изображаемых им лиц.* Наука должна беспощадно отвергнуть допустимость такой веры и отнести перевоплощаемость художника в психику изображаемых им лиц,—*поскольку она сопровождается верой в реальность существования образов его фантазии—к патологическому типу „галлюцинаторной персонификации".*

Иллюстрациями такой *патологической* формы перевоплощаемости художника в психику изображаемых им лиц могут служить самопризнания целого ряда писателей, художников и композиторов: так, например, *Бальзак,* предпринимая путешествие по Франции, обыкновенно говорил своим друзьям: „я еду в Алансон, *где живет тадате Кормон*" или: „я буду в Гренобле, *где живет Бенасси*".

Флобер верил в существование героини своего романа „Мадам Бовари: „моя бедная Бовари—пишет он в письме к Луизе Колэ из Трувиля:—

„наверное в это самое мгновение *страдает и плачет в двадцати деревнях Франции сразу*“...

Гончаров—по собственному его признанию—верил в реальное существование образов, которые предносились его творческой фантазии: „...лица не дают мне покоя, пристают, позируют в сценах, *я слышу* отрывки их разговоров—и мне часто казалось, прости господи, что *я это не выдумываю, а что это все носится в воздухе около меня*, и мне только надо смотреть и вдумываться“ („Лучше поздно, чем никогда“).

Гуно слушает часами пение героев оперы Ромео и Джульеты—„*веря*, что он их целый час слушал“.

По поводу героя своего романа „Давид Коперфильд“ *Диккенс*, сознается, что „никто не может верить в реальность описанного им, читая его произведение, *с такою силой, с какой он верил в описанное им, когда он писал*“ (Цитата эта приведена проф. Лапшиным: „Художеств. твор.“, стр. 119). По свидетельству Мельвиля *Теккерей* так глубоко верил в реальность героев „Базара житейской суеты“, что ему—по его словам—интересно было „видеть гостинницу, *где они жили*“ (ibid, стр. 117).

Гросси, описывая призрак Прина, верит в то, что он явственно видит его перед собою и т. д.

На галлюцинации слуха и зрения во время творческой работы жалуются Мункаччи, Микель Анджелло, Рафаэль, Франческо Франчина, Шуман, Шопен, Вагнер, Верлен, Державин, Жуковский, Алексей Толстой, Мусоргский, Крамской и мн. др. (см. четвертую главу моей „Психологии творчества“, где дан анализ „галлюцинаторного“ типа творчества; там-же приведены иллюстрации патологической формы перевоплощаемости художника).

Защищаемый мною взгляд на *патологический* характер *веры художника в реальное существование образов его творческой фантазии*, расходится, однако, с мнением по этому вопросу целого ряда психологов (Рибо, Дильтей, Сурио, Гросс, Ранк, Лапшин, Фаусек и др.).

Рибо, как и Гросс, видит в мимолетной вере художника в реальное существование образов его фантазии характерную черту и необходимое условие художественного творчества: „В художественной сфере творчество сопровождается—по его словам—хотя-бы мимолетной верой в свою истинность. Как справедливо замечает Гросс,—это является *необходимым условием творческой фантазии*. Особенности ее не исчерпываются одною лишь свободой создания образов. Она отличается от простого их сочетания и от памяти тем, что считает свои представления истинными. Даже у самого их творца существует на этот счет сознательная иллюзия (bewusste Selbsttäuschung); художественное наслаждение является как бы состоянием колебания между представлением и действительностью“ („Творческое воображение“ СПБ., 1901, стр. 190).

О таких же иллюзиях, „в которые верят и все-таки не верят“, говорит и Дильтей: „*Вера в правдоподобность* и *иллюзия* образуют,—по его словам—то условие, при котором только поэт и может решить свою задачу; таким образом, она отмечает границу, которой связано его творчество“ („*Glaubhaftigkeit und Illusion* bildet eine Bedingung, unter welcher allein der Dichter seine Aufgabe lösen kann; so bezeichnet sie eine Grenze, an

die sein Schaffen gebunden ist". См. „Die Einbildungskraft des Dichters" стр. 424).

По мнению Отто Ранка, нереальность фактов, изображаемых художником, не изменяет их эффекта на нашу психику; отсюда объясняется „уравнение" иллюзии с действительностью: „Нереальность фактов не прекращает их нормального действия на наше чувство: они вызывают *те-же эффекты*—страх, отвращение, негодование, сочувствие и т. д., принимаются, стало быть, по крайней мере, в отношении их воздействия, совершенно серьезно,—*совершенно уравнены с реальными*" („Значение психоанализа в науке и духе", стр. 128).

По мнению Мейссонье „*верить* в свой сюжет—первое условие творчества".

Проф. Н. Н. Ланшин разделяет взгляд Конрада Ланге и Сурио на веру художника в реальное существование образов фантазии как на *сознательное введение себя в иллюзию* („counterfeit belief" по Юму, bewusste Selbsttauschung—по выражению Конрада Ланге, illusion volontaire—по Сурио"): „Признание реальности объекта художественного созерцания занимает—по его словам—своеобразное место между утверждением этой реальности, как чего-то „взаправдашнего", что существует в действительности, и категорическим отрицанием этой реальности; реальность эстетическая предполагает не утверждение, а *допущение* ее. Художник трактует свое создание как-бы существующим. Это „допущение" (assumption), которое увлекает самого художника в процессе творчества, и есть тот угол зрения „кажимости" (semblant mode), который составляет специфическую черту эстетического созерцания... Веру в реальность образов, веру, которую так подчеркивают художники, надо принимать cum grano salis. Как ни верит художник в реальность своих видений, все-же он никогда не смешивает их с событиями повседневной жизни или делает это крайне редко" (Художественное творчество", стр. 117).

Ошибочность взгляда на „допущение" художником реальности образов его фантазии и „колебание между представлением и действительностью" объясняется, по моему мнению, *смешением понятий реальности конкретного индивидуального образа с понятием правдоподобности художественного типа как собирательного родового образа.*

Допуская реальное существование героя своего произведения (например, Эммы Бовари, Плюшкина, Хлестакова, Евгения Онегина), художник верит в существование не данного индивидуального образа, как он обрисован им в данном произведении, при данных условиях, в данной обстановке, а данного *типа*, как *собирательного* образа, как носителя тех или иных *родовых черт*, как представителя *класса* тех или иных людей. В этом смысле художник верит не в самый факт реального существования Плюшкина, Хлестакова и Онегина, как конкретных индивидов, а в существование типичных Плюшкиных, Хлестаковых и Онегиных, как носителей тех или иных *типических* черт характера, мировоззрения и нравственного облика обрисованного им героя, как типического воплощения in concrete его отдельных *родовых* черт, как представителей обрисованного им *класса* людей, иллюстрирующих данный схематический собирательный образ. В этом смысле веру художника в реальность образов его фантазии нужно

понимать как уверенность *в правдоподобности, в жизненности, в реальности художественных типов, как аналогий действительности*, точнее— в реальности и жизненности людей, *аналогичных* обрисованным им типам, *сходных* с ними, *напоминающих* их теми или иными чертами своего характера, *иллюстрирующих* те или иные черты их родового образа. Короче: художник верит не в „взаправдашнее" существование, а в правдоподобность своего героя, не в факт реального существования того или иного образа своей фантазии, а в существование *аналогичных* ему людей: так, например, когда Флобер говорит: „моя бедная Бовари, наверное, в это самое мгновение страдает и плачет *в двадцати деревнях Франции сразу*",—то он имеет в виду, конечно, не героиню своего романа Эмму Бовари, как таковую, а двадцать таких-же несчастных женщин, как она, т. е. всех, вообще, аналогичных ей провинциальных неудачниц, томящихся в деревнях Франции, словом—*класс, группу, множество сходных с ней, напоминающих ее женщин ее круга, обобщая их характерные черты в одном схематическом родовом образе*, в одном стилизованном собирательном облике, в одном показательном типе, как в фокусе, в котором сосредоточены отдельные черты, присущие в большей или меньшей мере, всем женщинам, переживающим такую-же семейную драму, в такой-же обстановке.

В этом смысле, весьма поучительно указание Гончарова на то, что у него „при виде всех этих фигур (Якубова и соседей помещиков), этого беззаботного житья-бытья, безделья и лежанья, зародилось неясное представленне *об обломовщине* [1]) как *о характерном, бытовом явлении* русской общественной жизни, воплотившемся в *собирательном* родовом образе Обломова как *типа* русского помещика того времени; в письме к А. Н Островскому от 24 августа 1861 года Достоевский говорит, что он „видал тысячу раз" его сваху Красавину: „...Из всех ваших свах Красавина должна занять первое место. *Я ее видал тысячу раз, я с ней был знаком, она ходила к нам в дом, когда я жил в Москве, лет десяти от роду, я ее помню*"... (*„Из архива Достоевского"*. Письма русских писателей под ред. Н. К. Пиксанова. Госуд. Издат. 1923, стр. 59).

Если-бы родовой собирательрый образ, воплощающий тот или иной тип, был выражением *данного индивида*, а не обобщением целого *класса*, целой группы *однородных* индивидов, обладающих присущими им общими *родовыми* признаками, то в таком случае не могло-бы быть и речи о *вариантах* одного и того же типа: все варианты любого типа были-бы в таком случае ничем иным, как точными *копиями* одного и того-же образа, механическими *воспроизведениями* оригинала и ничем не отличались-бы друг от друга, подобно тысячам стереотипных экземпляров одной и той-же книги или фотогравюры. Обилие вариантов одного и того-же типа (Христа, Мадонны, Мефистофеля, Ивана Грозного, Офелии, Гамлета), выражающих с самых разнообразных точек зрения тонко нюансированную скалу едва уловимых оттенков душевных переживаний и даже внешних черт одного и того-же образа—свидетельствуют с очевидностью о том,

[1]) *Ляцкий:* „Гончаров", стр. 62, цитирую Лапшину: op. cit, стр. 178.

как разнообразно преломляется один и тот-же типический образ в представлении художника и артиста—в зависимости от его субъективного истолкования и эмоционального восприятия данного типического образа; упорные, порой мучительные поиски натурщика, как конкретной модели для созревшего и вполне выкристаллизировавшего в представлении художника типа, свидетельствуют о том, что художник не верит и психологически бессилен поверить в реальность существования изображаемого им лица и пользуется им, как *родовым собирательным образом и схемой того или иного типа*, как *моделью* для художественных построений, короче—как художественным *заданием*.

Вопреки мнению Рибо, Конрада Ланге, Сурио, и др., о „сознательном введении себя в иллюзию" не может быть и речи уже потому, что *непроизвольный характер эстетических эмоций, исключающих произвол художника, делает психологически невозможным преднамеренный сознательный самообман художника* („bewuste Selbsttauschung" Конрада Ланге), когда, по словам Дильтея,—одновременно и *„верят и все-же не верят"* в реальность эстетических иллюзий.

На несовместимость эстетической эмоции с „сознательным самообманом" художника указывает Вундт в своем анализе эстетической иллюзии: „Психологическое наблюдение показывает,—по его словам—что *эстетическое действие исчезает в тот самый момент, когда возникает иллюзия*. Произведения действительного искусства эстетически возбуждают как самого художника, так и зрителя всеми мотивами вчувствования и творческого произведения и воспроизведения, которые бывают *нарушаемы или разрушаемы, как только возникает сколько-нибудь сознательная иллюзия*... Сознательная-же иллюзия (посредством которой Konrad Lange старается объяснить эстетическое действие) могла-бы заключаться только в сознании, сопровождающем впечатление; но *это сознание не могло-бы соответствовать никакому предмету действительности"*. (*Вундт*: „Фантазия как основа искусства". Пер. под ред. проф. А. П. Нечаева. Изд. М. О Вольф. 1914, стр., 71—72).

Такая двойственность или—если позволить себе образное выражение—двойная бухгалтерия души—не что иное, как фикция, означающая в переводе на психологический язык болезненное состояние художника, подверженного галлюцинациям [1]) (Ср. пятую главу настоящего труда).

§ 3. Третий тип: интроспективная перевоплощаемость.

(Интроспективный анимизм).

Изучая материалы и данные, добытые путем анализа самонаблюдений целого ряда творцов интеллектуальных ценностей над процессами их творчества, нельзя не обратить внимания на одну—сравнительно редко

---

[1]) Характеристику этого болезненного явления дают *Вундт* („Основания физиологической психологии" Пер. В. Кадинского. П. 1880; стр. 902—911), *J. Müller* (Ueber die phantastischen Gesichtserscheinungen") *Esquirol* „Des maladies mentales", *Рибо*, („Болезни личности"). *В. Х. Кадинский* („К учению о галлюцинациях" в „Медиц. Обозр.", 188, VI) и др.

наблюдаемую форму художественной персонификации, в равной мере интересующую психопатологов и психологов: я имею в виду своеобразную, по своей структуре, форму художественного анимизма, которой я позволю себе присвоить наименование *„интроспективной перевоплощаемости“* или *„интроспективного анимизма“*—в отличие от остальных, указанных в нашей классификации, форм этого сложного явления, „творящей природы“ художника.

Характерная особенность этого своеобразного, по своему строению, типа художественной перевоплощаемости, и поныне ускользающего от внимания психологов,—*тенденция художника к перевоплощению в свой „внутренний мир“ путем вчувствования в свою-же собственную психику, как она преломляется в его сознании в аспекте более или менее отдаленного прошлого или будущего.*

Избирая предметом наблюдения свой собственный „внутренний мир“, как он преломляется в сознании художника в перспективе прошлого или возможного будущего, художник становится на точку зрения своего „я“ в младенчестве, в раннем детстве или в глубокой старости, на смертном одре („я умирающих“), и наделяет себя, таким образом, даром интуитивного проникновения в свою собственную психику в аспекте прошлого или будущего: так, например, нередко художник путем вчувствования в свое „я“ в перпективе более или менее отдаленного будущего, живо представляет себе предстоящие переживания в глубокой старости, в предсмертной агонии и даже после своей смерти—в загробной жизни,—пройцируя свое „я“ на перпективу „потустороннего бытия“ и наделяя, таким образом, свой труп своеобразной психической структурой (идея бессмертия, воскресения мертвых, мук ада и т. п.) путем субстанциолизирования представлений о будущем.

Эту своеобразную, по своей структуре, форму художественного анимизма можно проследить, главным образом, в трех направлениях—как перевоплощения в свое „я“: 1) в аспекте прошлого (сохранение прошлого в настоящем); 2) в аспекте настоящего (раздвоение сознания, вера в своих двойников) и 3) в аспекте воображаемого будущего (вера в загробную жизнь и воскресение мертвых).

Характерная черта интроспективной перевоплощаемости художника—*вера в обратимость временного ряда событий.*

Иллюстрацией этой веры, как своеобразной фикции ума, может служить представление о „Чудовище-Времени, бегущем вспять“, нашедшее себе художественное выражение у Мильтона в образе Времени, стремящегося назад к золотому веку [1]) и у Ницше в его грезе о „вечном возвращении (Ewige Wiederkunft) одного и того-же“, навеянной пифагорейской теорией вечного повторения мировых событий. „О, вечно возвращающийся человек!... Все невыразимо мелкое и все великое должно возвратиться и все в одном и том-же порядке,—и этот паук, и этот лунный свет среди деревьев, и этот момент и *я сам*; вечные песочные

---

[1]) См. И. И. Лапшин: „Законы мышления и формы познания“ СПБ. 1906, стр. 113, где приведена эта цитата и соображения Брадлея и Дюринга по этому вопросу

часы существования вечно переворачиваются, а с ними *и ты*, песчинке среди песчинок!"—говорит Ницше в „Веселой Науке". Ту-же мысль о „вечном возвращени" высказывает Бланки и Ницше устами Заратустры, облекая ее в поэтическую грезу о „брачном кольце" и „кольце вечных возвращений": „Этот медлительный паук, ползущий в лунном свете, и самый этот лунный свет, и я, и ты, которые шепчемся о чем-то вечном,—*разве мы не были когда-то?*" („Так говорил Заратустра").

Вечное возвращение цикла времен признавали Марк Аврелий, Давид Юм, Якоби, Ламартин, Гете, Флобер, Брадлей (Bradley), Метерлинк и Уот Уитмен.

Давид Юм допускает постулат вечного возвращения как неоспоримый, по его мнению, вывод из учения о „силах бесконечного...": „Мир со всеми его событиями вплоть до самых мельчайших подробностей, возникал и погибал—по его словам—и *снова будет возникать и погибать без всяких пределов и ограничений*. Ни один человек, имеющий понятие о силах бесконечного по сравнению с конечным, не станет когда-либо оспаривать этот вывод" (см. „Dialogues concerning Natural Religion", 1779, p. III стр. 82, цит. по Лапшину: „Зак. мышл. и формы познания", СПБ., 1906, стр. 113 [1]).

По свидетельству Эккермана *Гете* верил в то, что он тысячи раз жил уже ранее и будет жить вновь тысячи раз: „Я уверен,—признается он в беседе с Фальком — что я тот самый, кто перед вами уже тысячи раз жил и еще *будет жить тысячи раз*" („Разговоры").

У американского поэта *Уот Уитмэна* повышенные восприятия изменчивости и „текучести" вещей носят явно патологический характер: в вихре „квадрильонов веков" ему грезится вечное возвращение миров, вечный беспрерывный поток времени: „Нет ни на миг остановки и не может быть остановки. Если-бы я и вы, и все миры, сколько есть, и все, что в них и под ними, снова в эту минуту свелись к бледной текучести туманности, это была-бы безделица при нашем долгом пути. *Мы вернулись-бы снова сюда, где мы стоим сейчас, и отсюда пошли-бы дальше, все дальше и дальше...* Как далеко ни смотри, за твоею далью есть дали. Считай сколько хочешь,—неисчислимы года" („*Уот Уитмэн*". К. Чуковского. Четвертое изд., стр. 26).

Философа *Якоби* еще в детстве преследовала навязчивая идея вечного возвращения: „Это было странное, совершенно независимое от всяких религиозных понятий, представление бесконечной длительности, которое... с такой силой захватывало меня при моих размышлениях о вечности a parte ante, что я громко кричал, вскакивал и впадал в некоторого рода обморок. Мысль об уничтожении, которая всегда мне представлялась

[1]) Учение о возвращении цикла времен и возрождении души восходит к седой древности: корни его можно проследить еще в учении об *апокатастазисе* (αποκαταστασις πάντων, restitutio universalis) у пифагорейцев, Гераклита и стоиков (см *Eduard Zeller*: „Gr. d. Gesch. d. dr. Phil, IV, s. 47, 59 и 209). Марка Аврелия, Оригена и др. См. по этому вопросу исследования *Blanqui* („L'éternité par les astres", 1878), *Lichtenberg* („Die Philosophie Fr. Nietzsche", 1900), *Horneffer* „Nietzsches Lehre von dev ewig. Wiederk", 1900), *Spiess* („Entwicklungsgeschichte der Vorstellungen vom Zustand hnach dem Tode", 1877), *Henne am Rhyn* („Das Jenseits", 1880), *B. H. Blasche* („Phil. der Unsterblichkeitslehre", 1831), *A. Риль* („Фридрих Ницше") и др.

ужасной, и еще ужаснее и невыносимее представлялась мне *идея вечного продолжения*. Я мало-по-малу начал реже подпадать под ее влияние и уже думал, что совсем от нее отделался, как вдруг на 25 году жизни она снова возобновилась у меня" (см. Zirngibl: „Jacobi's Leben". Цит. по Лапшину: „Фил. изобр." т. I, стр. 46).

Флобер был убежден в том, что он неоднократно жил и умирал в прошлом: „Я несомненно всюду там жил в какое-либо из моих прошлых существований,—признается он в письме к Луизе Колэ, говоря о Риме эпохи Нерона: „я уверен, что во время римской империи я был начальником какой-нибудь труппы бродячих комедиантов, одним из тех почтенных лиц, которые отправились в Сицилию покупать женщин, чтобы сделать из них комедианток, и которые были одновременно профессорами, проксенетами и артистами; как хороши в комедиях Плавта эти подлецы: когда я их читаю, *на меня находят как будто воспоминания*".—„Я не сомневаюсь, говорит Флобер в письме к Максиму Дюнкан (апрель 1846 г.), *„я жил в Риме в эпоху Цезаря или Нерона*".

Ламартин представляет себе вечное возвращение цикла времен как „тесный круг, вращающийся вокруг самого себя" („cercle étroit qui tourne sur lui"); Эмпедокл допускал, что он был в домировом бытии растением, птицей, рыбой и т. п.

По словам *Метерлинка „мы можем рождаться несколько раз* и при каждом рождении мы понемногу приближаемся к богу." („Сокровище смиренных", гл. XII). „Мы больше не видались, *мы не встретимся, быть может, прежде, чем не пройдут века*",—говорит Метерлинк в другом месте: „Нам придется, вероятно, многое забыть и многому научиться в мирах, *через которые мы обречены пройти, прежде чем мы обретем друг друга в том же самом движении души, которое мы пережили в тот вечер*"—(Ibid, гл. XI).

К своеобразной разновидности веры в бессмертие следует отнести веру художника в несокрушимость созданий его творческого духа.

В этом явлении кроются психологические нити веры художников и мыслителей в историческое бессмертие в смысле *непреходящей ценности созданий их творческого гения.*

Яркой иллюстрацией веры творцов интеллектуальных ценностей в бессмертие созданий их творческого духа могут служить самопризнания целого ряда мыслителей и писателей: так, по убеждению *Спинозы* „человеческий дух не может абсолютно исчезнуть вместе с телом, но *остается нечто от духа, что вечно*" („Mens humana non potest cum corpore absolute destrui, *sed ejus aliquid remanet, quod aeternum est*". „Eth", V, prop. XXIII). По задушевному верованию Спинозы „мы знаем и постигаем, что *мы—вечны*" ("sentimus reperimurque *nos aeternos esse*").

По словам *Людвига Фейербаха „вечен человек, вечен дух, непреходяще и бесконечно сознание*" (Werke, III, s. 72).

Вундт защищает постулат бессмертия продуктов творческого духа человечества: *„все духовные творения должны*"—по его словам—*„обладать абсолютной несокрушимой* ценностью".

Пушкин верует в бессмертие творческого гения поэта: „Нет, весь я не умру, но *часть меня большая*, от тленья избежав, *мой прах переживет*" („Памятник").

Шопенгауэр посвящает свое произведение („Мир как воля и представление“) не современникам, а человечеству. „Не современникам, не соотечественникам, — человечеству препоручаю я свое ныне законченное творение“,—говорит он в предисловии к своему главному творению.

Ницше говорит о том, что ему принадлежит *„послезавтрашний день“* и мечтает об особых уготовленных для него читателях в будущем.

Шиллер (устами маркиза Позы) называет себя гражданином грядущих поколений: „...Ich lebe ein Bürger derer, *welche kommen werden*“. *Л. Н. Толстой* говорит (в письме к Русанову), что он будет жить и после своей смерти, но только *в новой, еще не познанной форме* и т. д.

Вторая характерная черта „интроспективной перевоплощаемости“— на что указал еще Фихте младший в своей „Антропологии“,—*постулат трансцендентной скорости для смены событий* в представлениий художника, переживающего иллюзию сплошности комплекса неразрывных ощущений и пространственной интуиции для созерцаемых образов его фантазии.

Этот тезис нашел себе обоснование в учении Анри Бергсона о „текучести“, „длительности“ (la durée) мирового потока. По его учению мир представляется сплошным неразрывным потоком, где прошлое, так сказать, локализовано в настоящем, слито с ним, — вследствие неделимости изменения—в одно неразрывное целое, в сплошное *nunc stans*: „Сохранение прошлого в настоящем есть“,—по словам Бергсона—„не что иное, как *неделимость изменения*“ („Восприятие изменчивости“, пер. В. А. Флеровой, стр. 40). „Неделимостью изменения“ объясняется, по мнению Бергсона, неразрывный характер сплошного мирового потока как творческого жизненного течения. Отсюда объясняется, почему, по словам Бергсона „нет существенной разницы между переходом от одного состояния в другое и пребыванием в одном и том-же состоянии“ („Творческая эволюция“, перев. В. А. Флеровой. М. и СПБ. 1914, стр. 2).

Иллюзия прерывности психической жизни зависит от того, что наше внимание останавливается на ней „путем ряда отдельных актов“. Мы фиксируем наше внимание на отдельных явлениях потому, что „они более его затрагивают, но каждое из них приносится текучей массой всего нашего психологического существования. Каждое из них является только наиболее освещенной точкой в движущейся зоне, обнимающей все, что мы чувствуем, думаем, желаем, словом—все, что мы собою представляем в данный момент. Эта зона, как целое, и составляет в действительности наше состояние. О состояниях-же, которым дается такое определение, *нельзя сказать, что они представляют собою отдельные элементы: они продолжаются одни в других в бесконечном истечении*“ (Ibid, стр. 3). Отсюда объясняется, почему „в действительности прошлое сохраняется само собою автоматически“: оно как-бы спаяно с настоящим, вплетаясь в него, или—как говорит Анри Бергсон—„оно (прошлое) следует за ним, целиком каждый момент: все, что мы чувствовали, думали, желали со времени первого детства, все это тут, все тяготеет к настоящему, готовому к нему присоединиться, все напирает на сознание“ (Ibid, стр. 5).

На свойство нашей памяти сохранять „прошлое в настоящем“ указывает и Рибо: „Чтобы воспоминание, как-бы отдаленно оно ни было,

существовало для меня, оно должно вернуться на узкое поприще *действительного* сознания; иначе оно погребено в пучине бессознательного и уже не существует. Таким образом, мы имеем (не говоря уже о *настоящем—будущем*) *настоящее—настоящее, настоящее—прошедшее*, т. е. относящееся к памяти, при чем *это последнее отличается от первого только некоторыми добавочными признаками*, которые не стоит перечислять, но которые состоят, главным образом, в том, что *оно является, как повторение первоначального состояния и при том с меньшей силой*... Если, закрыв глаза, я представлю себе собор св. Петра в Риме.., мое представление *действительно* и становится воспоминанием только после прибавления второстепенных признаков... Если при воспоминании об агонии, свидетелем которой я был, меня охватывает печаль, если я проливаю слезы.., мое представлеиие действительно и становится только после прибавления второстепенных признаков, повторения и меньшей интенсивности. Оба случая подобны: как в том, так и в другом представление, по закону, формулированному Dugald'ом Stewart'ом и Tain'ом, сопровождается кратковременной верой, которая его делает *действительной реальностью*" („О чувственной памяти". Пер. под ред. проф. В. М. Бехтерева. Казань, 1895, стр. 32).

Этот дар оживления „*прошлого—настоящего*" присущ многим историкам-*художникам*: Куно Фишер видит в этом даре „congeniale Reproduction" характерную особенность дарования историка, Тэн отмечает его, как своеобразную черту гения Шекспира, Мусоргкий видит в нем задачу своего творчества („прошедшее в настоящем—вот моя задача").

Художественные иллюстрации „интроспективной перевоплощаемости", как переживания „прошлого в настоящем", мы находим у Джордж Эллиот, Флобера, Диккенса, Сюлли Прюдома, Джека Лондона, Конан Дойля, Пушкина, Лермонтова, Тургенева, Гончарова, Л. Н. Толстого, А. Н. Майкова, Полонского, Л. Андреева, В. Винниченко и др. писателей: так, в рассказе „Губернатор" Леонид Андреев изображает переживание „прошлого в настоящем", как целостный неразрывный поток психической жизни: губернатор „укрылся одеялом с головой, сжался в узловатый комок, подтянув костлявые колени к лицу, и точно *в одно мгновение пройдя весь обратный путь от старости к детству*, заплакал тихо и горько".

В одном стихотворении Полонского изображен процесс перевоплощения старца в свое „я" в аспекте раннего детства.

Флобер был уверен в том, что он продолжает пребывать в прошлом: „я уверен",—признается он в письме к Луизе Колэ,—„что *я пребываю в самом прошлом*".

Аналогичный процесс воспроизведения прошлого в настоящем и перевоплощения в свое „я" в аспекте отдаленного прошлого изображает *Лермонтов* в стихотворении „1831 года, июня 11 дня":

„Как часто силой мысли в краткий час
„*Я жил века и жизнию иной,*
„И о земле позабывал .."

В стихотворении „Первое января" (1840) *Лермонтов* перевоплощается в свое „я" в аспекте раннего детства и видит себя ребенком в родных местах:

„*И вижу я себя ребенком;* и кругом
„Родные все места. высокий барский дом,
„И сад с разрушенной теплицей...
„*В аллею темную вхожу я.* сквозь кусты
„Глядит вечерний луч, и желтые листы
„Шумят под робкими шагами".

Сюлли Прюдом претворяет силою любви прошлое своей возлюбленной в настоящее, переживая его в своем воображении как сплошное nunc stans: „Я приношу вам опять вашу светлую юность" — говорит он состарившейся любимой женщине: „Все золото ваших волос осталось в моем сердце. *Вот ваша ранняя юность в том глубоком следе, который провела моя терпеливая и победная первая любовь*" („Je viens vous rapporter votre jeneusse blonde, tout l'or de vos cheveux est resté dans mon coeur, et voici vos quinze ans dans la trâce profonde de mon premier amour patient et vainqueuer"). Вспоминая пережитое им в детстве душевное движение, Сюлли Прюдом, по собственному его признанию, испытывает снова то-же самое душевное переживание, оживляя в своем душевном опыте „настоящее—прошедшее": „когда я вспоминаю любовь, которую я в детстве питал к моей матери",—пишет он Рибо—„я не могу не делаться в некотором роде ребенком в тот самый момент, когда я вызываю это воспоминание; я не могу запретить моему сердцу в настоящий момент его существования испытывать, благодаря воспоминанию, мое старое нежное чувство. Я дохожу почти до того, что спрашиваю себя, *не обладает-ли всякое воспоминание чувства характером галлюцинации*". Усилия памяти с такой силой оживляют в его душе пережитые в прошлом события, что, воспоминание, например, о пережитой им юношеской любви *возобновляет* в нем волнения юношеской страсти вплоть до мук ревности: „воспоминания" перестают быть только воспоминаниями, и *я с большим удивлением чувствую в себе возобновление волнений юношеской страсти и раздраженной ревности*" (*Рибо*: „О чувственной памяти". Пер. с франц. Н. Вырубова и Е. Николаевой под ред. В. М. Бехтерева. Казань, 1895, стр. 21).

Аналогичный процесс перевоплощения в свое „я" в аспекте раннего детства изображают *Гончаров* (сон Обломова), *Тургенев*, *С. Я. Надсон*, *Л. Н. Толстой* и Джордж Эллиот: в своих воспоминаниях Лев Толстой переносится в пору младенчества, видит, как его,—годовалого ребенка, пеленают и моют в корыте, воскрешая в своем сознании „сложность и противоречивость впечатлений", пережитого им в ту пору: „Вот первые мои воспоминания... Я связан; мне хочется выпростать руки, и я не могу этого сделать, и я кричу и плачу, *и мне самому неприятен этот крик*. Надо мной стоит, нагнувшись, кто-то. И все это в полутьме. Но я помню, что двое... Им кажется, что это нужно (т. е. чтобы я был связан), *тогда как я знаю, что это не нужно, и хочу доказать им это... Я чувствую несправедливость и жестокость не людей, потому что они жалеют меня, но судьбы и жалость над самим собой*... И памятны мне не крик мой, не страдания, но *сложность, противоречивость впечатления. Мне хочется свободы... и я, кому сила нужна, я слаб, а они сильны*. Другое впечатление—радостное: я сижу в корыте, и меня окружает новый,

не неприятный запах, какого-то вещества, которым трут мое маленькое тельце... Новизна впечатлений отрубей возбудила меня, и *я в первый раз полюбил свое тельце с видными мне ребрами на груди...*" („Детство, отрочество и юность").

Еще ярче сказывается иллюзия оживления „настоящего—прошлого" или „сохранения прошлого в настоящем" и трансцендентной скорости времени в представлении художника, переживающего, путем вчувствования в психику самоубийц, тонущих и т. п иллюзию отожествления быстрой смены идей с чередованием событий (проблема „я" умирающих), известную под именем „панорамического видения".

Эту иллюзию спайки прошлого с настоящим в одном неразрывном потоке сознания, как сплошном *punc stans*, („настоящего—прошлого"—по терминологии Рибо), переживают обычно самоубийцы, тонущие и люди, подвергающиеся смертельной опасности (на войне, во время пожара и т.п): их самонаблюдения над своими переживаниями рисуют обычно картину необычайной конденсации душевных эмоций: в течение нескольких минут и даже секунд перед их мысленным взором с молниеносной быстротой протекает в мозаической аббревиатуре панорама событий и переживаний, нередко охватывающих целые периоды жизни.

„Ум и воображение"—говорит Флемминг—„работают необыкновенно деятельно, и *несколько секунд кажутся часами*, вследствие количества и быстрой смены проходящих в мозгу мыслей" (Цит. по Карпентеру: „Основ. физиол. ума", т. II, стр. 136; ср. *Н. Марин.* „Об одном неразъясненном явлении" в „Вопросах филос. и психологии", 1893, кн. 3 (13), стр. 3).

На это своеобразное переживание умирающих, сопровождающееся перевоплощением их в свое „я" в аспекте более или менее отдаленного прошлого, обратили внимание Фихте, Фехнер, Вундт, Дюпрель, Гильденбранд, Карпентер, Симон, Эггер, Флемминг, Соллье, Пиэрон и др., а в русской литературе—Н. Марин, проф. И. И. Лапшин и Н. Я. Грот, подметивший сходство между этим явлением и *эстетическим восприятием* читателя и зрителя, пробегающего мысленно при чтении романа или пьесы в течение нескольких часов события, развертывающиеся на протяжении целых десятков лет.

Аналогичное явление—на что указали еще Дюпрель, Фолькман, Эггер и др.—мы переживаем в состоянии сна, наркоза и мистического экстаза [1]).

Яркую иллюстрацию этой своеобразной формы „интроспективной перевоплощаемости" мы находим у Уит Уотмэна, Достоевского и Л. Н. Толстого. Когда близ Праскухина и Михайлова (в рассказе Л. Н. Толстого „Севастополь в мае 1855 года", гл. XII) взорвалась крутившаяся бомба, в их представлении в течение нескольких секунд с молниеносной быстротой проносится целый ураган чувств, мыслей и надежд: „Ужас, холодный, исключающий все другие мысли и чувства, ужас объял все существо его (Праскухина)... Прошла еще секунда, *секунда, в которую целый мир*

---

[1]) См. проф. *И. И. Лапшин*: „Философия изобретения" т I, стр. 105 и 107 и „О мистическом познании и вселенском чувстве" (стр. 19—21), *Н. Я. Грот* „Сновидения как предмет научного анализа". 1870 (стр. 30 и сл.), *Дюпрель* „Философия мистики", *Симон* „Мир грез", *V. Egger* „Le moi des mourants" в „Revue Philos". 1896, XLI и XLII, и L. Strümpel „Die Natur und Entstehung der Träume".

чувств, мыслей, надежд, воспоминаний промелькнул в его воображении... Тут он вспомнил про двенадцать рублей, которые он был должен Михайлову, вспомнил еще про один долг в Петербурге, который давно надо было заплатить; цыганский мотив, который он пел вечером, пришел ему в голову. Женщина, которую он любил, явилась ему в воображении в чепце с лиловыми лентами, человек, которым он был оскорблен пять лет тому назад и которому он не отплатил за оскорбление, вспомнился ему...“ С такой-же молниеносной быстротой проносятся вереницы картин и образов перед Михайловым: „Михайлов, увидав бомбу, упал на землю и так-же, как Праскухин, *необъятно много передумал и перечувствовал в эти две секунды*, во время которых бомба лежала неразорванною“.

Аналогичное переживание иллюзии „сохранения прошлого в настоящем“ изображает Л. Н. Толстой в „Хозяине и работнике“: застигнутый в поле метелью, Василий Андреич, замерзая под снежным сугробом, вспоминает о Никите, лежащем под ним: „потом стали примешиваться воспоминания о празднике, жене, становом, свечном ящике и опять о Никите, лежащем под этим ящиком; потом стали представляться мужики, продающие и покупающие, и белые стены дома, крытые железом, под которым лежал Никита; потом все это смешалось, одно *вошло в другое, и, как цвета радуги, соединяющиеся в один белый свет, все разные впечатления сошлись в одно...*“.

Еще ярче изображена иллюзия трансцендентной скорости времени у умирающих в рассказе Достоевского „Кроткая“: когда герой рассказа, проснувшись ночью, увидел нагнувшуюся над ним жену, приставившую к его виску револьвер, в его уме *менее чем в одно мгновение* проносится с молниеносной быстротой целый вихрь мыслей и ощущений: „*О, какой вихрь мыслей, ощущений пронесся менее чем в мгновение в уме моем, и да здравствует электричество человеческой мысли!*“ (Кроткая“, гл. VI). Американский поэт *Уит Уотм н* исчисляет минуты „квадрильонами веков“: „Несколько *квадрильонов веков*, немного октильонов кубических верст не задержат этой минуты“. Его воображению предносятся целые „миры вечности“: „*Вихри миров*, кружась, носили мою колыбель; сами звезды уступали мне место“. „Я думал, что этого мира довольно, пока вкруг меня не возникли *мириады других миров. Великие мысли пространства и вечности теперь наполняют меня, ими я буду себя измерять*“ [1]). (К. Чуковский: „Уот Уитмен“. Четвертое изд. 1919, стр. 26).

Третья характерная черта этого своеобразного типа художественного анимизма—*непредставимость смерти* как абсолютного пресечения жизни и прекращения психической деятельности.

---

[1]) Фехнер, Бирфлит и Пиэрон пытаются объяснить это явление гипермнезии памяти то с помощью гипотезы трансформации духа умирающего „в некоторое высшее сознание, в котором продолжает жить“, (Фехнер) то с помощью психофизической гипотезы о реакции нашего „я“, вызываемой представлением о смерти (Соллье)—(см. И. И. Лапшин: „Философия изобретения и изобрет. в фил.“, т. I. стр. 106—107). Вряд-ли, однако, эти рискованные гипотезы, не подкрепленные к тому-же достаточным запасом строго проверенных фактов и наблюдений (в виду крайней скудости и весьма сомнительной достоверности описаний подобных „панорамических явлений“), могут пролить свет на природу этого загадочного явления, и поныне не исследованного наукой.

Каковы-бы ни были религиозные верования и метафизические представления художника, как-бы он ни пытался представить себе смерть в конкретных образах фантазии, он прямо таки бессилен представить ее себе иначе, как „акт самой жизни“ — по выражению Евгения Дюринга: так, например, Шопен воображая себя мертвым, предоставляет себе живо картину своей загробной жизни: его воображению рисуется, как он лежит в гробу: он *видит* гроб, *слышит* падение капель на гробовую крышку,—словом продолжает сознавать, чувствовать, видеть, слышать и после смерти; Сарра Бернар имела обыкновение спать в обитом черным сукном гробу, утопавшем на черном катафалке в живых цветах, представляя себе картину смерти в зрительных образах.

Альфонс Додэ, переезжая на новую квартиру, мысленно спрашивал себя, в какой комнате будет лежать в гробу его труп; по свидетельству проф. А. Немилова Эмиль Золя так ясно представлял себе картину своей смерти, что иногда по ночам вскакивал с постели и стоял некоторое время в состоянии невообразимого ужаса („Что такое смерть“, стр. 6).

Марк Аврелий советует читателю всегда смотреть на себя, „как на *умирающего*“; Флобер сознается, что когда он смотрит на женщину, он мысленно видит ее скелет; Бодлер видит в теле своей возлюбленной тлен и падаль и т. д. (Ср. „Брожу-ли я вдоль улиц шумных“ Пушкина и стихотворение в прозе Тургенева „Что я буду думать“: „Что я буду думать, когда мне придется умирать“ и т. д.).

Бессилие художника представить себе смерть иначе, как в образах фантазии объясняется *непредставимостью смерти*. Смерть как небытие, как „абсолютное ничто“ („Absolutes Nichts“ по—выражению Шопенгауэра)—*непредставима ни в каких образах*: мы можем мыслить ее как понятие, но представить себе небытие в наглядных конкретных образах мы не в состоянии.

Иллюзия мнимой представимости смерти в конкретных образах объясняется *подменой представлений о живом и мертвом существе*: представляя себе мертвого человека, мы незаметно для себя *проецируем на него психические черты живого человека*, наделяя его втихомолку нашей психикой, сознанием и волей.

Еще Кант и Спенсер обратили внимание на иллюзорный характер наших представлений о смерти: „Ни один человек по своему личному опыту не знает—по словам Канта—состояния *умирания* (ибо такой опыт стоил-бы жизни); он может наблюдать его только на других... Все люди, даже самые несчастные и самые мудрые имеют страх перед смертью, но это—не ужас перед процессом умирания, а, как справедливо говорит Монтэнь, страх перед мыслью быть *умершим* т. е. мертвым; таким образом *кандидат на смерть воображает, что и после смерти он останется тем-же, каким и был*, тогда как на самом деле будет только трупом, который уже отнюдь—не сам он; но *он мыслит его как самого себя,—в темной могиле или в том или другом месте успокоения*; это заблуждение само по себе неустранимо, ибо *оно заключается уже в самой природе как нашего мышления, так и языка*. Мысль: *меня нет*—в сущности не может и *существовать*, ибо если меня нет, то я уже не могу и сознавать, что меня нет“. (*И. Кант*: „Антропология“. Пер. Н. М. Соколова. СПБ. 1900, § 25, стр. 43—44).

То-же указание на непредставимость и иллюзорность смерти, как абсолютного небытия, мы находим у Эпикура, Марка Антонина и Цицерона: „смерть"—по словам Эпикура (Epic. ad Diog. Laert, II max)—„нисколько нас не касается, ибо то, что однажды распалось, не способно более чувствовать, а то, что не чувствует,—для нас ничто"; доколе мы существуем—поясняет Эпикур этот тезис в другом месте (Diog. Laert., 125)—нет смерти; а когда наступает смерть, нет более нас; следовательно нет смерти ни для живых, ни для мертвых; ибо для тех, кто существует, нет смерти, а те, для кого она наступила,—сами уже более не существуют.

Ту-же мысль об иллюзорности смерти, как перехода из *нечто* в *ничто*, развивает Цицерон в „Тускуланских беседах": доколе мы живем, не может быть и речи о смерти; когда-же наступает смерть, то к моменту ее наступления нет уже нас (Tusc. disp. I Cato Major 18, 66).

Иллюзорность представлений о смерти как об абсолютном пресечении всякого бытия подчеркивает и Шопенгауэр, называя смерть „поверхностным явлением" (oberflächliches Phanomen") [1]).

Анри Бергсон тонко улавливает бессилие нашего ума представить себе смерть как абсолютное небытие: „Как вычеркнуть самого себя? В крайнем случае я могу устранить мои воспоминания и забыть себя включительно до моего непосредственного прошлого: но я все-же сохраняю сознание, которое имеется у меня о моем настоящем, доведенном до крайнего обеднения, т. е. до наличного состояния моего тела. Я пытаюсь, однако, покончить и с этим моим сознанием. Я ослабляю постепенно ощущения, посылаемые моим телом; вот все они готовы погаснуть; они гаснут, они исчезают в ночи, где уже затерялись все вещи. Но нет! В этот самый момент, как гаснет мое сознание, *зажигается другое сознание*, или правильнее—оно уже светилось, оно всплыло за одно мгновенье перед этим, чтобы присутствовать при исчезновении первого... *Мое уничтожение становится мне видным только тогда, когда положительным, хотя невольным и бессознательным актом воли я уже воскресил себя... Итак, образ уничтожения всего, в собственном смысле этого слова, никогда не может быть создан мыслью...*

Усилие, путем которого мы стремимся создать этот образ, в конце концов, заставляет нас колебаться между видением внешней реальности и реальности внутренней... Образ небытия является образом, наполненным вещами, образом, вмещающим зараз и образ субъекта, и образ объекта... Я, конечно, могу прервать мысленно течение моей внутренней жизни, предположить, что я сплю без сновидений, или что я перестал существовать, *но в этот самый момент, когда я делаю это предполо-*

---

[1]) Гюйо отмечает сходные черты в воззрениях Эпикура, Фейербаха. Шопенгауэра и Штрауса на иллюзорный характер смерти. См. исследования *Weisman*'а „Die Dauer des Lebens" 1882, *Edm. Spiess*'а „Enwicklungsgeschichte der Vorstellungen vom Zustande nach dem Tode auf Grund—vergleich. Religionsforschung dargestellt", 1877. *Götte* „Ueber d. Urspr. d Todes", *Мечникова* „Этюды оптимизма", *Гюйо* „Мораль Эпикура и ее связь с современными учениями" Пер. Южина. Изд „Знание" СПБ, 1899. *Карпентера* „Любовь и смерть", П. 1917, *Дюринга* „Ценность жизни", *Бехтерева* „Вотяки" („Вестник Европы" за 1879 г.), *Бехтерева* „Бессмертие с точки зрения науки", *А. В. Немилова*: „Что такое смерть" П. 1923 и др.

жение, я себя познаю, я воображаю себя наблюдающим за моим сном или переживающим мое уничтожение...". (*Анри Бергсон*: „Творческая эволюция". Книгоиздат. „Русская мысль". М. и СПБ, 1914, стр. 248—252).

Бессилие первобытного человека отмыслить представление о смерти от процесса жизни и от интуиции времени делает психологически понятной иллюзию представимости смерти в наглядных конкретных образах по аналогии со сном, муками, радостями и тому подобными эмоциями человека; отсюда—глубоко укоренившийся наивный антропоморфизм, нашедший себе выражение в религиозных представлениях первобытных народов о муках ада блаженстве рая, воскресении мертвых, переселении душ и т. п.; отсюда—культ религиозного почитания умерших и заботы об удовлетворении их физиологических потребностей в могиле: „являясь свидетелем временного бесчувствия раненых и оглушенных, дикарь создает себе"—по словам Спенсера—„первоначальное воззрение о временном отсутствии из тела своего „я" или будущего духа.

По его воззрениям во время действительной смерти это „я" временно обособляется от тела, чтобы блуждать в других мирах на подобие того, как дух человека как-бы блуждает в период сновидений. Но тот-же дикарь допускает новое соединение духа с телом, откуда является вера в загробную жизнь с последующим воскресением, что является верованием, пользующимся всеобщим признанием. Этим объясняется обычай первобытных народов оставлять в могиле покойника пищу, одежду, оружие, так-как загробная жизнь уподобляется действительной жизни" (цит. по Бехтереву: „Общие основы рефлексологии человека", 1913, стр. 6).

Вчувствование художника в свое „я", как оно представляется ему после смерти, принимает двоякую форму: 1) либо как своеобразное душевное переживание бессилия художника представить себе небытие в наглядных конкретных образах, поскольку это чувство бессилия сопровождается верой в бессмертие духа; либо 2) как проецирование, перенесение на „душевный мир" умерших своей собственной психики путем подмены образа умершего своим „я".

Яркую иллюстрацию первой формы интроспективной перевоплощаемости мы находим у Л. Н. Толстого и Леонида Андреева.

В „Рассказе о семи повешенных" Л. Андреев дает тонкий анализ непредставимости смерти, сопровождающейся непоколебимой верой в бессмертие духа. Когда террористка Муся, осужденная на смертную казнь, предается накануне казни размышлениям об ожидающей ее смерти, она прямо таки бессильна представить себе смерть как пресечение жизни и переживает в своем душевном опыте радость бессмертия: „И несказанная радость охватывает ее (Мусю). Нет ни сомнений, ни колебаний,—она принята в лоно, она правомерно вступает в ряды тех светлых, что извека через костер, пытки, казни идут к высокому небу. Ясный мир и покой и безбрежное, тихо сияющее, счастье. Точно отошла она уже от земли и приблизилась к неведомому солнцу правды и жизни и бесплотно парит в его свете.—*„И это смерть! Какая-же это смерть?"*—думает Муся блаженно И если-бы собрались к ней в камеру со всего света ученые, философы и палачи, разложили перед нею книги, скальпели, топоры и петли, и стали доказывать, что смерть существует, что человек умирает и уби-

вается, что бессмертия нет,—*они только удивили-бы ее.* Как бессмертия нет, *когда она сейчас уже бессмертна.* О каком-же еще бессмертии, о какой еще смерти можно говорить, *когда уже сейчас она мертва и бессмертна, жива в смерти, как была жива в жизни?* И если-бы к ней в камеру, наполняя ее зловонием, внесли гроб с ее собственным разлагающимся телом и сказали: „Смотри! Это—ты!",—она посмотрела-бы и ответила: *„Нет это не я".* И когда ее стали бы убеждать, пугая зловещим видом разложения, что это—она, она!, Муся ответила бы с улыбкой: *„Нет.* Это вы думаете. что это—я, но *это—не я. Я—та, с которой вы говорите, как-же я могу быть этим?"*—„Но ты умрешь и станешь этим".—*„Нет я не умру"*—„Тебя казнят. Вот петля".—*„Меня казнят, но я не умру. Как могу я умереть, когда уже сейчас я бессмертна?".* И отступили-бы ученые философы и палачи..." (гл. 7). „Вернер, скажи мне, *разве есть смерть?"*—спрашивает Муся (в другом месте рассказа) осужденного на смертную казнь товарища. „Не знаю, Муся, но думаю, *что нет"*,—ответил Вернер серьезно и вдумчиво". (ibid) [1]).

В приведенном анализе Л. Андреева обращает на себя внимание психолога указание художника на: 1) бессилие Муси представить себе небытие в конкретных реальных образах фантазии (непредставимость смерти); 2) отсутствие страха смерти, вытесняемого „несказанной радостью" предвкушения бессмертия; 3) непоколебимую веру в личное бессмертие; 4) раздвоение личности и психический автоматизм („это—*не я* Я—та, с которой вы говорите, *как-же я могу быть этим?.. Меня казнят, но я не умру"* и т. д.).

Эти признаки, характерные для структуры интроспективной перевоплощаемости, можно подметить (в той или иной комбинации) в ценных для психолога самопризнаниях самоубийц (в предсмертных записках, оставляемых на имя родных) и в самонаблюдениях лиц, переживавших смертельную опасность (тонувших, спасшихся от пожара, покушавшихся на самоубийство, выслушавших, подобно Достоевскому, смертный приговор и оставшихся жить благодаря помилованию, смертельно раненных на войне, выздоровевших от опасной болезни и т. п.) [2]).

В том-же рассказе другой террорист, осужденный на смертную казнь—Сергей Головин так-же, как и Муся, бессилен представить себе смерть как нечто совершенно его не касающееся Следующие слова Л. Андреева могут служить прекрасной иллюстрацией мысли Эпикура о том, что *„смерть совершенно нас не касается":* „О смерти Сергей Головин никогда не думал, как *о чем-то постороннем и его совершенно не касающемся"* (ibid, начало 8 й главы). То-же бессилие представить себе смерть в наглядных образах изображает Л. Н. Толстой в удивительной по глубине психологического анализа сцене умирания Ивана Ильича; особенно ценна для психолога самонаблюдение Ивана Ильича (в рассказе „Смерть Ивана Ильича") над процессом постепенного перехода из *„нечто"* в *„ничто"* и интроспективное перевоплощение умирающего в свою собственную психику в аспекте „поту-

[1]) В русской философской литературе на непредставимость смерти указал проф. А. И. Введенский (см. его „Философские очерки").

[2]) Богатый материал по этому вопросу читатель найдет в книге *Луи Меграна* „Романтизм и нравы" и в „Этюдах оптимизма" Мечникова

стороннего" бытия: „...Как хорошо и как просто"—подумал он (умирающий Иван Ильич. С. Г.)—„А боль?"—спросил он себя—„Ее куда? Ну-ка, где ты, боль?" Он стал прислушиваться. „Да, вот она. Ну, что-ж, пускай боль". *„А смерть? Где она?"*. Он искал своего прежнего привычного страха смерти и не находил его. *Где она? Какая смерть?* Страха никакого не было, *потому-что и смерти не было.* Вместо смерти был свет. „Так вот что!"—вдруг вслух проговорил он—„Какая радость!" *Для него все это произошло в одно мгновение.* Для присутствующих-же агония его продолжалась еще два часа. В груди его клокотало что-то, изможденное тело его вздрагивало. Потом реже и реже стало клокотанье и хрипенье. „Кончено!"—сказал кто-то над ним. *Он услыхал эти слова и повторил их в своей душе.* *„Кончена смерть"*—сказал он себе—*„Ее нет больше"*. Он втянул в себя воздух, остановился на половине вздоха и умер." (окончание рассказа).

В приведенной сцене обращает на себя внимание психолога *иллюзия интроспективной перевоплощаемости Ивана Ильича в свою психику в аспекте „потустороннего" бытия.* Силясь уловить момент перехода из бытия в небытие, момент превращения „нечто" в „ничто", Иван Ильич *ошибочно принимает процесс предсмертной агонии за момент абсолютного прекращения жизни* и, фиксируя отчетливо в своем сознании момент *конца смерти* (*„Кончена смерть. Ее нет больше"*), *продолжает, однако сознавать*, что он перешел уже за грань бытия и находится по ту сторону жизни. *Иллюзия эта покоится на смешении понятий сознания и бытия.* Ясно, что доколе в нем тлеет еще хоть слабая *искорка* сознания, доколе он еще жив и может сказать вместе с Декартом: „cogito, ergo sum",—смерть, вопреки его мнению, не только не кончена, но еще и не наступила; между тем он отчетливо фиксирует в своем сознании момент *конца смерти*, ошибочно приписывая небытию категорию времени и смешивая процесс умирания с эффектом смерти.

В приведенной сцене „Смерти Ивана Ильича", как и в „Рассказе о семи повешенных" Л. Андреева, обращают на себя внимание психолога следующие характерные черты строения интроспективной перевоплощаемости: 1) бессилие представить себе небытие в конкретных наглядных образах (непредставимость смерти); 2) отсутствие страха смерти, вытесняемого чувством радости предвкушения личного бессмертия („Как хорошо и как просто... Какая радость!.. Смерти не было..."); 3) раздвоение личности и психический автоматизм (*„Кончена смерть... Ее больше нет"*). Кроме того нельзя не отметить еще одной черты, характерной для психологии умирающих (le moi des mourants)—иллюзию трансцендентной скорости для смены событий в представлении художника, переживающего иллюзию сплошности комплекса неразрывных ощущений (спайки прошлого с настоящим в одном неразрывном потоке сознания, в сплошном *nunc stans*): „для него все это произошло *в одно мгновенье*" (вспомним характерное указание Достоевского на *„электричество человеческой мысли!"*).

Даже философы, наделенные даром утонченного самонаблюдения, отказываются *уверовать* в смерть как в абсолютное пресечение всякой жизни; в этом отношении весьма поучительны для психолога приведенные Мечниковым самопризнания известного французского философа Ренувье, не верившего в реальности смерти: „...Я изучил этот вопрос со всех сто-

рон;"—говорит престарелый философ—„вот уже несколько дней, как я переживаю все ту-же мысль: *я знаю*, что я умру, но я не могу *убедить себя* в том, что я умру. Во мне возмущается не философ: *философ не верит в смерть...*" („Revue de Métaphysique et de Morale", 1904. Цит. по Мечникову: „Этюды оптимизма". Москва. 1909, стр. 111—112).

Пройцируя нашу психику на потустороннее „я", как оно предносится нашему воображению в аспекте загробной жизни, мы связываем представление о потустороннем бытии с „*чем-то*" таким, что представляется нам „посюсторонним" или—выражаясь в терминах критической философии—приписываем „трансцендентному" миру, как „вещи в себе", время, пространство, действенность, причинность,—словом качества и признаки мира как „явления". В этом смешении понятий „мира явлений" и „мира вещей в себе" и кроется ключ к объяснению *гносеологического происхождения „иллюзии представимости смерти и „потустороннего мира"*:

„И если-б умер я,—
„Что сталось-бы со мною *там*?
„Глупец! *Нет смысла в этом „там"*:
„*Там*"—*только ведь земля!*"

Тонкий анализ переживания этой иллюзии дает *Л. Н. Толстой* в „Хозяине и работнике": „когда обмороженного Никиту привели в чувство, он переживает иллюзию „потустороннего" существования; не сомневаясь в том, что он умер и попал на „тот свет", Никита крайне удивлен тем, что и „на том свете" мужики так-же кричат и сохраняют такой-же телесный облик, что и на *этом* свете: „Когда Никиту разбудили, он был уверен, что теперь уже *он умер* и что то, что с ним теперь делается, *происходит уже не на этом, а на том свете*. Но когда он услыхал кричащих мужиков, откапывавших его и сваливавших с него закоченевшего Василия Андреевича, он сначала *удивился, что на том свете так-же кричат мужики и такое-же тело*, но когда понял, что он еще *здесь, на этом свете*, он скорее огорчился, чем обрадовался..." (конец рассказа).

В приведенной сцене Л. Толстой с удивительной силой психологического проникновения изображает переживание иллюзии „грани двойного бытия"—грани между поту—и посюсторонним миром: интроспективная перевоплощаемость Никиты в свое „я",—как оно предносится его воображению в аспекте „потустороннего" бытия,—достигает такой силы „вчувствования", что в его представлении стушевывается грань между „этим" и „тем светом": переживая характерное для этой формы перевоплощаемости *раздвоение сознания*, Никита бессознательно пройицирует на трансцендентный „мир вещей в себе" качества и признаки „мира явлений". Тот-же процесс раздвоения сознания изображает *Леонид Андреев* в рассказе „Призраки": интроспективная перевоплощаемость Анфисы Андреевны в свое „я" в аспекте загробной жизни доводит ее до сумашествия: она сходит с ума под гнетом навязчивой идеи, что после смерти ее похоронят в коротком гробу: „...постоянно ее мучила мысль, что после смерти ей купят очень короткий гроб, в котором нельзя будет протянуть ног.". *Максим Горький* наделяет наше „я" в загробной жизни мучительным сознанием ошибок и лжи нашей земной жизни, уподобляя „потустороннее бытие" человека „безграничной, яркоосвещенной области сознания": „Тотчас-же после того,

как доктор скажет про вас вашим близким: „умер!“,—вы вступите в некую безграничную, ярко освещенную область, и это есть *область* сознания ваших ошибок. *Вы лежите в могиле, в тесном гробу и пред вами проходит, вращаясь, как колесо, бедная жизнь ваша.* Она движется медленно до мучительности и вся проходит—от первого сознательного шага и до последней минуты жизни вашей. Вы увидите все, что скрывали от себя при жизни, всю ложь и мерзость вашего бытия, все мысли ваши вы вновь передумаете, вы увидите каждый неверный ваш шаг, вся жизнь ваша возобновится, вся—до секунды... Проходит пред вами жизнь ваша и снова возвращается, и снова вы видите ее сначала... и нет конца работе вашего сознания и не будет конца ей... и ужасу мук ваших не будет конца никогда... никогда.“ („О чорте“).

В приведенном отрывке тенденция М. Горького наделять наше „я“ в аспекте загробной жизни даром самонаблюдения сочетается с верой в вечные муки сознания.

Перевоплощаясь в свое „я“ после смерти; *Лермонтов* грезит о сне, когда в его груди дремали-бы „жизни силы“, и сладкий голос „лелеял-бы“ его слух песнями про любовь:

„Но не тем холодным сном могилы,—
„Я-б желал навеки так заснуть,
„*Чтоб в груди дремали жизни силы,*
„*Чтоб, дыша, вздымалась тихо грудь;*
„Чтоб—всю ночь, весь день *мой слух лелея,*—
„Про любовь *мне* сладкий голос пел;
„*Надо мной,* чтоб, вечно зеленея,
„Темный дуб склонился и шумел.“

В стихотворении „Когда последнее мгновенье“ Лермонтов представляет с бе свое загробное существование в общении со своей возлюбленной („...тогда *я буду все с тобою,* и берегись мне изменить“); тот-же мотив послужил темой для стихотворения *Лермонтова* „Любовь мертвеца“. Перевоплощаясь в свое „я“ в аспекте смерти поэт и „в стране покоя и забвенья“ не забыл земной „любви безумного томленья“, и „перенес“ с собой „туда“ земные страсти и муки ревности:

„... *Любви безумного томленья*
„Жилец могил,
„*В стране покоя и забвенья*
„*Я не забыл.*
„...*Я перенес земные страсти*
„*Туда с собой...*
„...*Желаю, плачу и ревную*
„*Как в старину...*“

Перевоплощаясь в своя „я“ в аспекте смерти, *Альфред Мюссе* умирает мысленно в своих двузьях, в сыне и в отце. Вот как описывает поэт процесс интроспективной перевоплощаемости в аспекте „потустороннего“ бытия в „Письме к Ламартину“: „Приближаясь к смерти, он умирает с каждым шагом, *он умирает в своих друзьях, в сыне, в отце, в своих слезах, надеждах*“. (*Il meurt dans ses amis, dans son fils, dans son père; il meurt dans ce qu'il pleure et dans ce qu'il espere...*“).

В приведенном самопризнании Альфреда Мюссе обращает на себя внимание психолога своеобразная черта строения интересующего нас типа перевоплощаемости—указание на рефлекторное перевоплощение *художника в свое и в чужое „я" в аспекте „потустороннего" бытия.*

Та-же черта рефлекторной интроспективной перевоплощаемости в *свое* и *чужое* „я" в аспекте смерти еще ярче проступает в самопризнании американского поэта *Уот Уитмэна*, перевоплощающегося мысленно в психику умерших от холеры: „Умирает холерный больной,—*я тоже умираю от холеры. Лицо мое стало как пепел у меня корчи и судороги, люди убегают от меня*". В самопризнании Уот Уитмэна поучительно для психолога указание поэта на *рефлекторный* характер его перевоплощения в *свое* „я", поскольку оно претворяется в представлении художника в *чужое* „я", преломленное в аспекте „потустороннего" бытия („я *тоже* умираю от холеры" и т. д.).

Тот-же мотив—рефлекторное перевоплощение в чужое „я" в аспекте смерти—нашел себе тонкое художественное выражение в рассказе Леонида Андрееве „Мысль": за несколько минут до убийства Совелова доктор Керженцев, перевоплощаясь в свою психику в аспекте будущего убийцы, перевоплощается в то же время в „я" Совелова в аспекте смерти, живо представляя себе процесс его умирания: „Я смотрел в то же время на стрелку часов и думал, что когда она будет на шести, *я стану убийцей*... Я старался запомнить ощущение человека, который еще не убийца, но *скоро станет убийцей*. Уже не в отвлеченном представлении, а совсем просто понимал *я процесс жизни в Алексее*, биение его сердца, переливание в висках крови, безшумную вибрацию мозга и то,—*как процесс этот прервется, сердце перестанет гнать кровь, и замрет мозг*". (Лист пятый.). В романе В Винниченко „Я хочу" герой романа—писатель Халепа, покушаясь на самоубийство, после выстрела из револьвера в висок, впадает в бессознательное состояние, переживая иллюзию загробной жизни: „Значит *существует всетаки загробная жизнь*"—думал он, всматриваясь в ровную, нежную полутьму" (I глава).

Своеобразную разновидность интроспективной перевоплощаемост представляет тенденция художника перевоплощаться мысленно в свое „я" *в аспекте настоящего* (переживание, „настоящего—настоящего" по терминологии Рибо).

Эта последняя форма интересующего нас типа художественного анимизма заслуживает внимания психопатологов, как резко выраженная *патологическая аберрация воображения, сопровождающаяся психическим автоматизмом и раздвоением личности художника*: перевоплощаясь в двойника героя своего произведения, художник наделяет его рефлеторным сознанием и волей, проицируя на него свою собственную психику, беседует, спорит с ним, убеждает его и т. д., переживая иллюзию раздвоения сознания.

Такой дуализм сознания (doppel—Ich) художника, и поныне ускользающий от внимания психологов, наблюдается чаще всего во сне (на что указали Эггер, Фолькельт, Шернер и Дельбеф) и в состоянии религиозного экстаза. Дессуар определят „двойное я" как личность, скомбинированную „по крайней мере из двух отчетливо отделимых сфер („aus min-

destens zwei deutlich trennbaren Spharen"), спаянных цепью воспоминаний". По его словам „мы несем в себе как-бы некую скрытую сферу сознания (eine verborgene Bewussftseinssphäre), одаренную рассудком, ощущением и волей, которая способна определять ряд поступков (die .. eine Reihe von Handlungen zu bestimmen fähig ist)". Такое, одновременное сосуществование (das gleichzeitige Zusammensein) обеих этих сфер он называет *двойным сознанием*—Doppelbewusstsein .—(„Doppel—Ich", s. 1 и 11).

Этот дар „двойного сознания" приписывал себе Ницше, обладавший, по собственному его признанию, „вторым зрением": *„Я—мой собственный двойник;*—признается он в „Ecce homo"—*„я обладаю в равной мере и „вторым" и первым зрением, а, может быть, еще и третьим"*. Аналогичное переживание „двойного сознания" описывает в своих самопризнаниях Альфонс Додэ: „когда у Додэ умер брат—говорит проф. И. И. Лапшин—(Альфонсу было было около 10 лет), их отец, удрученный горем, постоянно восклицал: „Il est mort!" И вот мальчик всю ночь повторял это восклицание с отцовской интонацией. „Этим мне открылось *существование моего двойника*, неумолимого свидетеля, который среди нашего всеобщего горя схватил, как в театре, верность интонации смертельного отчаяния и воспроизводил его на моих трепетных губах". („Художественное творчество". II. 1922, стр. 25); Флобер перевоплощается в своего двойника в образе брамина („я становлюсь брамином").

В художественной литературе яркие иллюстрации этой своеобразной формы интроспективной перевоплощаемости мы находим в „Фаусте" Гете (перевоплощение дряхлого старца Фауста в юноту), в „Братьях Карамазовых" Достоевского (диалог Карамазова со своим двойником—чертом), в „Двойнике" Ап. Майкова, в посмертном романе Леонида Андреева „Дневник сатаны" (перевоплощение американского миллиардера Вандергута в своего двойника—сатану). В рассказе Леонида Андреева „Вор" герой рассказа—крестьянин Федор Юрасов переживает иллюзию раздвоения сознания, перевоплощаясь в своего двойника—немца Генриха Вальтера: „...Иногда ему (Федору Юрасову. С. Г.) казалось, что он, действительно, не крестьянин Федор Юрасов, вор, трижды судившийся за кражи и сидевший в тюрьме, а *молодой порядочный немец по фамилии—Вальтер, по имени—Генрих"*. Когда Федор Юрасов танцует, то „уже не бывает ни немцем Генрихом Вальтером, ни Федором Юрасовым, которого постоянно судят за кражи, а *кем-то третьим, о ком он ничего не знает"*.

Изучение проблемы двойного сознания (Doppelbewusstsein, doppeltes Bewusstsein, double conscience, alternans de deux personnes), и поныне ускользающей от внимания психологов, чревато ценными выводами и наблюдениями для психологии творчества, проливая свет на одно из самых загадочных явлений творящей природы художника—психический автоматизм и раздвоение личности творца интеллектуальных ценностей.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ.

Теория катарсиса.

Творчество как катарсис.

Творчество как сложная, по природе своей, душевная деятельность художника (см. анализ „окказионалистической концепции творчества" в моей „Психологии творчества") характеризуется, ближайшим образом, *тремя* типическими чертами: 1) невоспроизводимостью творческого экстаза в душевном опыте художника; 2) резиньяцией воли и 3) и раздвоением личности (а по терминологии Поля Жанэ—раздвоением сознания) или психическим автоматизмом художника.

Эти типические черты творческого процесса, как целостного многогранного синтеза творческих энергий художника, наиболее рельефно проступают в переживании творческого экстаза как своеобразного состояния *катарсиса* (katharsis) или непроизвольного процесса освобождения, разряжения творческих энергий художника и объективации его творческих замыслов и образов фантазии во внезапных вспышках интуиции.

Это своеобразное душевное состояние художника, и поныне ускользающее от внимания психологов, характеризуется, ближайшим образом: 1) как депрессивное состояние или переживание гнета творческих замыслов и антиципированных образов фантазии, „преследующих" воображение художника с неодолимой силой — на подобие навязчивых идей (idées fixes);

2) как неодолимая потребность художника „отделаться", „освободиться", „очиститься" в процессе творчества от „преследующих" его идей и образов творческой фантазии;

3) как непроизвольное стремление художника объективировать в образах творческой фантазии заложенные в нем потенциальные способности и скрытые энергии духа и

4) как потребность художника найти забвение в процессе творчества от гнета личных невзгод и депрессивных переживаний.

Анэстезирующее действие процесса „катарсиса" можно проследить, ближайшим образом, в трех направлениях—соответственно трем ответвлениям этого своеобразного явления „внутреннего мира" художника:

1) *Катарсис как анэстезия эстетических эмоций* (эстетическая анэстезия);

2) *Катарсис как анэстезия волевых импульсов* (волевая анэстезия) и

3) *Катарсис как анэстезия моральных* (депрессивных) *эмоций художника* (моральная анэстезия).

Отправляясь от предлагаемой мною классификации ответвлений катарсиса, как своеобразного явления „творящей природы" художника, попытаемся осветить, ближайшим образом, вопрос об анэстезирующем действии катарсиса на психику творца интеллектуальных ценностей.

§ 1. Катарсис как эстетическая анэстезия.

Первые побеги мистического истолкования природы процесса творчества как катарсиса можно подметить у Платона (см. вторую и третью главы моей „Психологии творчества“) в его концепции художественного творчества.

В домировом бытии—учит Платон—души людей наслаждались в небесной обители блаженством в общении с богами и делились—по числу богов—на двенадцать сонмов. Не будучи в силах следовать за богами в горний мир беспредельного света, душа человека „омрачается забвением и злом“ и после падения на землю вселяется в человека. Следуя заложенному в ней стремлению—собрать воедино рассеянные черты небесных видений,—душа человека воссоздаст в своей памяти образы вещей в том виде, в каком она созерцала их в горней обители, когда „допущенные к непорочным, простым, непреходящим и блаженным видениям и созерцая их в чистом сиянии“, мы—по словам Платона—„и сами были чисты и не погребены в этой оболочке, которая называется теперь телом“. Созерцание чувственных отражений чистых идей вызывает в нашей душе воспоминание о красоте небесных видений, подавляя в нас земные страсти и наполняя ее чувством восторга и тоской по ее небесной родине“. (Платон: „Федр“ § 250, С).

В умерщвлении чувственных вожделений и отрешении души в моменты созерцания красоты от земных оков и заключается—по учению Платона—сущность катарсиса как эстетической анэстезии.

Более углубленное истолкование вопроса о природе катарсиса как эстетической анэстезии мы находим в системах Шеллинга, Шопенгауэра, Фихте и Владимира Соловьева. По учению Шеллинга „интеллектуальная интуиция“ отожествляет субъект и объект созерцания, преодолевая преграды времени и пространства и растворяя наше „я“ в „чистой абсолютной бесконечности“: „Эта интеллектуальная интуиция появляется“—по словам Шеллинга—„тогда, когда мы перестаем быть для самих себя объектом, когда *„созерцающее „я“, обратившись на самого себя, становится тожественным с созерцанием.* В этот момент созерцания для нас *исчезают пространство и время*: не мы оказываемся во времени, но время или вернее—чистая абсолютная бесконечность—в нас. Не мы теряемся в созерцании объективного мира, но он—в нашем созерцании“. (Schelling, Werke, B. I, s. 318) [1]).

В этом слиянии нашего „я“ с объектом созерцания в абсолютной безграничности—вплоть до полного самозабвения и заключается анэстезирующее действие созерцания.

Шопенгауэр расходится с Шеллингом в понимании природы созерцания как катарсиса: по его мнению не „объективный мир теряется в нашем созерцании“, а напротив—*наше „я“ теряется, растворяется в*

---

[1]) Эта цитата из Шеллинга, как и цитаты из Жан-Жака Руссо, приведены в переводе проф. И. И. Лапшина („О мистическом познании и вселенском чувстве“, стр. 72).

эстетическом созерцании мира. Определяя искусство как „род созерцания предметов независимо от законов основания", Шопенгауэр видит его источник в адэкватном познании идей. Всякое научное познание изучает явление „с его законами, связью и возникающими из того отношениями", поскольку оно преломляется сквозь призму времени и пространства, как одно из звеньев бесконечной цепи явлений; напротив— искусство выхватывает явление из потока мирового течения, изолирует его от причинной связи с цепью других явлений, воссоздавая его в художественных образах независимо от условий времени и пространства, как эквивалент бесконечного потока вещей: в этом смысле искусство „задерживает колесо времени, отношения перед ним исчезают: его объект— только существенное, только идея" [1]).

Гениальность, как воплощение самой совершенной формы объективности, есть—по определению Шопенгауэра—способность *„теряться в созерцании и* свое познание, предназначенное, собственно, к услужению воле, *освобождать от такого служения, т. е. совершенно упускать из виду собственный интерес, собственное желание, собственные цели* и, потому, вполне *отказываться на время от собственной особы,* чтобы остаться *чистым познающим субъектом, ясным оком мироздания*" [2]): „Только посредством в объекте вполне *теряющегося* чистого созерцания—поясняет Шопенгауэр—воспримлются идеи"; существо гения состоит—по его словам— „именно в преобладающей способности к такому созерцанию, так-как последнее требует *полного забвения собственной особы* и ее отношений. Таким образом гениальность есть не что иное, как *совершеннейшая объективность* т. е. объективное направление духа, в противоположность субъективной, обращенной на собственную особу, т. е. волю" (ibid). Как чистое зеркало мироздания, гений *освобождается* в процессе творчества от избытка познавательной силы и служения воле, погружаясь всецело в созерцание идей каждой вещи безотносительно к связи ее с другими вещами. Эстетическое восприятие так же, как эстетическое наслаждение, слагается из двух неразъемных элементов: 1) из познания объекта как платоновой идеи или непреходящей формы явлений, поскольку она не зависит от условий времени и пространства, и 2) самосознания познающего, как чистого безвольного субъекта, „ясного ока мироздания".

Доколе наше самосознание находится под гнетом желаний и страстей, доколе мы не перестаем быть субъектом хотения,—мы не найдем ни прочного счастья, ни покоя, и лишь в минуты подъема духа, когда наше „внутреннее настроение" внезапно вырывает нас из бесконечного потока желаний и, освобождая нас от гнета воли, обращает наше внимание на восприятие вещей, свободное от рабского служения воле,—мы способны отдаться бескорыстному познанию явлений *с полным забвением наших личных интересов,* вытесненных чистыми представлениями и обрести желанный покой в душевном равновесии: „это-то безболезненное состояние, которое восхвалял Эпикур, как высшее благо и состояние богов: ибо мы на это время

---

[1]) А. Шопенгауэр: „Мир как воля и представление". Т. I. Пер. А. Фета, стр. 218.

[2]) Ibid, стр, 218.

освобождены от назойливого напора воли, мы празднуем субботу каторжной работы желания, колесо Иксиона остановилось“ [1]).

Такое просветленное состояние духа, переживаемое нами в моменты познания идей, характеризуется как раскрепощение интеллекта от рабского служения воле и освобождение духа от гнета желаний; оно знаменует „разрешение в созерцании, *терянье в объекте, вплоть до забвения всякой индивидуальности*“. Растворяясь в процессе чистого познания до полного самозабвения и утраты своей индивидуальности, познающий индивид претворяется в чистый субъект познания мира, в „ясное око мироздания“: „тогда уже все равно,—смотреть-ли из темницы или из дворца на заходящее солнце“ [2]). Даже „один свободный взгляд на природу“ преображает раба страстей, изнемогающего под гнетом нужды и забот, укрепляя и освежая его душу: „буря страстей, напор желаний, опасений и вся мука хотения чудным образом успокаиваются мгновенно. Ибо в ту минуту, когда мы, оторвавшись от хотения, предаемся чистому безвольному познанию, мы вступаем как бы в другой мир, где все, волнующее нашу волю и тем так сильно нас потрясающее, более не существует. Такое освобождение познания точно так же выносит нас из всего, как сон и сновидение: счастье и несчастье исчезают: *мы уже более—не индивидуум, он забыт,—а только—чистый субъект познания*; мы существуем уже только как единое око мироздания, взирающее из всех познающих существ, способное, однако, только у человека *вполне освобождаться от служения воле*, чем до того *уничтожается всякое различие индивидуальности*, что становится все равно,—принадлежит-ли созерцающее око могущественному владыке или угнетенному нищему, ибо *ни счастье, ни горе не переносится с собою за эту границу*“ (ibid, стр. 233).

Это „изумительное волшебство“ блаженства безвольного созерцания простирается также на прошлое и отсутствующее, создавая иллюзию отрешения от субъекта воли, в котором коренится источник страданий: унося нас в область прошлого, воссоздавая перед нашим мысленным взором картины минувшего и пережитого, фантазия воскрешает в нашей памяти одни лишь объекты воли, предавая забвению субъект воли, и раскрывает перед нами заманчивую перспективу объективного, безвольного созерцания панорамы картин и событий, разыгрывающихся на фоне прошлого без реакции нашей воли.

Такое объективное безвольное созерцание картин и переживаний прошлого, как проэкций нашего воображения, создает иллюзию безвольного переживания их в настоящем: вытесняя побуждения и мотивы воли чистыми представлениями, фантазия освобождает нас от гнета порабощающей воли, создавая иллюзию безмятежного переживания образов минувшего; отсюда объясняется, почему „фантазия возвращает к нам одно объективное, а не одно индивидуально-объективное, и мы воображаем, что это объективное тогда стояло перед нами в той-же чистоте, не затмеваемой никаким отношением к воле, как теперь его образ в нашем воображении, тогда как, напротив, отношение объектов к нашей воле вызывало те-же мучения,

---

[1]) Ibid, стр. 232.
[2]) Ibid, стр. 232.

что и теперь. Мы можем при посредстве предстоящих объектов точно так же, как и при посредстве отдаленных, избежать всяких страданий, коль скоро возвысимся до чисто объективного их наблюдения и будем в силах вызывать иллюзию, что в настоящем существуют только эти объекты, а не мы сами. Тогда, отбросив страдающую самость (Selbst), мы, как чистый субъект познания, *сольемся с оными объектами воедино*, и насколько им чуждо наше страдание, настолько чуждо оно в подобные минуты нам самим. Тогда остается один только мир как представление, и *мир, как воля, исчез*“ [1]).

В утрате своей индивидуальности и освобождении ее от гнета воли в процессе созерцания и заключается—по учению Шопенгауэра—анэстезирующее действие эстетического наслаждения, как процесса катарсиса: „вместо беспрестанной борьбы и сутолоки, вместо постоянного перехода от желания к страху и от радости к страданию, вместо никогда не удовлетворяемой и никогда не умирающей надежды,—в чем и проходит сон жизни волящего человека,—вместо всего этого, нам—по словам Шопенгауэра—представится тот мир, который выше всякого разума, *та полная тишина духа, тот глубокий покой*, несокрушимая уверенность и ясность, одно только отражение которых на лице, как его воспроизвели Рафаэль и Корреджио,—есть полное и верное Евангелие; *осталось только познание, воля исчезла*“.

Растворение нашего „я“ в процессе эстетического созерцания вплоть до полного самозабвения—сулит нам—по словам Шопенгауэра—предвосхищение блаженства „возвращенного рая“ мировой воли, просветленной и умиротвореной в горниле эстетического созерцания платоновых идей: в этом смысле оно знаменует наступление „царства благодати“.

По учению *Фихте*, процесс художественного и научного творчества знаменует „полное *уничтожение индивидуума и слияние его с абсолютно чистой формой разума, т. е. с богом*“ („die ganzliche Vernichtung des Individuums und Verschmelzung desselben in die absolut reine Vernunftform d. i. in Gott“). В растворении нашего „я“ в процессе созерцания „чистой формы разума“, и сколько оно преодолевает условия времени и пространства, и заключается анэстезирующее действие катарсиса как полного самозабвения и распыления личности в слиянии с богом. („Die Anweisungen zum seeligen Leben“, 6 и 9 лекции).

Взгляд Шеллинга на природу „интеллектуальной интуиции“ разделяет Владимир Соловьев, приписывая, главным образом, поэтическому творчеству анэстезирующее действие катарсиса как „внутреннего просветления“ и отрешения от „природного мира“ путем „проникновения в действительность божественного мира“. Так-как окружающий нас мир реальной действительности неразрывно связан с „божественным миром“, то „отдельные лучи и отблески божественного мира должны“—по словам Вл. Соловьева—„проникать и в нашу действительность и составлять все содержание, всю красоту и истину, которую мы в ней находим. И человек, как принадлежащий к обоим мирам, *актом умственного созерцания*

---

[1]) Ibid, стр. 234—235.

может и должен касаться мира божественного, и... вступать в общение с ясными образами из царства славы и вечной красоты. В особенности-же это положительное, хотя и неполное познание или *проникновение в действительность божественного мира свойственно поэтическому творчеству.* Всякий истинный поэт должен необходимо проникать „в отчизну пламени и слова", чтобы оттуда брать первообразы своих созданий и вместе с тем *то внутреннее просветление,* которое *называется вдохновением* и посредством которого мы и в нашей природной действительности можем находить звуки и краски для воплощения идеальных типов.." („Чтения о богочеловечестве". Чтение VII-ое — в „Собрании сочинений В. С. Соловьева", т. III, СПБ, стр. 109).

Яркую картину эстетического экстаза, как процесса катарсиса, рисует Жан Жак Руссо в „Мечтах одинокого любителя прогулок" и в переписке с Мальзербом. Эстетическое созерцание красоты природы характеризуется, в его истолковании, как преодоление преграды пространства в процессе растворения своего „я" в „системе мира" вплоть до полного самозабвения и отожествления своей индивидуальности с природой.

„Глубокая и сладкая греза" — говорит Жан Жак Руссо в „Мечтаниях одинокого любителя прогулок"—„овладевает чувствами созерцателя (красот природы), в дивном опьянении *он теряется в необъятности этой дивной системы* (мира), *с которой он чувствует себя тожественным*" (5-ая прогулка).

Характерная черта эстетического созерцания как процесса катарсиса — способность „теряться воображением в пространстве", „задыхаться во вселенной" и „распростереть себя в бесконечность", ощущая себя „обремененным тяжестью вселенной". Вот как описывает Ж. Ж. Руссо этот процесс отожествления своего „я" с природой в экстазе эстетического восприятия гармонии мира и ощущения космического родства с природой: „Вскоре от поверхности земли я поднимаюсь мысленно ко всем существам природы, к универсальной системе вещей, к непостижимому Существу, которое включает в себя все. Тогда, *теряясь моим духом в этой необъятности,* я не думал, не рассуждал, не философствовал, с некоторым чувством удовольствия *я ощущал себя обремененным тяжестью этой вселенной,* я с упоением предоставлял смешиваться этим великим идеям, я любил *теряться воображением в пространстве,* сердце мое, стесненное границами существ, *не находило в этих границах достаточного простора, я задыхался во вселенной и хотел-бы распростереть себя в бесконечность* Если-бы я, думается мне, разгадал все тайны природы, то я очутился-бы в менее восхитительном состоянии, чем это поразительное состояние экстаза, которому мой дух предавался неудержимо, и под влиянием которого я мог только в минуты возбуждения и очарования восклицать по временам: „О, Великое Существо! О, Великое Существо!", не находя более никаких слов и никаких мыслей". (Из письма Ж. Ж. Руссо к Мальзербу) [1]).

Флобер подчеркивает в своем истолковании катарсиса способность художника растворяться до полного самозабвения в эстетическом созер-

[1]) Привожу эту цитату в переводе проф. И. И. Лапшина (op. cit., стр. 67).

цании, „перестать быть человеком“ и „*становиться взором*“ или — как учил Шопенгауэр,— „чистым оком познания“.

Еще Аристотель подметил анэстезирующее действие эстетического восприятия как процесса катарсиса, определяя трагедию как врачевание и „очищение страстей“ (ton patchemáton katharsis): „страсти, действующие в сильной степени на некоторые души, возбуждаются“ — по словам Аристотеля — „всеми родами музыки; разница — только в бо́льшей или меньшей степени: например — сострадание, страх и еще восторг. Многие подвергаются этому потрясению души; но мы видим, что они от священных песней, послушав песней, освящающих душу, приходят в себя, получив как-бы *врачевание и очищение. То же самое, естественно, испытывают и сострадательные и страшливые и, вообще, страстные люди;* и прочие также,—посколько на каждого досталось страсти; *и всем им бывает некоторое очищение, и все они облегчаются с наслаждением.* Так и очистительные песни доставляют людям удовольствие безвредное“. (*Аристотель:* „О поэзии“. Пер. и объясн. Б Ордынский. Москва, 1854, стр. 70). Жестокосердым людям, невосприимчивым и глухим к чужому горю и страданию, — учит Аристотель — трагедия приносит уврачевание, исцеляя их от „закоснелости и тупости“, а сострадательные люди, переживая эстетические эмоции, очищаются в процессе катарсиса от гнета личных невзгод, возносясь душою до вселенской любви; в этом смысле эстетические восприятия приносят людям облегчение и забвение страданий, облагораживая их души“ (ibid, IX, XIII, XIV, стр. 75).

В „Политике“ Аристотель рекомендует пользоваться музыкой, как полезным средством не только в целях воспитания, но и „*ради очищения*“. „...Мы утверждаем, что музыка должна иметь полезное применение... 1) ради воспитания; 2) *ради очищения*... 3) ради интеллектуального развлечения, т. е. ради успокоения и отдохновения от напряженной деятельности“ („Политика“ Аристотеля. Пер. С. А. Жебелева, СПБ. 1911, стр. 374); слушающие музыку „получают“—по словам Аристотеля— „своего рода *очищение, т. е. облегчение, связанное с наслаждением*“ (ibid, стр. 375).

На анэстезирующее действие эстетических эмоций указывал и Плутарх, приписывая им свойство очищать душу от страстей: „ни баня, ни речь не приносят“ — по его словам — „никакой пользы, если они не *очищают*“ („О слушании“, 8).

Взгляд Аристотеля на целебное действие эстетических эмоций разделяет *Ницше:* он видит анэстезирующее действие катарсиса в музыкальном и плясовом ритме и в оргическом культе, поскольку он освобождает божество от эмоции жестокости: „Когда терялось нормальное настроение и гармония души“, — говорит он в „Веселой науке“ — „надо было танцовать под такт певца, — таков был рецепт этой медицины. Ею Тернандер утишил мятеж, ею Эмпедокл укротил бесноватого, Дамон очистил любострастного юношу; ею-же принялись лечить и диких мстительных богов. И прежде всего тем, что доводили до высших пределов опьянение и распущенность их аффектов, следовательно, делая беснующегося безумным и мстительного пресыщая местью: все оргиастические культы стремятся сразу отнять у божества ferociam, превратив ее в оргию с тем, чтобы

потом это божество чувствовало себя свободнее и покойнее и оставило человека в покое" („Веселая наука", М. 1901, стр. 167).

В „Антихристе" Ницше идет еще дальше и сравнивает художника и мыслителя с хирургом, прокалывающим гнойный нарыв и очищающим человечество от болезненного и опасного скопления сострадания, ослабляющего инстинкт жизни: „Аристотель"—говорит Ницше,—„как известно, видел в сострадании болезненное и опасное состояние, на помощь которому полезно приходить от времени до времени каким-нибудь очистительным средством: трагедию он и имал именно как *очистительное*. Исходя из инстинкта жизни, действительно, следовало-бы поискать средства против такого болезненного и опасного скопления сострадания, какое наблюдается, например, у Шопенгауэра и, к сожалению, у большинства писателей и артистов упадка — от Петербурга до Парижа,—начиная Толстым и кончая Вагнером, найти средство проколоть нарыв для того, чт бы он *лопнул* .." (стр. 275) Такую же функцию освобождения от накопившейся энергии приписывает Ницше ритму, вызываемому потребностью в психофизическом катарсисе: с помощью ритма „можно было"—по его словам—*„освободить душу от какой-нибудь ненормальности*, и не только собственную душу, но и душу злейшего из демонов" („Веселая наука", стр. 168).

Целебное действие музыки как анэстезирующего средства против душевных недугов, способ ого, по словам Шекспира [1]), „свершить переворот" в душе человека,—факт, прочно установленный в науке.

Анэстезирующее действие песни и игры, как своего рода „громоотвода" накопившейся потенциальной энергии, разряжаемой в ритмических созвучиях и мускульных движениях, отвечает—по словам проф. А. Н. Веселовского—потребности в психо-физическом катарсисе, как бессознательном процессе освобождения, „очищения" мускульной и мозговой силы: „хоровая песня за утомительной работой нормирует" — по его словам — „своим темпом очередное напряжение мускулов; с виду бесцельная игра отвечает бессознательному позыву упражнять и упорядочить мускульную или мозговую силу. Это — потребность такого же *психо-физического катарсиса*, какой был формулирован Аристотелем для драмы; она сказывается и в виртуозном даре слез у женщин племени Maoris и в повальной слезливости XVIII века" [2]).

В этом смысле эстетические эмоции сводятся к функции — освобождать запас энергии и разряжать скрытую нервно-мозговую силу в ритме танцев, игры, мелодии, стиха и песни, как в своеобразном психо-

---

[1]) В „Шейлоке" Шекспир приписывает музыке целебное действие анэстезирующего средства против эмоций жестокости и гнева: „... Вот отчего и говорят поэты, что песнями своими привлекал Орфей деревья, волны и утесы. Нет на земле живого существа, столь жесткого, крутого, адски злого, *чтоб не могла хотя на час один в нем музыка свершить переворота*!." В другом месте Шекспир приписывает музыке действие целебного средства против душевных недугов: „... Уверяют, что *музыкой когда-то сумасшедший был возвращен к разсудку*". Если верить весьма распространенному рассказу о знаменитом певце-виртуозе VIII века Фаринелли, — ему будто-бы удалось вылечить своим пением от душевной болезни испанского короля Филиппа V-го.

[2]) Цитата эта привед. А. Евлаховым. „Введ. в фил. худ. творч.".

физиологическом катарсисе, дающем выход накопившейся нервной энергии. В анестезирующем действии психо-физического катарсиса, как квистива воли и подавления страстей, кроются психологические нити к объяснению *облагораживающего влияния искусства и литературы* на нравы и вкусы общества: предохраняя нас от порочных страстей и усыпляя эгоистические вожделения путем резиньяции воли, искусство отводит их в русло эстетических эмоций, создавая для них своего рода предохранительный клапан; утончая наши восприятия и обогащая наш душевный опыт, они вселяют в нас,—на что указал еще Аристотель,—стремление к достижению идеалов добра, красоты и вселенской любви к людям. „Греческое искусство—говорит Прудон—„производило чудеса под влиянием религии и чувства справедливости; но едва оно от них отшатнулось, оно впало в бесплодное и окончательное бессилие. Аристотель говорил, что цель драмы — быть слабительным для страстей человека. Мы же скажем, что искусство вообще, т. е. поэзия, скульптура, живопись, музыка, роман, история, красноречие, так-же, как комедия и трагедия имеет своим назначением направлять нас к добродетели и *предохранять* нас от порока, то казня, то лаская наше самолюбие правдивыми и выразительными воспроизведениями нас самих: castigat ridendo mores aut erigit. „Ступени идеала идут от преисподней до неба, и все, что ни затрагивает на этом пути воображение человека, принадлежит к области искусства“ („Искусство“, стр. 84—85).

Шербюлье идет еще дальше и утверждает, что искусство очищает и облагораживает не только душу человека, но и самое природу, и в этом смысле даст нам отдохновение от наших страстей: „Искусства — по его словам—„представляют природу в очищенных от случайностей, сжатых и прочно запечатленных образах, открывающих нам абсолютно прекрасное, которого мы не найдем в природе. Они *освобождают* нас от гнетущего чувства неполноты, случайностей, недолговечности и изменчивости жизненных явлений и форм природы. Они образно представляют нам человеческие идеалы и вводят нас в мир иллюзий, страну *божественного отдохновения от страстей*“.

В современной русской литературе взгляд на эстетическое наслаждение, как на самозабвение, разделяет А. В. Луначарский: „...Если вам удастся наблюдать на себе восторженное чувство, возбужденное статически величественным, вы заметите, что это—тихое и глубокое настроение, граничащее с *самозабвением*: объект словно занимает собою все поле сознания. Поэтому и говорят: „*забыться* в восторге созерцания“, „*погрузиться* целиком в созерцание“ и т. п.“. („Основы позитивной эстетики“, 1923, стр. 86—87).

Яркия художественныя иллюстрации анэстезирующего действия эстетических эмоций мы находим в произведениях целого ряда писателей, и мыслителей: так, *Оскар Уайльд* видит в процессе творчества катарсис душевных энергий художника, поскольку он находит „освобождение в вымысле:“ „Художники! Создавайте новый мир“,—говорит он в „Замыслах“—„тот, которого нет, тот, который есть сон, греза, сказка, ложь... Глубоко враждебны правда бытия и ложь творчества. Одно дано, как твердыня заключивших нас стен; другое рождается внутри нас, как *не-*

произвольный взлет в высь из этих стен тюрьмы, как освобожденье. Освобожденье в вымысле, в том, чего нет!"

Та-же мысль нашла себе художественное выражение в одном из стихотворений *Альфреда Мюссе*:

„... Так много в этой жизни слез и бед,
„Так много в ней и скорби, и печали,
„Что *мы иной себе создали свет,*
„*Чтобы себя утешить..*"

Байрон подчеркивает в своем истолковании эстетического экстаза способность забывать время в полете творческой фантазии:

„Когда экстаз фанатиком владеет,
„*И мир, и время позабыв,* он млеет", („Остров").

Гегель видит в эстетической эмоции катарсис в смысле забвения всех желаний" и анэстезии аффектов: „Из вашей вечности"—говорит он в гимне „Элевсис Гельдерлину", обращаясь к „сверкающим созвездиям ночи"—„вытекает *забвение всех желаний, всех надежд. Ум теряется в созерцании*".

А. Фет отмечает анэстезирующее действие художественного творчества, поскольку оно приносит поэту забвение и прозрение в „творческих грезах":

„И неподвижно на огненных розах
„Живой алтарь мирозданья курится,
„В его дыму, как в творческих грезах,
„Вся сила дрожит и вся вечность снится...
„...И этих грез в мировом дуновеньи,
„Как дым, несусь я и *таю* невольно;
„*И в этом прозренье, и в этом забвеньи* [1])
„*Легко мне жить и дышать мне не больно*".

Баратынский приписывает поэзии анэстезирующее действие, поскольку она „врачует болящий дух", освобождая его в процессе катарсиса от гнета скорбей, и укрощает „бунтующую кровь:"

„Болящий дух *врачует песнопенье,*
„Гармонии таинственная власть
„Тяжелое искупит иесиопенье
„*И укротит бунтующую страсть.*
„Душа певца, согласно излитая,
„*Разрешена от всех своих скорбей*".

Гоголю процесс творчества представляется „светлым состоянием" примеренности с жизнью, тем „ровным и спокойным расположением духа, какое бывает только в раю".

Приписывая подъему творческой энергии анэстезирующее действие, Гоголь видит в нем, „что-то успокаивающее и примирительное" и называет искусство „примиреньем с жизнью", водворяющим в душу стройность и порядок. Резиньяция страстей, усыпляемых в минуты творческого экстаза, характеризуется им, как умиротворенное состояние духа, когда,—по его словам,—„яснеет дух наш и обновляются ежеминутно душевные силы".

---

[1]) Примеры эти приведены у И. И. Лапшина „О мистическом познании".

Лермонтов видит анэстезирующее действие поэзии в эстетическом наслаждении, поскольку оно приносит поэту самозабвенье „в сладких звуках“:

„Что за звуки! Неподвижен внемлю
„Сладким звукам я.
„*Забываю вечность, небо, землю,*
„*Самого себя*“.. („Звуки“).

При созерцании красот природы в душе поэта „*смиряется тревога*“ и „*расходятся морщины на челе*“ („Когда волнуется желтеющая нива“). В драме *Ибсена* „Воители в Гельголанде“ престарелый Эрнульф с Фьордов, оплакивая смерть своих сыновей, павших на поле брани, находит забвенье „боли утраты“ в песне, врачующей „все язвы“ с „волшебной силой“:

„*Кало скорби жгучей*
„*С корнем вырывает,*
„*В сердце боль утраты*
„*Песня утоляет.*
„*Язвы все врачует*
„*Песнь волшебной силой*“..
(IV действие, пер. А. и П. Ганзен).

Ростан видит в мечте „высшее лекарство“—„*самозабвенье*“ („Принцесса Греза“).

У *А. Мюссе* этот мотив варьирует в целом ряде стихотворений („Le saule“, „La nuit d'août“ и др.). „*Забвенье*—это старое *лекарство*, исцеляющее человеческое горе, кажется, упало с неба вместе с росой. Вспоминать... увы забывать — вот что в нашей жизни, то молодит, то старит нас“ („Le saule“).

Жорж Занд находит в процессе творчества „забвенье своей собственной жизнедеятельности“.

Гуцков в пьесе „Уриэль Акоста“—(на что указал Рихард Гебгард в своей статье „Ein Beitrag zur Ästhetik Schopenhauers“)—дает в образе Монассе художественную иллюстрацию учения Шопенгауэра о разрешающей силе искусства, как катарсиса и резиньяции воли.

В этой резиньяции воли и усыплении аффектов, подавляемых эстетической эмоцией, и состоит анэстезирующее действие процесса художественного творчества и эстетического восприятия, как катарсиса.

Этот квиетив воли, этот „субботний покой“ просветленной души, умиротворенной в горниле безвольного эстетического созерцания, *Гете* изображает, как процесс освобождения души от ига страстей и тревог и отречения художника от своего „я“ — путем слияния с безграничным: „Чтобы слиться воедино с безграничным, охотно *исчезает единичный человек*; тогда исчезает *бремя изнеможения*. Вместо пылкого порыва воли, вместо гнета требования и сурового долга *отречение от себя сулит наслаждение*“. („Eins und Alles“ [1]).

---

[1]) „Im grenzenlosen sich zu finden,
„Wird gern der Einzelne verschwinden,
„Da *lasst sich aller Ueberdruss*;
„Statt heissem Wunschen, wildem Wollen,
„Statt lastigem Fordern, strengem Sollen
„*Sich aufzugeben ist Genuss*“.
(*Göthe*: „Eins und Alles“).

§ 2. Катарсис как волевая анэстезия.

В истолковании вопроса о природе эстетического катарсиса можно подметить два течения: 1) тенденцию рассматривать процесс творчества как резиньяцию воли к жизни—вплоть до полного подавления страстей и *растворения индивидуальности художника* в процессе безвольного созерцания идей („отрицание воли к жизни"—Verneinung des Willens zum Leben, у Шопенгауэра, „полное уничтожение индивидуума"—die gänzliche Vernichtung des Individuums у Фихте) и 2) тенденцию рассматривать процесс творчества как акт *расширения творческой личности художника* путем освобождения разряжения потенциальных энергий духа, заложенных в его универсальной личности (Гюйо, Отто Вейнингер, Фереро, Жорж Занд, Риккерт).

Соответственно этим двум точкам зрения на природу гения эстетический катарсис можно рассматривать: 1) либо как процесс *растворения, распыления личности* художника в акте слияния, отожествления его „я" с космосом — вплоть до полной утраты его индивидуальности (Фихте, Шеллинг, Шопенгауэр); 2) либо, напротив как процесс *расширения личности* художника, *расширения амплитубы его творческих энергий* в акте освобождения его от гнета порабощающих аффектов, находящих себе выход в эстетическом экстазе и в перевоплощении его в образы творческой фантазии (Гюйо, Вейнингер, Липс, Фереро).

„Два мнения об этом предмете (о природе эстетической эмоции С. Г.) заслуживают" по словам А. В. Луначарского „особенного внимания. Одна группа эстетиков утверждает, что красота успокаивает, понижает в нас жизнь, усыпляя наши желания и похоти, дает нам насладиться мгновением мира и покоя. Другая провозглашает, что красота—это „promesse de bonheur"—обещание счастья, что именно жажда счастья охватывает нас... на самых высоких ступенях эстетического наслаждения. Противоречие, это на наш взгляд,—кажущееся. Кто станет отрицать, что красота в природе и искусстве действительно заставляет нас забыть наши обычные волнения и житейские мелочи и в этом смысле умиротворяет нас? С другой стороны самые ярые сторонники теории понижения жизни и усыпления воли не могут отрицать элементы желания, порыва в любовании". („Основы позитивной эстетики". 1923. стр. 112—113).

Такой дуализм в истолковании вопроса о природе эстетического катарсиса объясняется *двояким подходом* к проблеме гениальности как многогранного синтеза творческих энергий духа.

Объективная школа (Фихте, Шеллинг, Шопенгауэр, Шербюлье, Ланге) определяет гениальность как „совершеннейшую объективность, т. е. объективное направление духа в противоположность субъективной, обращенной на собственную особу т. е. волю" (Шопенгауэр); напротив—субъективная школа (Вейнингер, Липс, Фолькельт, Генекен, Гюйо) обнаруживает тенденцию к сближению гениальности с творческой „универсальной монадой", понимая ее, как „живой микрокосмос" или многогранную, ярко выраженную и всесторонне одаренную *индивидуальность* во всей полноте заложенных в ней потенциальных энергий, во всем многообразии ее эмоциональных

устремлений, и приписывает ей *субъективное* направление духа, обращенное на собственное „я".

Шопенгауэр, например, отрицает in nuce *психический эгоцентризм* гения, как творца интеллектуальных ценностей, и видит характерную черту его творческой деятельности *в самоотрицании* гения в смысле тенденции его к уничтожению, распыленно своей индивидуальности в процессе безвольного созерцания красоты путем полной резиньяции воли и отречения от своего „я"; в этом смысле „гениальность—есть" по его определению—„способность относиться вполне созерцательно, *теряться* в созерцании и освобождать свое сознание... от служения воле" и совершенно упускать из виду „*собственный интерес, собственное желание, собственные цели*", превращаясь путем отказа от своего „я" в „чистый познающий субъект", в „ясное око познания"; *К. Ланге* видит, вслед за Шопенгауэром, характерную особенность гения в его способности выходить из границ своей ограниченной индивидуальности и растворяться в природе: в этом смысле он определяет гениальность как „способность во всем, что делают, говорят, чувствуют и думают, *переступать через самого себя, выходить из границ своей ограниченной личности, растворяясь в других, в природе, в целом*" („die Fähigkeit bei allem, was man tut, sagt, fühlt und denkt, *aus sich selbst herauszutreten, die Grenzen, seiner beschränkten Persönlichkeit zu überspringen, in andern, in der Natur, in der Gesamtheit aufzugeben*" См. *K. Lange:* „Wesen der Kunst", I, s. 380).

Субъективная школа, напротив, видит характерную особенность гениальности в *„эгоцентризме"* гения и рассматривает процесс художественного творчества не как уничтожение или распыление индивидуальности, а напротив, кек акт *расширения личности* художника путем подтверждени его воли к жизни (Bejahung des Willens zum Leben) за пределами своего „я": так, Гюйо, Жан-Жак Руссо, Ницше, Жорж Занд, Генекен и целый ряд писателей и художников характеризуют в своих самопризнаниях процесс творчества как расширение личности художника и ощущение космического сродства его с природой; наиболее ярко проступает тенденция к истолкованию процесса творчества, как *расширения* личности художника, в изображении процесса *эстетической перевоплощаемости художника* (см. вторую главу настоящего исследования).

Жорж Занд отмечает в своих самопризнаниях расширение личности художника как характерную особенность его дара перевоплощаемости в „психику" животных и растений: „когда я живу в растении, когда я чувствую себя травой, птицей, вершиной дерева, когда я, короче сказать, живу в том, что составляет среду развития, являющегося как-бы *расширением моего собственного существа* и т. д." („Impressions et souvenirs" p. 1). *Жан-Жак Руссо* ощущает потребность в минуты эстетического экстаза *„распростереть себя в бесконечность"*; *Генрих Риккерт* видит в стремлении „вжиться" в мир и „жить заодно" с ним тенденцию к космическому расширению своего „я": „пытаются „вжиться" в то, что хотят основательно познать"—говорит он в „Философии жизни"—(Изд. „Academia", Петербург, 1922, стр. 13)—„и кто стремится к пониманию мира,—ставит себе задачу жить заодно с ним, *чтобы таким образом космически расширить свое я*". Иллюстрацией этого тезиса могут служить самопризнания Флобера, Жорж Занд и Жан Жака Руссо: так,

перед *Флобером* в минуты эстетического экстаза „всплывают новые горизонты, перспективы *расширяются до бесконечности*“; *Гросс* видит в творческом катарсисе художника эмоцию удовольствия его победы и распространения своего „самочувствия“.

„Звездное небо над нами *„расширяет“*—по словам *Канта*—его „единение среди миров над мирами и системами из систем в безграничном, времени их периодического движения“... („Критика практического разума“); *Фихте* характеризует творческий экстаз как ощущение чувства мощи и расширение личности: „Один единственный час наслаждений эстетического и научного порядка далеко превосходит“—по его словам—„целую жизнь“ и т. д. [1]); *Отто Вейнингер* видит, в отличие от Шопенгауэра и К. Ланге, в гениальности „живой микрокосмос“, наделенный „универсальной перцепцией, и воплощение самого интенсивного, живого, сознательного, непрерывного, цельного „я“, как синтеза всех потенциальных энергий, заложенных в многогранной индивидуальности гения: „Гениальность“—по его определению—„есть универсальная апперцепция и через это совершенная память, абсолютная безвременность. Но так-как для того, чтобы быть в состоянии нечто апперцепировать, необходимо иметь уже в себе что-либо, сходное с ним, ибо нашему примечанию, пониманию и усвоению доступно только то, с чем в нас самих имеется какое-либо сходство, то гений представляет собою, в конце концов, как-бы вопреки своей сложности, человека с самым интенсивным, живым, сознательным, непрерывным, цельным „я“, где „я“ является пунктуальным центром, единством апперцепции, синтезом всего различного. Поэтому „я“ гения должно по необходимости само быть универсальной апперцепцией, точкой, заключающей уже в себе бесконечное пространство: выдающийся человек имеет весь мир в себе... Гений есть живой микрокосмос. Бесконечности вселенной соответствует у гения действительная безконечность в его собственной груди, он содержит внутри себя хаос и космос, все частности и всю целость, всю множественность и все единство“. (*Отто Вейнингер*: „Пол и характер“, Москва, 1909, стр. 227—230).

Взгляд Отто Вейнингера на природу гения разделяет *Скрябин*: „гений“—по его словам—„вполне вмещает все переливы чувств отдельных людей и потому он как-бы *вмещает сознание всех современных ему людей*“.

Генекен, отмечая универсальность гения, подчеркивает его способность находить „созвучие в миллионе сердец“: „Душа великого человека, это“—по его словам—„та душа, которая сумеет миллионом рук располагать, как своими: душа великого художника, это—та душа, которая *найдет себе созвучие в миллионе сердец*, которая сумеет их и опечалить, и обрадовать“. („Опыт построения научной критики“, стр. 108).

Гюйо характеризует универсальность гения, как способность быть „множественным“ и совмещать в себе „несколько единств души, несколько типов“; в этом смысле гения характеризует—по его словам—„способность быть *оркестровым* и *обладать разом или последовательно самыми*

---

[1]) См. И. И. Лапшин: „О мистическом познании и вселенском чувстве“ (в приложении к его „Законам мышления и формам познания“ СПБ., 1906, стр. 70—72).

разнообразными тональностями. Ему удается *„концентрировать и ассоциировать несколько индивидуальностей в своей собственной...* Он получает, таким образом, *несколько единств души, несколько типов,* которые он осуществляет в себе самом и для которых он служит связью... Гений, „самый сложный, в силу того, что он—*множественный,* не перестает быть единым..., он носит в себе как-бы живое общество". („Искусство с социологической точки зрения", стр. 62—63).

Как „живой микрокосмос" и универсальная личность, гений, по мнению Отто Вейнингера, таит в себе в потенциальном состоянии скрытые залежи самых разнообразных энергий духа вплоть до преступных наклонностей и порочных страстей. В этом смысле гений—скрытый, не выявленный преступник in potentia, поскольку в нем таятся скрытые порочные влечения и предрасположение к преступности: „...Цезарь, Нарзес, Наполеон, эти великие преступники, все страдали падучей болезнью, и Флобер, и Достоевский, имевшие, по крайней мере, предрасположение к ней, оба *заключали в себе необычайно много преступного, не будучи, естественно преступниками"* (ibid, стр. 495).

Творчество художника отвечает его потребности дать выход накопившейся в нем скрытой потенциальной энергии, освободиться („очиститься", „отделаться") от гнета заложенных в нем в латентном состоянии преступных влечений и порочных аффектов, выявить их вовне путем объективации в образах творческой фантазии — в ритме звуков, стиха, пластических форм, в сочетании линий и красок. В этом смысле художественная перевоплощаемость служит для гения — творца как-бы отдушиной, громоотводом, своего рода предохранительным клапаном для отвода заложенных в нем потенциальных преступных влечений и скрытых пороков или—как говорит Ферреро—„защитой против анормальных стремлений, которые без этого перешли-бы в действие".

Художник находит в творческой работе своего рода убежище от преследующих его порочных страстей, давая им выход в созданиях творческой фантазии, анэстезирующих и усыпляющих его преступные и анормальные стремления. „Мы знаем"—говорит Отто Вейнингер,—„из многочисленных свидетельств, что многие *освобождались от преследовавшей их мысли только путем творчества;* она воплощается в поэме, романе, драме, в симфонии, в архитектуре или в камне (Микель Анджелло и скульптуры капеллы Медичи, Шиллер и „Разбойники"). „Разве Байрон, психологию которого так хорошо обрисовал Тэн,—рожденный для действия и приключений, нашедший, быть может, свое истинное призвание перед смертью в Мисолонги,—не является поэтом пиратов, странных и подозрительных предприятий"?

По признанию *Гете* не было такого порока, к которому он не подметил-бы в себе скрытого потенциального предрасположения.

Л. Н. Толстой признается в своей „Исповеди" в предрасположении ко многим порочным наклонностям: „Без ужаса, омерзения и боли сердечной"—говорит он во II-ой главе „Исповеди"—„не могу вспомнить об этих годах. Я убивал людей на войне, вызывал на дуэли, чтобы убить, проигрывал в карты, проедал труды мужиков, казнил их, блудил, обманывал. Ложь, воровство, любодеяния всех родов, пьянство, насилия, убийство... *Не было преступления, которого-бы я не совершил"*...

Жан-Жак Руссо открыто бичует в „Исповеди“ свои порочные наклонности.

Уот Уитмэн откровенно сознается в своих порочных наклонностях; порочные наклонности Бэкона Веруламского, Бомарше, Оскара Уайльда, Бенвенуто Челлини, Поля Верлена и др. стали достоянием истории.

Давая выход порочным наклонностям художника в созданиях его фантазии, творческий процесс, как катарсис, служит своего рода *сублимацией*—замещением, преображением его предрасположения к порокам в творческую энергию; на это явление указал также *Геббель* в известном афоризме: „то обстоятельство, что Шекспир создал убийцу, было для *него спасительным средством, чтобы самому не сделаться убийцей*“. Взгляд на творческий процесс, как на отвод, очищение художника от порочных страстей и преступных наклонностей, разделяет проф. *А. Евлахов*:... „В Гоголе, как и во многих других художниках, в минуты творчества совершался, по видимому, процесс, который еще Аристотель назвал „катарсисом“, очищением страстей; этот именно процесс объясняет нам то, почему преступные инстинкты и страсти, которые в гениальном художнике, в силу его особой организации, гораздо сильнее, чем в обыкновенном человеке, — почему они не выражаются у художника в преступных деяниях. Психологически— же это объясняется тем особенным свойством, которое мы... назвали „задержкой“... Эта задержка, составляющая... необходимое условие эстетического восприятия, тем сильнее действует при эстетическом творчестве, и можно утверждать, что та самая волевая энергия, которая у обыкновенного человека проявляется в действии, у художника идет на создание образов, так что самое творчество этих образов и есть уже для художника активная деятельность в той форме ее, к какой он по преимуществу способен“. (*А. Евлахов*: op. cit., т. II, стр. 567—568).

Художественная перевоплощаемость гения в психику изображаемых им лиц требует психической однородности между ними: психическая однотипность или принадлежность художника *к психологическому типу, однородному с душевным строем изображаемых им лиц*, делает возможной проникновение в их „внутренний мир“ и тонкое истолкование их сложной „психологии“.

Этот принцип „психической однотипности“ (анализу его посвящена *первая* глава настоящего исследования) объясняет, до известной степени, сродство между психикой художника и изображаемых им типов: без такой психологической однотипности (или однородности психологических типов) невозможно эмоциональное проникновение художника во „внутренний мир“ героев его произведений. Отто Вейнингер идет еще дальше и утверждает, что для понимания и изображения психики того или иного лица нужно самому „*быть таким-же, как он*“ и иметь те-же самые „психологические побуждения“, какие заложены в нем, так-как „*понять человека значит быть им самим*“.

„Чтобы понять и изобразить человека, нужно—по словам Отто Вейнингера—его понять. А чтобы понять человека, *нужно иметь с ним кое-что общее и быть таким-же как он.* Чтобы изобразить и оценить действия известного лица, нужно *выносить в себе самом те самые психологические побуждения, какие существуют в нем; понять человека*

значит вместить его в себя. Нужно стать равным духу, которого хочешь понять. Поэтому мошенник отлично понимает мошенника, между тем как порядочный человек никогда не поймет его, а только людей одного с ним покроя... *Понять человека значит также быть им самим.* Гениальный человек — тот, кто понимает самую суть дела в гораздо большем числе случаев, чем человек заурядный.... и он тем гениальнее, чем больше отдельных людей он в себе вмещает и чем живее, чем сильнее он включает в себе этих людей" (*Отто Вейнингер*: Ibid, стр. 136—137).

Наделяя героев своих произведений преступными влечениями и порочными страстями, художник проецирует на них заложенное в нем самом в латентном состоянии предрасположение к этим наклонностям и тем самым задерживает, переход скрытой в нем потенциальной энергии в актуальную, парализует претворение мотива в действие.

По мнению Арведа Барина типы безумцев, которые, по признанию Гофмана, были проэкциями его „я", служили для него своего рода „интеллектуальным очищением".

„Если Шекспир—говорит представитель школы Фрейда—Отто Ранк—видел до основания душу мудреца и глупца, святого и преступника, то он не только бессознательно *был всем этим,*—таков быть может всякий,—но он обладал еще отсутствующим у всех нас остальных дарованием видеть свое собственное бессознательное и из своей фантазии создавать, по видимому, самостоятельные образы. Эти образы—все только бессознательное поэта, *которое он, дабы освободиться от него, выявил наружу, „проэцировал".* („Значение психоанализа в науках о духе", стр. 147). Другой представитель школы Фрейда—Вильгельм Штекель (Steckel:„ Dichtung und Nevrose") развивает подобные-же взгляды: „Современное психоаналитическое лечение больного, пишет он, заключается в том, что оно помогает больному осознать бессознательную сферу психической жизни и ad oculos обнаруживает перед ним тайного преступника. Поэт осуществляет этот психоанализ на своих поэтических образах. *Он чужие образы трактует перед собою как зеркало своей души.* Он представляет „своим диким наклонностям вести себе довлеющую жизнь в пестрых образах фантазии". Поэты наделяют своих героев пороками, от которых хотят освободиться, которые они нередко носят в душе своей „в зачаточной форме с раннего детства". „Всякое поэтическое произведение есть исповедь". Штекель иллюстрирует свою мысль указанием на проэкцию художниками своих пороков в своих героев, например, — половую аномалию (Стриндберг, Грильпарцер), наклонность о творчеству (Готфрид Келлер в „Зеленом Генрихе") и т. п." (*проф. И. И. Лапшин*: „Художественное творчество", стр. 78).

Разряжение потенциальной энергии в эстетическую эмоцию *Липс* возводит в „закон психической запруды": „Если психическое событие, например, связь представлений задерживается в своем естественном течении",—так формулирует Липс этот „закон"—„то психическое движение образует запруду, т. е. оно останавливается на том месте, где на лицо *задержка, помеха, перерыв*" [1]). Комментируя этот „закон" проф. Евлахов

[1]) А. Евлахов op. cit., стр. 417.

подчеркивает указание на то, что разряжение эстетического восприятия в действие происходит не вне, а внутри нас, в нашем сознании, разрешаясь не в действие, а в созерцание, т. е. в представление: „Нормальное *эстетическое* восприятие предполагает" — по его словам — „психическую задержку" или „запруду", вследствие которой оно *разряжается не вне, а внутри нас, в нашем сознании, и не действием, но созерцанием.* Чем сильнее впечатление, тем сильнее порыв к действию; чем сильнее порыв к действию, тем сильнее должна быть задержка, а чем сильнее задержка, тем полнее, тем эстетичнее созерцание... Maximum возбуждения, но minimum удовольствия или страдания—таков нормальный процесс эстетического восприятия у культурных, художественно развитых людей" [1]).

В отличие от реальных чувствований, эстетическая эмоция—на что указали еще Шопенгауэр, а в наше время—Рибо, Гюйо, Фолькельт, Геннекен и проф. Д. Н. Овсянико-Куликовский,—носит *анэстетический характер*: не разряжаясь в действие, оно претворяется в бескорыстное представление (Contemplation) или в чистое эстетическое созерцание и не переступает, поэтому, порога иллюзии. Анэстетический характер эстетических эмоций наиболее ярко проступает в *в бескорыстии или незаинтересованности* (а по терминологии Шиллера—в „наивности") процесса творчества, как катарсиса.

Вряд-ли, однако, можно согласиться с толкованием Отто Вейнингера, „которому—по мнению проф. Евлахова—после немецкого философа (Шопенгауэра. С. Г.)—принадлежит самый замечательный и блестящий анализ генаальности" [2]). Несостоятельность парадоксальной формулы Отто Вейнингера *„понять человека значит быть им самим"*—резко бросается в глаза. В самом деле: если для того, „чтобы изобразить и понять человека... нужно"—по словам Отто Вейнингера—„быть таким-же, как он", „быть им самим", то для того, чтобы изобразить одновременно святого и убийцу, писатель и художник должен был-бы быть *одновременно* святым и убийцей, а врач-психиатр не мог-бы в таком случае понять психику сумасшедшего, не будучи сам сумасшедшим!!. Талантливый защитник, обвинитель, судья понимает—убийцу, вора, мошенника; следует-ли отсюда, что он не мог-бы понять подсудимого, если-бы не был сам in potentia „таким-же, как он", если-бы не был, хотя бы даже в латентном состоянии, „им самим" и не таил в своей душе „тех-же психологических побуждений"?!..

Нужно-ли говорить, что с точки зрения Отто Вейнингера ни один мужчина не мог-бы, вообще, „понять" ни одной женщины, и Л. Н. Толстой, давший в „Анне Карениной" конгениальное истолкование психики роженицы Кити и поэзии ее материнской любви, никогда не мог-бы „понять" Кити и проникнуть в чуждый ему душевный мир Анны Карениной?!..

Несостоятельность парадоксальной теории Отто Вейнингера объясняется ошибочным толкованием принципа психической однотипности и явным смешением понятий *„интеллектуальной"* и *„эмоциональной" перевоплощаемости* художника в психику изображаемых им лиц,—смешением понятий перевоплощения как *эмоции* и перевоплощения как *представления*.

В отличие от эмоциальной перевоплощаемости интеллектуальная пе-

---

[1]) А. Евлахов: op. cit., II-ой том, стр. 417—418.
[2]) А. Евлахов: ibid, стр. 482.

перевоплощаемость художника в психику изображаемых им лиц никогда не сопровождается „вчувствованием“ в их внутренний мир и характеризуется не симпатическим сопереживанием, а *представлением* чужих чувствований как телесных образов.

Представляя себе чужие чувствования, задавая себе вопрос: „что должен испытывать такой-то человек в таких-то условиях, как должен он реагировать на такие-то обстоятельства?“ и т. д.,—художник интеллектуалистического типа отнюдь не отзывается на переживания своих героев симпатическими эмоциями, отнюдь не сопереживает с ними однородных эмоций. Лакомб тонко расчленяет понятие действия от понятия *представления* этого действия: „Вот, например, Тальма: вчера он был Сидом или Полиевктом, а сегодня удивительным образом передает бешенство, ненависть, человекоубийственные замыслы в роли Нерона, Ореста, Отелло. С каким-же из этих характеров он имеет наибольшее сродство?.. Или они ему родственны все сразу?.. Что до меня, то, мне кажется, я имею критерий в достаточной степени совершенный между ними—такое-же расстояние, какое имеется между известным *действием*, которое мы весьма мало способны совершить, с одной стороны, и *представлением этого действия*, которое все мы можем себе составить, хотя и с очень различной степенью совершенства—с другой“. (Цит. по Евлахову: op cit, т. II, стр. 153—154).

Мало того: те или иные черты нравственного облика изображаемого художником типа могут породить в душе художника (и в душе читателя, зрителя и слушателя) антипатические эмоции и одиозные чувства (негодования, отвращения, страха и т. п.) и вызвать даже отрицательную реакцию, выливающуюся подчас в патологические формы [1]).

Принцип психической однотипности (или принадлежности художника и изображаемых им лиц к однородному психологическому типу,—как я показал в § 3 первой главы настоящего труда,—неприменим к интеллектуальной перевоплощаемости художника в психику изображаемых им лиц и простирается лишь на *эмоциональную* перевоплощаемость художника (перевоплощение как эмоция).

Хотя эмоциональная перевоплощаемость сопровождается „вчувствованием“ художника в психику героев его произведений и вызывает в его душе симпатические сопереживания их эмоций, однако отсюда не следует еще, что художник эмоционального типа, перевоплощаясь в героя своего произведения, изображая его внутренний мир, должен, как утверждает Отто Вейнингер, — быть „таким-же как он“, должен быть „им самим“. Вопреки ошибочному толкованию Отто Вейнингера, художник эмоционального типа должен быть лишь „однотипным“ со своим героем, принадлежать к однородному с ним психологическому типу; не трудно видеть, однако, что быть „однородным“ с кем-либо (принадлежать к однородному с ним типу) отнюдь еще не значит „быть таким-же как он“, „быть им самим“; в противном случае мы пришли-бы к явно

---

[1]) Иллюстрацией патологической формы антипатических эмоций художника и отрицательной реакции его на свои произведения может служить сожжение Гоголем рукописи второго тома своих „Мертвых душ“. Иллюстрацией паталогической формы антипатических эмоций зрителя может служить случай порчи картины Репина „Иоанн Грозный“, изрезанной помешанным в Третьяковской галлерее.

абсурдному выводу, что для того, чтобы понять и изобразить, например, убийцу или сумасшедшего, художник должен „быть им самим“!.

§ 3. Катарсис как моральная анэстезия.

Изучая данные и материалы, добытые путем самонаблюдений писателей. художников и мыслителей над процессами возникновения и кристаллизации их творческих замыслов и достижений, вдумчивый психолог не может не обратить внимания на своеобразное переживание художника— депрессивное состояние его духа и жалобы его на *гнет* творческих эмоций и образов фантазии, упорно „преследующих“ художника и навязывающихся его воображению с неодолимой силой—на подобие „idées fixes“. Художники обычно изображают это депрессивное душевное переживание как мучительную потребность *„освободиться“*, *„отделаться“* в процессе творчества от неотступно „преследующих“ их воображение идеей и образов творческой фантазии, с неодолимой силою ищущих себе выхода против воли самого художника в *непроизвольном разряде* его творческой энергии. Яркие иллюстрации такого непроизвольного разряда творческой энергии художника в процессе творчества, как *катарсиса* или освобождения от гнета навязчивых идей и образов. мы находим в самопризнаниях целого ряда творцов интеллектуальных ценностей: так, образ „Христа на распутьи“ с такой силой преследовал художника *Иванского*, что он, по собственному его признанию, „должен был написать его, чтобы *отделаться*“.

Аналогичное признание мы находим у *Рихарда Вагнера*, написавшего „Лоэнгрина“, чтобы „избавиться“ от преследовавшего его музыкального образа: „Вся моя комедия мейстерзингеров выявилась предо мной с такой отчетливостью,— признается он в своих мемуарах—что я счел возможным в виду веселости сюжета, заняться им немедленно и занести его на бумагу. Так я и сделал, надеясь таким образом *избавиться от преследовавшего меня Лоэнгрина*“.

Сидя в ванне, *Вагнер* внезапно ощущает такой острый подъем вдохновения, „такое острое желание приняться за Лоэнгрина“, что, не досидев положенного часа, он оделся и как безумный помчался домой, чтобы *излить давившее его настроение на бумагу*“ *(Р. Вагнер:* Моя жизнь, мемуары, 1911, II, стр. .91; цит. по Лапшину, „Худож. творч.“, стр. 104).

Антокольский, работая над этюдом своего „Мефистофеля“, надеялся „отделаться“ от неотступно преследовавшей его черной тени: „Тогда я думал, что *этим этюдом я отделаюсь от этой черной тени, которая преследовала меня день и ночь*“ („Письма“ стр. 500).

Байрон переживает подъем вдохновения, как потребность „освободиться“ от мук творчества: „Потребность писать кипит во мне и терзает меня как мука, *от которой я должен непременно освободиться*“.

Ницше переживает творческий экстаз, как чувство свободы „Я чувствую себя теперь *свободным*“—так характеризует он свои переживания катарсиса.

Лермонтов чувствовал неодолимую потребность „отделаться“ поэтическими строфами от преследовавшего его образа демона: „этот дикий

бред *преследовал* мой разум много лет"—говорит поэт по поводу происхождения своего „Демона".

Чайковского „непреодолимо тянет" написать оперу „Евгений Онегин". „..я очарован стихами Пушкина и пишу на них музыку, потому-что *меня непреодолимо на это тянет*"...

Л. Н. Толстой называет творчество „неотвратимым как кашель". Толстой—говорит его биограф А. М. Хирьяков—„ответил мне, что художественной работой он может заниматься тогда, когда это *так-же неотвратимо, как кашель. Толстой отгонял от себя теснившиеся в воображении художественные образы, боролся с ними, стыдился, когда они одолевали и насильно выливались из-под его пера. „Неотвратимо как кашель"*. Это было написано за год до смерти, когда он уже примирился с их неотвратимостью... Когда художественные образы, как духи, явившиеся помимо воли заклинателя, *заставляли* великого писателя дать им место в числе его творений, они невольно принимали в себя те идеи, которые волновали Толстого" (*Л. Н. Толстой:* „Собрание сочинений". Редакция, вступительные статьи и примечания А. М. Хирьякова, т. VI, СПБ. Изд. „Просвещение", гл. VIII и IX).

Пушкин признается в беседе с А. О. Смирновой, что образ „Пророка" преследовал его воображение несколько дней сряду: „Я прочел отрывок (из Незикииля. G. Г.), который перефразировал в „Пророке". Он меня внезапно поразил,*он меня преследовал несколько дней*". („Записки" А. О. Смирновой, т. I, стр. 267).

По словам *Римского-Корсакова* в период писания „Снегурочки" „...музыкальные мысли и их обработка *„преследовали"* его *„неотступно"*.

Когда *Римский-Корсаков* писал своего „Садко" „...безотчетное стремление к строю i—moll *неопределенно влекло*" его *„к сочинению арии Любавы"*... („Летопись", стр. 290).

„Мысль, которую мы думаем",—признается *Римский-Корсаков* в другом месте—*„...не дает нам покоя, пока мы не дадим ей воплощение"*. (См. В. В. Ястребцев: „К истории Млады" „Музыка" № 146, 7 сент. 1913; цит. по Лапшину: „Худож. творч.", стр. 159).

Вебер признается в письме к своей невесте в том, что он *„неудержимо вынужден сочинять"* те произведения, в которых его воображению предносится ее образ.

По словам *Жуковского* поэт творит потому, что „ощущает в себе к тому *непреодолимое* врожденное стремление" (письмо В. А. Жуковского к Н. В. Гоголю" от 9 января 1848 г.: „Слова поэта—дело поэта").

Шопенгауэра охватывает в минуты творческого подъема — *„неописуемо страстное желание* поймать" преследующую его мысль: „Когда у меня возникает какая-нибудь неясная мысль и носится предо мною в виде смутного образа, меня охватывает неописуемо страстное желание поймать ее: я бросаю все и преследую ее как дичь, через все извилины, подстерегая ее со всех сторон, и загораживаю ей дорогу, *пожуда не схвачу, не выясню и не изложу, как убитую, на бумаге*". („Рудольфштадтские признания").

„Стремление к творчеству"—признается Гете—„уже в течение многих лет *не оставляло меня ни на минуту*" („Разговоры". СПБ., II, стр. 257).

Когда творческие образы „внезапно находили“ на *Гете* и *„требовали“*, чтобы он „написал их“, он чувствовал *„инстинктивное и мечтательное побуждение тотчас-же писать“*. (ibid).

Когда Гете писал своего „Вечного Жида“, он „чувствовал влечение“, настолько сильное, что оно превратилось для него в обязанность: „...хотя у меня нет дара отшлифованных легких рифм, но я все-же не должен медлить, ибо *чувствую влечение, и оно превращается для меня в обязанность*. Если у меня ночью нет пера, то я хватаюсь за метельную палку“ (ibid).

Аналогичное состояние переживали в минуты творческого подъема *Тургенев* и *Гончаров*: по свидетельству Пича, Тургенев „в течение целых дней и недель“ отстранял от себя неодолимое побуждение творить, *„но совершенно от него отделаться он был не в силах“*. Образы творческой фантазии „все более *осаждали* его и *заставляли* его рисовать, какими они ему представляются, и записывать, что они говорят ему“ (*Е. Соловьев*: „И. С. Тургенев“ Петр. 1919, стр. 62).

Жалуясь профессору Михайлову на бессилие отделаться от образов, предносившихся его творческому воображению, Тургенев удостоверяет, что он, как и Шопенгауэр, не может успокоиться до тех пор, пока этот образ не получит художественного воплощения: „...Теперь мне не поможет и то, если я захочу непременно забыть его. Я не могу--*он овладевает мною, я думаю вместе с ним, живу вместе с ним. Я не могу успокоиться, пока он не превратится в живое существо*“. (*А. А. Измайлов:* „Загадки Диониса“, стр. 147).

Когда *Тургенев* писал роман „Отцы и дети“, образы его фантазии „намозолили“ ему глаза: *„...намозолили они мне глаза*, и я принялся их чертить“—признается писатель.

По словам *Гончарова* в минуты его творческого подъема образы его фантазии „не дают ему покоя“: *„...лица не дают мне покоя, пристают, позируют в сценах*, я слышу отрывки их разговоров“... („Лучше поздно, чем никогда“).

Бальзака,—по его словам—*„осаждает“* масса идей; математические открытия *Паскаля* „против воли *навязывались* его уму“ (М. М. Филиппов: „Паскаль“, стр. 60); *Пушкин* жалуется на „демона“, неотступно преследующего его воображение и нашептывающего ему „звуки дивные“.

Ламартин, бессильный отогнать от себя навязчивые мысли, жалуется на то, что „они думают“ за него: „не я сам думаю, но *мои мысли думают за меня*“--любил говорить поэт. (Ломброзо: „Гениальность и помешательство“. Пер. К. Тетюшиной. СПБ. 1895, стр. 13) и т. д.

„Когда лирический поэт выражает свое настроение в стихотворении“,— говорит проф. Э. Мейман—„то выражение его в стихах служит к тому, чтобы *освободиться* от эмоций, *избавиться* от настроения, овладев им“. („Эстетика“. Часть II: Система эстетики. Пер. Н. Самсонова Гос. изд. М. 1920, стр. 73).

Яркую иллюстрацию непроизвольного разряда творческой энергии художника в процессе катарсиса, как освобождения от гнета навязчивых идей и образов, преследующих его воображение, мы находим у *Пушкина:*

„И забываю мир, и в сладкой тишине
„Я сладко усыплен моим воображеньем,
„И пробуждается поэзия во мне,
„Душа стесняется лирическим волненьем,
„Трепещет и звучит и *ищет, как во сне,*
„*Излиться, наконец, свободным проявленьем,*
„И тут ко мне идет незримый рой гостей,
„Знакомцы давние, плоды мечты моей.
„И мысли в голове волнуются в отваге,
„И рифмы легкие навстречу им бегут,
„*И пальцы просятся к перу, перо—к бумаге,*
„Минута—и стихи *свободно* потекут"

В приведенной характеристике творческого процесса, как катарсиса, бросаются в глаза следующие черты творческой психики художника: 1) непроизвольный характер разряда творческой энергии художника; 2) отсутствие усилий со стороны художника в процессе творческой работы („и пальцы *просятся* к перу, перо—к бумаге... стихи *свободно* потекут"); 3) потребность „освободиться" в процессе творчества от гнета идей и образов, преследующих воображение художника („душа... ищет... *излиться* наконец свободным проявлением"); 4) депрессивное состояние духа „душа *стесняется* лирическим волненьем") и 5) самозабвение и резиньяция воли художника в минуты творческого экстаза („*и забываю мир*... я сладко *усыплен* моим воображением").

Достоевский подчеркивает в своей характеристике катарсиса непроизвольный характер разряда творческой энергии творца, как *бессилие* преодолеть творческую стихию духа „...она (система) *сама вынашивалась в нем* годами, и в душе его мало-по-малу восставал... дивно отрадный образ идеи, воплощенный в новую определенную форму, и эта форма *просилась из души его, терзала эту душу*... творчество уже оказывалось *сильнее его*..." („Хозяйка").

Чайковский тонко улавливает в своей характеристике катарсиса самозабвение художника, неотразимую потребность его в творчестве и отсутствие усилий в процессе творческой работы „для сочинений, которые я пишу вследствие непосредственного влечения и *неотразимой внутренней потребности*"—пишет он Н. Ф. Мекк в письме от 24 июня 1878 года—„*не требуется никакого, хотя-бы малейшего усилия воли. Остается повиноваться внутреннему голосу и работа идет с совершенно непостижимой легкостью.* Забываешь все...".

Ницше подчеркивает в своей характеристике катарсиса непроизвольный характер разряда творческой энергии в экстазе художника и отсутствие усилилий в поисках образов его фантазии. „Тут *слышишь без поисков, берешь, не спрашивая, от кого.* Огромное напряжение восторга *разрешается* порой потоками слез... Это—какое то *бытие вне себя*... Все происходит в высшей степени *непроизвольно*... *Непроизвольность образа и символа* и есть самое замечательное. Их не берешь рассудком [1])..."

---

[1]) Анализу непроизвольного характера творчества посвящены II и III главы моей „Психологии творчества". См. там-же многочисленные указания на *пассивность* художника в творческом процессе. *С. О. Грузенберг* „Психология творчества". Том I. Изд. „Белтрестпечать" Минск, 1923, стр 64—97).

На самозабвение художника, как на характерную черту катарсиса, указывают также Жан-Жак Руссо, Фихте, Шопенгауэр, Шелинг, Гегель, Уайльд, Мюссе, Флобер, Баратынский, Фет, Лермонтов и др. (см. § 1 настоящей главы: „Катарсис, как эстетическая анэстезия“).

Давая исход творческой энергии художника, катарсис приносит облегчение от „мук творчества“: разряд творческой энергии удовлетворяет, как мы видели, мучительную потребность художника „освободиться“, „отделаться“, „избавиться“ от гнета преследующих его образов и навязчивых идей. Еще Гете признавался в том, что он писал для того, „чтобы освободиться“ („um sich zu befreien“); *Гамильтон*, решив задачу„ мучившую“ его 15 лет, испытывает чувство „интеллектуального облегчения“: „однажды, в 1847 г. *я* почувствовал, что гальванический ток мысли замкнулся мгновенно: решена была задача, *мучившая* меня 15 лет, затем последовало *чувство интеллектуального облегчения* (речь идет об изобретении кватернионов) [1])“; Гофман сравнивает интеллектуальное очищение с „кровопускание“; Шопенгауэр, Альфред Мюссе и Л. Н. Толстой сравнивают себя с роженицей, уподобляя процесс творчества разрешению от бремени и т. д.

Потребность художника в самозабвении и интеллектуальном облегчении в процессе катарсиса может быть вызвана не только эстетическими побуждениями, но и мотивами философского и нравственного характера, поскольку в них находит себе выражение *тенденция к преодолению в процессе катарсиса тех или иных аффектов.*

Психологические мотивы катарсиса. Еще Спиноза указал в своей „Этике“ на необходимость преодоления порабощающих душу аффектов путем размышления над ними, провозгласив идеалом мудреца *нравственный катарсис* в смысле „очищения“, „освобождения“ его души от гнета страстей с помощью познания их природы. Познать природу аффектов—значит преодолеть, победить их и освободиться тем самым от ига страстей: „аффект, который есть страсть, перестает быть страстью“,—учит Спиноза—„как только мы составим о нем ясную и отчетливую идею“.

Рибо объясняет механизм преодоления аффектов перенесением душевного движения из области чувственной памяти в область объективного воображения и интеллектуальной памяти. Когда поэт говорит: „на крыльях времени отлетает печаль“,—то, переводя на психологический язык, это значит, что *чувственная память обращается мало-по-малу в интеллектуальную память.* Известно, что некоторые артисты, чтобы *избавиться* от неприятных воспоминаний, выражают их в произведениях искусства. Так поступил Гете: всем известна история Вертера и потому нет надобности ссылаться на что-либо иное. Одно из лиц, которых я спрашивал, употребляет то-же самое средство, и это ему удается; иначе говоря, в случае, который нас интересует, все дело заключается в том, чтобы *перенести душевное движение в область объективного воображения и таким образом сделать его интеллектуальным*“. (*Рибо*: „О чувственной памяти“. Перев. под ред. проф. В. Н. Бехтерева. Казань, 1895, стр. 33).

---

[1]) Цит. по Лапшину: „Филос. изобрет. и изобрет. в философии“, том II, стр. 76.

По мнению Гефдинга понять чувство значит—ослабить его силу, так—как понимание причин возникновения какого-либо чувства парализует его эффект, вызывая „обратное влияние на чувствование". („Психология". стр. 280).

Как ни разнообразны психологические мотивы катарсиса, как *стимулы творчества*, их можно, однако, свести к трем категориям:

1) *философский стимул творчества: преодоление страха смерти;*

2) *психологический стимул* творчеста: *преодоление пессимизма как настроения;*

3) *моральный стимул творчества: преодоление личных невзгод и страданий.*

Попытаемся осветить вопрос о психологических мотивах катарсиса, как стимулах творчества.

а) **Философский стимул творчества: преодоление страха смерти.**

Еще у древних (Эпикур, Марк Антонин, Плутарх, Сенека, Цицерон и др.) можно подметить тенденцию преодолеть страх смерти и попытки усыпить это чувство метафизическими аргументами и построениями. Тенденция „попрать смерть" нашла себе выражение в апологии бессмертия и разоблачении иллюзорности страха смерти и эфемерности жизненных благ.

Смерть не может почитаться злом—учит *Эпикур*—так—как *ее нет*: доколе мы живем,—о смерти не может быть и речи. Когда-же наступает смерть,—к этому моменту *нет уже нас, нет уже субъекта, для которого наступила смерть*; следовательно смерть-призрак, иллюзия нашего воображения. Ту-же мысль развивает Цицерон, подчеркивая непредставимость смерти: смерти нет ни для живого, ни для мертвого: ни для живого—потому, что процесс жизни логически несовместим с понятием смерти, а для мертвого—потому, что пресечение жизни и сознания пресекает всякую возможность воспринять смерть или,—как говорит Кант,—„ни один человек по своему личному опыту не знает состояния смерти, ибо такой опыт стоил-бы жизни". („Антропология").

Плутарх пытается усыпить страх смерти указанием на иллюзорность жизненных благ. Поскольку смерть пресекает жизнь, как юдоль страданий и бедствий, она—благодетельна для нас в том смысле, что врачует и избавляет нас от мук жизни. Бессмысленно, поэтому, скорбеть о тленности всего земного и жаловаться на смерть: мы умираем со дня нашего рождения, умираем каждый день, с каждым часом, все более и более приближаясь к смерти.

Тот-же мотив—„попрание смерти", потребность в преодолении страха смерти делает понятной веру в бессмертие, безразлично,—выливается-ли она в религиозное представление о воскресении мертвых и упование на загробную жизнь, в догмат-ли о переселении душ, в учение-ли об апокатастазисе (ἀποκατάστασις πάντων, restitutio universalis пифагорейцев, Гераклита и стоиков), грезу о „вечном возвращении" („ewige Wiederkunft" Ницше) или в постулат „исторического бессмертия" (Гегель, Конт). Если,

смерть—по словам Шопенгауэра—„собственно гений-вдохновитель, *муза философа*“,—то попрание смерти, потребность в *преодолении страха смерти*—один из могучих стимулов религиозного, философского и художественного творчества.

Еще *Ламарк* указал в своей „Философии зоологии“ на тот факт, что чувство страха смерти заставляет человека „испытывать ужас и отвращение к уничтожению, и составляет *источник надежды на второе бесконечное существование*, которое последует за смертью“. (См. проф. *В. А. Вагнер*: „Старый натурализм и философия мировой скорби“ в „Запросах жизни“, 1912, № 51, стр. 2935).

В русской литературе аналогичный взгляд на происхождение веры в бессмертие высказывает проф. А. В. Немилов („Что такое смерть“ Смерть с точки зрения естественных наук Гос. Изд. М. и П., 1923 г., стр. 71—73).

Флобер объясняет происхождение догмата о загробной жизни чувством страха смерти: „Мне кажется“,—говорит он в письме к Максиму Дюкан (апрель 1846 г.)—„что догмат о будущей жизни создан *из страха смерти*“.

„Мысль о гибели других людей близких и далеких, о гибели всего человества, о *хрупкости* человеческих ценностей и т. п. ясно выступает—по словам проф. П. И. Лапшина—и в творчестве ученых, и иногда их *чисто теоретические* открытия в процессе творчества оказываются имеющими *практическое* происхождение—именно *философские стремления преодолеть* пессимистические мысли; в частности *мысли о смерти*, ее причинах и причинах страха смерти, окрашивавшие мрачное миросозерцание *Мечникова* в юные годы, особенно после потери любимой жены, привели его к попытке разрешить вопрос о противодействии организма болезнетворным явлениям, исходящим из внешнего мира... Проблема смерти, как у биологов, разрабатывающих танатологию, так и у философов, для которых их главный предмет есть, по выражению Платона, „melethe thanatou“, преодоление страха смерти, осуществляется путем преображения личных интересов в сверхличные“. („Фил. изобрет. и изобретение в филос.“, т. II, 1922, стр. 154—156).

В подкрепление этой мысли проф. П. И. Лапшин ссылается на статью *Канта* „Von der Macht des Gemuths etc.“, в котрой он определяет философствование, как средство для устранения депрессивных чувствований и противодействия иссяканию жизненной силы:... „Философствование даже и не для философа является средством для устранения некоторых неприятных чувствований и в то-же время возбуждением душевного состояния (Agitation), привносящим в данное занятие известный интерес, который, будучи независим от внешних случайностей, именно, вследствие этого последнего обстоятельства, хотя и является игрой, но все-же, благодаря своей силе и глубине (Innigkeit) *противодействует иссяканию жизненной силы*. А что касается философии, интересы которой направлены на целокупность и конечную цель разума, то она приносит с собой *чувство мощи*, которое в известной мере может *возместить телесную слабость* (преклонного) возраста разумным измерением ценности жизни“. (См. *Кант*

„Populare Schriften“ изд. Kantgesellschaft, 1911, стр. 399—400. цит. по Лапшину: ibid, стр. 156) [1]).

В потребности преодолеть страх смерти кроются психологические нити к объяснению тенденции философов постулировать высшие непреходящие ценности и облекать их в понятия *о вневременном и внепространственном бытии* („субстанция“ Спинозы, „абсолют“ Гегеля, трансцендентный мир „вещей в себе“ Канта. мировая воля, как „вещь в себе“ Шопенгауэра, „бессознательное“ Гартмана, „вечное возвращение“ Ницше и т. п.). В переводе на *психологический язык* все эти метафизические фикции ума—не что иное, как *замаскированные постулаты бессмертия*, поскольку в них находит себе удовлетворение мучительная потребность философа преодолеть, усыпить страх смерти.

Этот мотив—тенденция попрать смерть,—бегство от смерти (fuga mortis) принимает подчас у некоторых мыслителей и художников (Эпикур, Гегезий, Марк Аврелий, Шопенгауэр, Леопарди, Мопасан, Л. Н. Толстой, Беклин и др.) форму своеобразной мании преследования, своего рода *„танатофобии“* как психологического лейт-мотива их творчества, окрашивающего их воззрения на жизнь в мрачный пессимистический колорит: мыслители и художники этого типа, одержимые „танатофобией“, смотрят на мир и на людей, если можно так выразиться, *sub specie mortis* (под покровом смерти)—под гнетом навязчивой идеи о смерти [2]) и бренности земной юдоли, преломляя свои ощущения и восприятия окружающей действительности сквозь призму страха смерти и мучительной потребности найти в творческом экстазе, так сказать, противоядие против отравы мировой скорби; в этом смысле „творить—значит, по словам Ромэн Ролана,—*умерщвлять смерть*“ [3]).

К числу мыслителей этого типа Гюйо относит Эпикура: „Учение Эпикура о смерти представляет собой“—по его словам—„быть может величайшее, какое когда-либо было сделано, усилие избавить человеческий ум от *страха смерти*“. (*Гюйо*: „Мораль Эпикура“. Пер. Н. Южина. СПБ., 1899. Изд. „Знание“, стр. 186).

То-же усилие избавиться от страха смерти характеризует творчество Л. Н. Толстого; в этом отношении для характеристики тенденции Л. Н. Толстого преодолеть страх смерти и попрать смерть верой в бессмертие поучительны следующие строки из письма его ко мне от 3 марта 1909 года: „Чем больше живу и *чем больше приближаюсь к смерти*,—пишет мне Л. Н. Толстой—„тем сознание этого блага (жизни С. Г.) *становится во мне все сильнее и сильнее*“. В письме к Русанову Л. Н. Толстой высказывает уверенность в том, что он будет жить и после своей смерти, но только в новой, еще не познанной форме. По мнению А. В. Луначарского

[1]) На усиление *чувства мощи* и повышение тонуса эмоций художника в моменты творческого подъема указывают в своих самопризнаниях Кант, Жан Жак Руссо, Жорж Занд, Ницше и др.

[2]) „Всегда смотри на себя как на *умирающего*“—советует читателю Марк Аврелий (кн. II, 2). Когда Флобер, по собственному его признанию, смотрит на женщину, он видит мысленно ее скелет; вид колыбели вызывает у него мысль о гробе.

[3]) „Смерть умрет!“—говорит Д. Анзман устами героя своей драмы „Светлый бог“ Альгамара, ищущего в религиозном экстазе забвения смерти.

потребность избавиться от страха смерти объясняет характер и происхождение его нравственной проповеди: „Толстой—натура западная, в конце концов всю жизнь *страдал именно страхом смерти* и примкнул к тем учениям, которые положил в основу собственного в значительной степени *по личным мотивам*, а именно - поскольку полагал возможным *избавиться от своего страха смерти* в атмосфере этой высокой морали". („Индийский Толстой" в „Кр. Нови" 1923, № 1, стр. 30).

b) Психологический стимул творчества: преодоление пессимизма как настроения [1]).

Второй психологический стимул творчества, как катарсиса,—тенденция к преодолению пессимизма как настроения, как чувства недовольства жизнью, и нравственного протеста против неразумного миропорядка, как юдоли зла и страданий: потребность дать исход пессимистическому настроению, освободиться от гнета мрачных мыслей о страданиях и тщете жизни и призрачности ее благ нередко заставляет философа и художника искать забвения в творчестве, как в катарсисе или отводе депрессивных чувств.

В первой главе настоящего труда (см. § 5 первой главы „Антиномия искусства и природы") я показал уже, что в дисгармонии между гнетом действительности и перспективой идеала, между миром, *как он есть*, и миром, *каким он должен быть*, кроются психологические нити к объяснению стимула творчества, как протеста *„творца"* против *„твари"* в человеке и недовольства его земным уделом.

Еще ярче обнаруживается этот мотив в философском и художественном творчестве *пессимистов*. В этом отношении весьма поучительно указание *Эдуарда Гартмана* на тот факт, что его пессимистическая концепция послужила для него катарсисом, „освобождением" от гнета мировой скорби: „Способность объективации спасла меня в моем положении (разумеется—болезнь) от духовной гибели"—признается философ-пессимист в своей автобиографии:—„В ней нашел *я средство освободиться от того, что невыразимо точило душу*. Написав—в своей „Философии бессознательного"—главу о пессимизме, *я тем самым снял с своей души раз и навсегда бремя мировой скорби, очистив и возвысив на ступень бесстрастного, чуждого аффективности знания о горечи бытия, а через это я снова возвратил себе ничем неомрачаемую ясность духа*, парящего в эфире чистой мысли и созерцающего отсюда, из этой прозрачной и чистой сферы, мир и свое собственное страдание, как *чуждый* мне объект исследования". „Вот разгадка тайны!—говорит проф. Алексей Введенский—„Горечь бытия, сознанная и спокойно взвешенная на весах разума, перестала уже быть для философа такою, потеряла на половину, а может быть, и сполна свою разъедающую остроту. На это указал еще глубокомысленный Спиноза в другом применении: сознать страсть, значит освобо-

[1]) Характеристике и классификации типов пессимизма посвящена первая глава моей книги: „Артур Шопенгауэр" 2-ое изд. СПБ., 1911 („Пессимизм, как вера и миропонимание"). С. Г.

диться от нее... Так и здесь у Гартмана". (Проф. А. Введенский: „Пессимизм теории и оптимизм жизни". М. 1907, стр. 15).

Леопарди почерпал в поэтическом творчестве источник утешения и забвения мук и мрачных мыслей о тщете жизни и страданиях земной юдоли. В этом отношении весьма поучительно признание поэта-пессимиста в том, что стимулом для его творчества служила потребность „отвести душу в утешить себя смехом": „Затрагивая в моих сочинениях жесткие и печальные истины",—признается Леопарди („Timandro e Eleandro"),— я делаю это с единственной целью *отвести душу и утешить себя смехом*". (Вл. Штейн: „Гр Джакомо Леопарди и его теория infelicita". СПБ., 1891, стр. 249).

В фантазии и изучении прекрасного он видит „единственный противовес" бедствиям жизни: „... изучение прекрасного, аффекты, фантазия и иллюзии мне рисуются в виде *единственного противовеса неизбежной бедственности*..."—признается поэт в письме к Джордани от 24 июля 1828 года (ibid, стр. 124). Фантазия, как противовес бедствиям жизни, представляется ему единственным положительным благом в жизни. „...В чем заключается счастье, а если счастья не существует, к чему сводится жизнь, я не знаю"...—говорит Леопарди в письме к Якопсену—„думаю, что *единственное положительное благо, доступное человеку, может быть доставлено воображением.* Истинная мудрость и заключается в том, чтобы *полагать счастье в идеалах*..." (ibid, стр. 81—82).

Ницше ищет в творчестве забвения пережитых невзгод: потребность „очистить все пережитое от внешней оболочки, просеять сквозь сито" депрессивные переживания служила для него, по собственному его признанию, психологическим стимулом творчества: „Нужно было продолжительное время, нужно было выздороветь от болезни и уединиться на известное расстояние,—говорит *Ницше* в предисловии к „Человеку как он есть"—„для того, чтобы почувствовать в себе желание *очистить все, что я испытал и пережил* и какой-нибудь факт из собственной жизни или мою судьбу *очистить от внешней их оболочки, просеять сквозь сито, как муку, отделить от всякой посторонней примеси,* выставить на показ (назовите как хотите) для того, чтобы все это могло стать пригодным *материалом для познания.* Поэтому все мои сочинения... должны быть отнесены к прошедшему времени, все они говорят о том, *что я оставил за собою*".

В „Рождении трагедии" Ницше объясняет эстетическое наслаждение, доставляемое нам трагедией тем, что „примиряющие напевы из другого мира" приносят нам *„метафизическое утешение"*: „Да разве ваша пессимистическая книга не есть сама... нечто „столь-же охмеляющее, сколь и *отуманивающее, наркотик во всяком случае?*"—говорит он в предисловии к „Происхождении трагедии". Смех и творческий экстаз были для Ницше, по собственному его признанию,—средством для преодоления крайнего пессимизма: „Чтобы вынести тот *крайний пессимизм,* отзвуки которого тут и там слышатся в моем „Рождении трагедии",—говорит Ницше в предисловии к „Воле к власти"—„чтобы прожить одиноким, „без Бога и морали", мне пришлось *изобрести себе нечто противоположное.* Быть может я лучше всех знаю, почему смеется только человек: он один страдает

так глубоко, что принужден был изобрести смех. Самое несчастное и самое меланхоличное животное—по справедливости, и самое веселое".

Для *Глинки* музыка была его *„музой*-утешительницей", приносившей ему забвение тяжелых невзгод и разочарований в жизни: в страданиях и депрессивных переживаниях Глинка почерпал источник вдохновения для творческой работы: „...Муза *подкрепляет*,"—признается он в письме к Шпяреву от 2 августа 1840 года—„никогда *я* столько не писал *и никогда еще не чувствовал подобного вдохновения*".

Приведенные самопризнания мыслителей и художников поучительны в том смысле, что в них варьирует психологический мотив катарсиса—указание на потребность преодолеть пессимистическое настроение—как на стимул творчества.

c) Моральный стимул творчества: преодоление личных невзгод и страданий.

Потребность преодолеть пессимизм, как настроение, в творческой работе выливается у многих художников в субъективное стремление забыться в творческом экстазе от гнета личных невзгод и пережитых страданий, „заглушить тоску", „излить горе" или—как выражается Антокольский—„перелить свою душу" в образы творческой фантазии, „отделаться", „избавиться" посредством *проецирования депрессивных эмоций на героев своих произведений, от гнета личных невзгод и пережитых страданий*

Яркой иллюстрацией этого тезиса могут служить самопризнания целого ряда мыслителей, писателей и художников, приписывающих происхождение своих произведений психологической тенденции художника—найти в процессе творчества как-бы „противоядие" против личных невзгод и нравственных потрясений.

Для *Флобера*, например, творчество было убежищем от личных житейских невзгод и пережитых страданий; единственный источник счастья он видит в идее: „Я понял, наконец, одно—одну великую истину: для людей нашей породы *счастье есть только в идее и нигде помимо нее*"—признается он в письме к Максиму Дюкан (летом 1846 г.).—„Поступи так, как я",—советует он другу—„разорви связь со внешним миром, живи как медведь, как белый медведь,—пошли к чорту все, все и *даже самого себя, кроме своего разума*". Забвение от мук и невзгод он находит лишь в мире красоты и творчества: „Для меня на свете существуют только прекрасные стихи, стройные, гармоничные, певучие фразы, красивые закаты солнца, лунный свет, цветные картины, античный мрамор и характерные лица. *Вне этого я не знаю ничего*"—пишет он Луизе Коле (7 авг. 1846 г.).—„Боготвори идею, только в ней—истина, потому что идея одна—бессмертна... Благоговение к искусству—вот *самое лучшее, что у меня есть, вот единственное, что я в себе уважаю*".

„Жизнь—настолько ужасная вещь"—признается *Флобер* в другом месте—„что единственное средство переносить ее, это избегать ее. *А избегаешь ее, живя в искусстве,* в непрестанных поисках истинного в форме прекрасного".

Для *Ромэна Ролана* творчество знаменует „бегство из темницы тела“ по его словам существует одна только радость—„радость творчества; все остальные—только тени, чуждые миру, витающие над землею. Всякая радость есть радость творческая... Творишь-ли в области тела или духа, всегда это творчество знаменует *бегство из темницы тела*, падение в бурю и бездны жизни, это—богостановление“ (С. Цвейг: „Ромэн Ролан“. 1223, стр. 216).

Для *Леопарди* творчество было воплощением личных страданий, „освобождением“ от гнета пережитых невзгод и разочарований: „Да будет посвящена вам, дорогие друзья, эта книга“,—говорит он в „Посвящении тосканским друзьям“—„в которой я пытался, как то часто делается, *воплотить личные страдания в поэтические образы*“.

Работая над статуей Мефистофеля, *Антокольский*—по собственному его признанию—„переливает“ в него „немало собственной души“: „Моя работа не есть перевод из литературы в скульптуру“—признается художник—„не есть иллюстрация, а только *мой собственный* дух“ („Письма“, стр. 500). „Наконец, я взялся за статую Мефистофеля, *в нее я не мало переливаю своей собственной души*“ (ibid).

По словам *Достоевского* в „Братьях Карамазовых“ „много легло“ его самого: „Кончаю Карамазовых, следственно подвожу итог произведению, которым я, по крайней мере, дорожу, ибо *много в нем легло меня и моего*“ (Биография Достоевского, стр. 345).

Образ Фомы Опискина был, по свидетельству Достоевского, проэкцией некоторых черт его собственной психики: „*этот герой мне несколько сродни*“,—признается он в письме к Майкову.

Наиболее ярко проявляется тенденция писателей и художников „отделаться, избавиться“ от гнета личных невзгод и страданий путем пройицирования их на героев своих произведений в так называемых „автобиографических романах“, где автор облекает свою исповедь в форму художественного произведения, наделяя героя своими переживаниями и горестями; так, *Ницше* называет философию „исповедью своего создателя и как-бы невольными его мемуарами“: в этом смысле философия была для Ницше его психологической автобиографией или — говоря языком ее творца—„*историей его собственной культуры*“:

„Всякая великая философия представляла до сих пор“—по словам Ницше—„*самопризнание ее творца и род невольных бессознательных мемуаров*“.

Чайковский называет свою 4-ую симфонию „музыкальной исповедью души“: „Эта *музыкальная исповедь души*, в которой много накипело и которая, по существенному свойству своему, *изливается посредством* звуков“—признается Чайковский в письме к Н Ф. Мекк.

В цикле новелл „Немецкий музыкант в Париже“ *Рихард Вагнер* дает свою автобиографию: „В этих новеллах я не без юмора изобразил *свою собственную судьбу* в Париже, вплоть до смерти от голодного истощения, которую мне, по счастливой случайности, удалось избежать“—так писал впоследствии сам Вагнер“ (*Л. Браудо*: „Рихард Вагнер“. П. 1922, стр. 18—19).

В увертюре к трагедии Коллина „Кориолин“ *Бетховен*—по свидетельству его биографов—изобразил самого себя.

Проф. В. М. Бехтерев, как и Фрейд, видит в „очищении исповедью“ потребность в целебном психоанализе: „Соотношение рефлексологии с Freud-овским учением, известным под именем психоанализа, нельзя не видеть—по его словам—прежде всего *в так называемом катарксисе или очищении исповедью*, сводящемся к *разрешению* „ущемленного“ resp. заторможенного эффекта. Разве это не *разряд того рефлекса*, который, будучи задержан, отягощал личность, делая ее самое „связанною“, больною, тогда как *с разрядом в форме рефлекса resp. катарксиса естественно происходит разрешение болезненного состояния*? Разве выплаканное горе—не разряд задержанного рефлекса?“ („Общие основы рефлексологии человека“, 1923, стр. 380).

Иллюстрации этого тезиса мы находим в самопризнаниях целого ряда художников: так, *Гете* называет свои произведения „отрывками великой исповеди“ своей жизни; *Глинка* видит в искусстве „данную ему небом отраду“: музыка „несказанно утешает“ его, принося забвение личных невзгод и нравственных потрясений; *Гейне*, по собственному его признанию, пишет стихи, чтобы заглушить в процессе творчества свои страдания: „Мое умственное возбуждение“—признается он—„есть скорее результат болезни, чем гениальности; чтобы хотя немного *утишить мои страдания, я сочинял стихи*“ (*Ломброзо*: „Гениальность и умопомешательство“, стр. 11). Он называет искусство болезнью человека и сравнивает творчество с перлами, которые—не что иное, как ткань, порождаемая болезнью устрицы.

По словам проф. П. И. Лапшина, «„Щелкунчик“ сочинялся *Чайковским* в состоянии глубокой психической подавленности *ради самозабвения*» („Худож. творч.“, стр. 247).

Гоголь заглушает в процессе творчества „припадки тоски“: „Я испытывал часто припадки тоски и, *чтобы разогнать ее*, я выдумывал смешные лица и характеры“.

Закончив свою оперу „Летучий голландец“, *Рихард Вагнер* делает на обложке рукописи пометку, датированную 13 сентября 1841 года: *„Во тьме страданий“*. „Уверяю вас, что моей оперой (речь идет об опере „Фиделио“ С. Г.)—„я заслужил *мученический венец*“—признается *Бетховен* в письме к Трейчке.

Нередко художники ищут в творчестве забвения страданий пережитой „сердечной драмы“: потребность преодолеть горечь неудачи в любви служит зачастую психологическим стимулом их творчества: так, например, *Бетховен* ищет в творческом экстазе забвения пережитой сердечной драмы: „Для тебя, бедный Бетховен, нет внешнего счастья“:—жалуется он в одном из своих самопризнаний после отказа любимой девушки связать с ним свою судьбу—„ты должен все сам себе создавать, и *только в твоем идеальном мире найдешь ты радость*“ (*И. А. Давыдова*: „Бетховен“. Спб. 1893, стр. 57).

Три произведения *Гете*—„Страдания молодого Вертера“, „Сродство душ“ и „Мариенбадская элегия“ обязаны своим происхождением потребности поэта—найти в творчестве забвение мук неразделенной любви: в

этом отношении поучительно признание Гете в том, что он „схоронил“ в романе „Сродство душ“ пережитую им неразделенную любовь к Минне Герцлиб: „В этом романе“—признается поэт—„высказалось сердце, болящее глубокою страшною раной... Тут, как в погребальной урне, *я схоронил с глубоким волнением многое грустное, многое пережитое...*“ (см. последнюю главу моей „*Психологии творчества*“ стр. 130 и сл.).

В период писания „Страданий молодого Вертера“ Гете свидетельствует в письме к Кестнеру, что работает „над художественным воспроизведением *своего собственного положения*“. Отвергнутая любовь послужила импульсом для творчества Гете· престарелый поэт на 72-ом году своей жизни изливает свою скорбь в „Мариенбадской элегии“: „*поэтическое творчество*, труд и любовь служили ему *лекарством против приступов мрачного настроения* — говорит Мечников о Гете.—„Он признается, что одно изложение своих страданий на бумаге уже *облегчало их*. Слезы облегчают горести женщин и детей; поэзия, описывающая страдания, *утешает поэта*“ (*И. И. Мечников:* „Этюды оптимизма“. М. 1907, стр. 197).

Тоска *Глинки* по любимой невесте вылилась в трио в его опере „Жизнь за царя“: он сам удостоверяет, что переживая „невыносимую“ тоску, вследствие разлуки со своей невестой, он испытывал то самое чувство, какое изобразил в адажио или анданте: „Не томи, родимый“. Датский писатель *Г. Андерсен* ищет в творчестве забвения пережитой им сердечной драмы: его отвергнутая любовь была для него стимулом творчества: он изобразил свои сердечные страдания в комедии „Разлука и свидание“, изменив лишь развязку пережитой им сердечной драмы.

Нравственные потрясения и семейные неурядицы *Жорж Занд* послужили импульсом для ее творчества: разрыв писательницы с Шопеном послужил канвой для двух ее автобиографических романов „Она и он“ и „Люкреция Флориани“; аналогичный случай приводят биографы *Бомарше*, искавшего в творчестве забвения сердечных страданий, пережитых поэтом вследствие разрыва с любимой девушкой.

Приведенные указания на психологические мотивы творчества поучительны для психолога в том смысле, что в них наиболее ярко проступает характерная черта творчества как катарсиса—*раздвоение личности* (а по терминологии Поля Жанэ—раздвоение сознания) *художника*: пройицируя свои страдания и житейские невзгоды на героев своих произведений, художник смотрит на них, по выражению Росси, „*чужими глазами*“, воспринимает их объективно, как *чужие* эмоции, и тем самым *преодолевает* в процессе творчества свои депрессивные переживания, „освобождается“, „отделывается“ от них в процессе *катарсиса* (анализу раздвоения личности художника посвящены 2-ая и 3-ья главы моей „*Психологии творчества*“). Отсюда—характерная черта творчества как катарсиса: тенденция художника к отречению от авторства, сообщающая процессу его творчества характер психического автоматизма [1]).

---

[1]) Анализу психического автоматизма посвящена четвертая глава моей „Психологии творчества“ (см. § 2: „*Творчество, как психический автоматизм*“ стр. 90—97).

§. 4. Патологическая форма катарсиса: „нравственный индеферентизм". (неронизм).

Изучая психологическую структуру процессов творчества, психолог не может не обратить внимания на своеобразную *патологическую форму* катарсиса, которой я позволил-бы себе присвоить наименование *„нравственного индеферентизма"*. Эта аномалия творческой психики художника, известная под именем *„неронизма"* („néronisme"), характеризуется следующими типическими чертами: 1) притупленностью моральных восприятий художника, граничащей с полной атрофией моральных чувств и состоянием „морального безразличия"; 2) тенденцией художника претворять свои депрессивные переживания в материал для творческих построений и эстетических ценностей; 3) вытеснением в душе художника депрессивных эмоций эстетическими восприятиями и 4) раздвоением личности художника.

Тонкую характеристику этого патологического явления дает Полан: „Для практического ума" — говорит он — „все является предметом индустрии . и так-же точно для артистического ума все есть *предмет искусства*... Все происшествия жизни могут быть рассматриваемы нами соответственно нашим вкусам и способностям, *как предмет искусства*. Этот способ их созерцания и их воспроизведения, в случае надобности, для целей созерцания, получил имя „неронизма"... Бежать за помощью или броситься в цепь во время пожара—это будет действием социальной личности;.. воспринимать-же его (...пожар, С. Г.), в качестве художника, значит—созерцать его *как зрелище, любоваться отблеском пламени, взлетом дыма, сиянием снопов искр*... Человек, в котором преобладает эта склонность к эстетическому созерцанию, будет интересоваться этими вещами, как *театральным представлением*. Их реальность имеет для него значение лишь постольку, *поскольку упрочивает его положение, делает его живее, более жгучим или более сладостным*... Сущность их (подобных фактов, С. Г.) заключается в том, что реальный мир, в котором мы живем, в котором борются другие люди, рассматривается как мир *воображаемый*, созданный с единственной целью — *доставить нам материал для созерцания*" [1]).

Нравственный индеферентизм художника, притупляя в нем восприимчивость к чужим и даже к своим страданиям, изощряет его болезненно утонченные восприятия красоты за счет здоровых моральных эмоций. Такая болезненная гипертрофия эстетической восприимчивости влечет за собой понижение тонуса моральных эмоций, притупляя в художнике нравственный инстинкт; художник такого типа смотрит на себя и на мир sub specie artis—с точки зрения искусства; чужие скорби не трогают его, не вызывают в нем *симпатических* эмоций, не будят в его душе созвучных чувств или сочувствия чужим страданиям: равнодушно взирает он на картину людского горя, воспринимая сквозь призму эстетического преображения те или иные *эстетические* черты явлений, пленяющих его воображение красотой линий и силой художественной экспрессии. Живой человек со своей исстрадавшейся душой, со своими скорбями и муками, будь-то брат,

[1]) Цит. по Евлахову: op. cot. т. II, стр. 158—161.

жена или мать — для него — *только* объект эстетического созерцания, *только*—модель для художественных построений: трагедия страждущей человеческой души, даже стихийные бедствия—как землетрясение, пожар, гибель сотен человеческих жизней — для него — *только* величественная эстетическая панорама, *только*—игра ярких красок, причудливых линий и форм. Бесстрастным оком наблюдателя взирает он на картину людского горя и страданий, следуя завету философа — не плакать, не скорбеть, не содрогаться, а только познавать: Нерон любуется заревом объятого пламенем Рима; Плиний Младший, созерцая с эстетическим наслаждением художника величественную картину извержения Везувия, велит принести себе книгу Тита Ливия и спокойно погружается в чтение, делая из нее интересующие его выписки.

Художник Лука Синьорелли (Signorelli), узнав о трагической гибели своего юного сына, хватается за кисть и зарисовывает его обнаженный труп, не проронив над ним ни единой слезы (этот случай послужил канвой для одного из стихотворений Платена [1]).

Художник Тинторетто (Яконо Робусти) рисует при свете лампы свою мертвую дочь (Ерлахов: op. cit. II т., стр. 136).

Аналогичный случай послужил канвой для трагедии Зудермана „*Гибель Содома*“: художник Вилли Яников, увидев труп любимой девушки Клерхен, покончившей самоубийством после того, как он обесчестил и покинул ее, любуется утопленницей и зарисовывает углем ее портрет: „*Вилли* (приподнимается, с усилием видит покойницу, с блаженной улыбкой: „*Ах, как она хороша! Лежит и спит! Этот наклон головы к плечу! Это сейчас надо... сейчас, скорей, так!.. (Шатаясь, подходит к мольберту, берет дрожащей рукой уголь* и время от времени прижимает платок к губам). *Так... а... эта линия, вот нежность*“! (последняя сцена пятого акта—заключительные строки).

Художник Н. Н. Ге пишет портрет своей умирающей жены, чтобы зафиксировать на полотне приступ предсмертной агонии—застывший рот, лоб и ноздри, сохранившие еще слабый след жизни.—„И вот, что значит быть художником“—говорил Н. Н.—„я был вне себя от ужаса и горя, но я оставался себе верен: *не мог не смотреть, не мог не видеть, как художник*“. (В. В. Стасов: „Н. Н. Ге“, стр. 390). Уловив выражение лица своей умирающей жены, Ге воспроизвел его впоследствии в своей картине „Распятие“.

Даже у великих художников эстетическое любопытство нередко заглушает депрессивные эмоции. Яркую иллюстрацию *эстетической доминанты* в психике художника дает дочь И. Е. Репина—Вера Ильинишна Репина в своих воспоминаниях об отце: „Помню, что раз во время гимнастики у меня закружилась голова, я упала с трапеции и разбила себе нос. Мама кинулась с водой и полотенцем.—„Подождите, не трогайте, не трогайте“,—сказал папа. Я остановилась и так стояла некоторое время. —„Ну, теперь довольно, вытирайте“! *Папа хотел запомнить цвет крови*

---

[1]) Этот случай приводит *Richard Gebhard* в своей статье „Ein Beitrag zur Ästhetik Schopenhauers“ („Jahrbücher d Schopenhauer—Gesellschaft“ 1914, № 3)

для Иоанна Грозного". (*Вера Репина*: „Из детских воспоминаний дочери И. Е. Репина" в „Ниве" 1914, № 29, стр. 573).

Когда Рубенс был объявлен несостоятельным должником и чиновник Харига приступил к описи его весьма ценного в художественном отношении имущества, художник, заинтересовавшись его лицом и лицом его сына-аукционатора, выгравировал тут-же портреты, оставаясь равнодушным к судьбе описываемого на его глазах имущества (*Мутер*: „История живописи", II, стр. 237).

По свидетельству Ренана „когда скульптору Нанни Гроссо, ученику Андреа дель Вероккио, *на смертном одре* подали деревянное распятие грубой работы, он отвернулся и умолял дать ему распятие Донателло, потому-что „иначе *он умер-бы с отчаянием в душе,—до того ему противны плохо выполненные создания его искусства*". (*А. Евлахов:* ibid, стр. 496). Даже страх смерти бессилен был заглушить в душе умирающего художника чувство тонкого эстетического вкуса!..

Приведенные факты поучительны для психолога в том смысле, что в них проступают характерные черты „нравственного индифферентизма" художника—вытеснение моральных эмоций эстетическими восприятиями и *раздвоение личности художника:* переживая какую-либо эмоцию (например, скорбь по поводу смерти своей жены или дочери), художник претворяет ее в проекцию своего воображения, смотрит на нее глазами *стороннего* наблюдателя, воспринимая ее *вчуже*, как *чужое* переживание и объект для эстетического созерцания: „он не чувствует более для того, чтобы чувствовать, а для того, чтобы воспользоваться этим ощущением и передать его своим творчеством. Он напоминает—по словам Гюйо—профессионального актера, у которого всякий жест, всякое слово теряет свой непосредственный характер, становится просто мимикой; таков Тальма, прислушивающийся к своим рыданиям и старающийся извлечь пользу даже из крика искренней скорби, вырвавшегося у него после смерти его сына". (Искусство о социологической точки зрения", стр 94).

Претворяя депрессивные эмоции в объект эстетического созерцания, художник вырабатывает в себе своеобразный эстетический рефлекс морального безразличия или иммунитета к своим (и чужим) страданиям, поскольку они становятся для него объектом бесстрастного наблюдения: художник отличается не только свойством смотреть объективно и бесстрастно на чувства других людей: он относится и к тому, что происходит в его собственном сердце, с не менее жестоким эстетическим любопытством постороннего наблюдателя... в душе его, как-бы ни была она потрясена страстью. всегда останется, по словам Д. С. Мережковского, способность наблюдать за собой, за действующим лицом романа или драмы, слеить, даже в минуты полного опьянения, пристальным взором за тончайшими, неуловимыми изгибами своих ощущений и беспощадно анализировать их". („Флобер" в „Вечных спутниках". Полн. собр. сочин., том XVII, М. 1914, стр. 191—192).

Это свойство эстетической рефлексии художника—беспощадно анализировать и разлагать свои эмоции на элементы эстетического восприятия,—этот дар утонченного самонаблюдения и анализа художника прекрасно характеризует Шопенгауэр в своих „Gogitata": „Мой прием состоит в том,

что я умею самое живое, наглядное представление и самое глубокое ощущение,—если наступает благоприятная минута,—*внезапно облить в тотже момент самым холодным отвлеченным рассуждением и сохранить таким образом в окостенелом виде*".

Гипертрофия эстетической восприимчивости художника - аналитика влечет за собой почти полную утрату чувствительности к *реальным* страданиям, и при том не только к чужим, но и к своим: „Прочитанное в книге— признается Флобер—волнует меня *больше, чем действительное горе*... Насколько я чувствую себя мягким, нежным, отзывчивым, способным плакать, отдаваться чувству в *воображаемых страданиях*, настолько-же *реальные остаются в моем сердце сухими, жесткими, мертвыми: они кристаллизуются в нем*" (ibid, стр. 196).

Смерть нежно любимой сестры не вызывает в Флобере никаких чувств, кроме сухости и раздражительности „я был *сух*, как могильный камень, и только страшно *раздражен*"—так изображает он свое самочувствие у гроба сестры, бесстрастно анализируя свои переживания „как артист".

Шопенгауэр реагирует на горестную весть о смерти своей матери с бездушным эгоизмом и тупым равнодушием, граничащим с цинизмом.

Чехов говорит о смерти своего брата с поразительной черствостью и бессердечием, словно о чужом ему человеке: „Вчера, 17 июня, умер от чахотки Николай. Лежит теперь в гробу *с прекраснейшим выражением лица*. Царствия ему небесного, и Вам, его другу, здоровья и счастья"— пишет Чехов в письме к Ф. О. Шехтелю от 18 июня 1889 года. (Письма, стр. 141).

Смерть любимого друга детства вызывает у Флобера подъем эстетического восторга перед красотой тайны смерти и будит в его душе „чувство огромной радости и свободы". Вот как описывает Флобер процесс преображения эмоции скорби в эстетическое восприятие красоты и мистическое примирение с таинством смерти: „На теле покойника были признаки страшного разложения; мы обернули труп в двойной саван. В этом виде он напоминал египетскую мумию, обвитую погребальными повязками, и я не мог выразить, *какое чувство огромной радости и свободы я испытал за него в эту минуту*. Туман белел, леса выделялись на небе, две надгробных свечи сияли в белизне зарождающегося дня, птицы запели, и я вспомнил строчку из его поэмы: „полетит он как резвая птица, чтобы встретить в сосновом лесу восходящее солнце" или, лучше сказать, я слышал, как голос его произносил эти слова, и целый день они преследовали меня своим обаянием. Его поместили в прихожей, двери были сняты с петель, и свежий утренний воздух проникал в комнату с прохладой дождя, который начал в это время накрапывать... В душе моей проносились неведомые чувства и, как зарницы, вспыхивали в ней мысли, которых нельзя рассказать: тысячи воспоминаний из прошлого долетали ко мне с волнами ароматов, с аккордами музыки"... (Д. С. Мережковский: ibid, стр. 198).

В. Розанов, проливая слезы, замечает в то-же время, что „они текут литературно, музыкально" и затем „записывает" свои переживания: „Конечно, не бывало еще примера—признается он—и повторение его немыслимо в мироздании, чтобы *в тот самый миг, как слезы текут и душа*

разрывается, я почувствовал не ошибающимся ухом слушателя, что *они текут литературно, музыкально, «хоть записывай», и ведь только потому я записывал*". („Уединенное", — см. *Виктор Шкловский*: „Розанов". Изд. „Опояз", 1921, стр. 20).

Тальма, оплакивая смерть своего сына, прислушивается в то-же время к звуку своего голоса, чтобы использовать впоследствии свои наблюдения для театрального эффекта и т. д.

В художественной литературе яркие иллюстрации нравственного индеферентизма художника можно найти у Оскара Уайльда, Зудермана, Артура Шницлера, Тургенева и других писателей, тонко улавливающих характерную черту этого явления—невосприимчивость художника к своим (и к чужим) страданиям и раздвоение его личности: героиня пьесы Артура Шницлера „Женщина с кинжалом" „нисколько не возмущается изменой мужа, зная, что он воспользуется этим эпизодом для художественного произведения, а сама потом смотрит из ложи на театральные подмостки, наслаждаясь превращением в художественные образы того, что некогда причиняло ей страдания, а когда она замечает, что вдохновение перестает посещать мужа, она сама изменяет ему в надежде, что он в ее падении почерпнет материал для художественного творчества. Модернист ставит искусство настолько выше жизни, что готов пожертвовать жизнью во имя искусства. В драме Шницлера „Часы жизни" мать убивает себя, боясь, что ее болезнь помешает сыну отдаться художественному творчеству, а в пьесе „Женщина с кинжалом" (в интермедии) жена художника убивает возлюбленного, чтобы дать мужу мотив для окончания картины". (Евлахов, op. cit. т. II, стр. 172—173).

Оскар Уайльд дает (в книге „Intentions") жизнеописание английского поэта Томаса Уэйпрата, бывшего в то же время убийцей-рецидивистом и фальшивым монетчиком. Богато одаренная эстетическая натура, тонкий знаток и ценитель пластического искусства, он сочетает артистический вкус художника с полным „моральным безразличием" и резко выраженными преступными наклонностями убийцы: он отравляет с корыстной целью своего опекуна и его жену, а впоследствии и свою свояченицу. „Когда один из друзей стал укорять его в убийстве Елены Аберкомби, он сказал: „Да, это было ужасно. Но у нее были такие жирные лодыжки". „Его преступления имели огромное влияние на искусство. Они придали его стилю печать индивидуальности, качество,—отсутствовавшее в первых его произведениях". (*Макс Нордау*: „Вырождение". Пер. В. Генкена. Изд. Иогансена. Киев, 1896, стр. 174).

В рассказе Тургенева „Клара Милич", героиня рассказа—драматическая артистка, *приняв яд* с целью покончить расчеты с жизнью, играет на сцене и, чувствуя приближение смерти, восхищает зрителей нервным подъемом своей увлекательной игры.

Проф. А. Евлахов видит в нравственном индиферентизме художника „весьма важный дефект" его психики. „Я назвал-бы этот дефект особым „чувством художественной равноценности", совсем не свойственным рядовым людям, но тем заметнее отличающим от них художников. „Чувство художественной равноценности" есть особое состояние сознания, при котором эстетическая созерцательность достигает высшего предела, и для

художника все объекты эстетического творчества или восприятия становятся равноценны по их отношению к его личности, как человека: теряя абсолютно свою моральную ценность, они тем самым приобретают новую ценность—эстетическую" (op. cit., т. II. стр. 137) Поль Бурже, напротив, видит в нравственном индеферентизме художника не аномалию, а специфическую черту его творческой психики: для художника его эмоции, даже вся его жизнь—лишь „повод" творить художественные ценности „подобно тому как пчела делает свой мед, как паук ткет свою паутину, подчиняясь слепому и неумолимому, как все другие, инстинкту" („Duchesse bleue"). Флобер идет еще дальше и считает гениальность страшной болезнью: „Гениальность—по его словам—страшная болезнь. Каждый писатель носит в своем сердце чудовище, которое пожирает все его чувства по мере того, как они зарождаются. Кто кого победит: болезнь—человека или человек—болезнь? Надо быть великим человеком, чтобы достигнуть равновесия между своим гением и характером". Утрата этого равновесия обнажает глубокий разлад между эстетическим обликом и характером художника, вскрывая антиномию между гением и человеком.

§ 5. Внеутилитарный характер катарсиса.

(эстетический индиферентизм).

Нравственный индиферентизм, как патологическую форму катарсиса, нужно резко отличать от „эстетического индиферентизма" художника (в смысле отсутствия практической заинтересованности в существовании предмета эстетического созерцания) или внеутилитарного характера эстетической эмоции.

Еще Кант объяснял красоту как свободную игру нашего воображения и нашего понимания, указав на бескорыстный характер эстетического созерцания, как на специфическую черту эстетической эмоции: „прекрасно — то, что нравится *без всякого интереса*" — учит Кант в „Критике способности суждения". Примесь элемента личной заинтересованности художника или воспринимающего субъекта в объекте эстетического созерцания, хотя бы даже в самой слабой мере, лишает суждение вкуса присущей ему чистоты: „Суждение о красоте, к которому примешивается малейший интерес, очень партийно и отнюдь не есть чистое суждение вкуса. Надо, поэтому, *не быть заинтересованным* в существовании вещи и в этом отношении *быть совершенно равнодушным*, чтобы быть судьей в делах вкуса" (ibid, стр. 44). Отсутствие цели и личной заинтересованности, отсутствие соображений о выгоде и пользе воспринимающего субъекта—conditio sine qua non эстетического катарсиса, как самозабвения в процессе эстетического созерцания: погружаясь в созерцание красоты, художник (как и воспринимающий субъект — слушатель, зритель, читатель) забывает свое „я" и, перевоплощаясь в объект созерцания, претворяется в него до самозабвения; отсюда—характерные черты эстетического катарсиса: 1) резиньяция воли или отрешение художника (и воспринимающего субъекта) от своего „я" вплоть до полного самозабвения в процессе эстетического созерцания; 2) внеутилитарный ха-

рактер эстетической эмоции; 3) раздвоение личности художника (и воспринимающего субъекта) в моменты творческого экстаза и эстетического созерцания и 4) „недеятельная форма“ эстетической эмоции („forme inactive“—формула Генекена).

В тенденции художника к отрешению от своего „я“ Гюйо видит основу творческой психики гения. „То, что составляет самую *основу гения-творца, это — способность отделяться от себя, удваиваться, обезличиваться*“. („Искусство с социологической точки зрения“, стр. 63). Эта способность гения-творца отрешаться от своего „я“ состоит „*в обезличивании самого себя,* в отгадывании у себя, под всеми явлениями, менее существенными, первоначальной искры жизни и воли“ (ibid, стр. 61).

По Шопенгауэру существо гения состоит в присущей ему способности к бескорыстному созерцанию и в утрате своего „я“—вплоть до полного самозабвения в процессе эстетического восприятия:. „существо гения состоит—по его словам—именно в преобладающей способности к такому созерцанию, так-как последнее требует *полного забвения своей особы и ее отношений.* Таким образом гениальность есть не что иное, как *совершеннейшая объективность,* т. е. объективное направление духа в противоположность субъективной, обращенной на собственную особу, т. е. волю“ („Мир как воля и представление“, стр. 480); отсюда—незаинтересованность художника в объекте эстетического созерцания и объективное отношение его к явлениям окружающей действительности: превращаясь в „ясное око мироздания“, художник, как „чистый познающий субъект“, будет „взирать на людей чисто объективно, а не по отношениям, какие они могли-бы иметь к его воле; он, например, будет замечать их недостатки, даже их вражду и несправедливость против него самого, и не будет возбуждаться тем самым ко взаимной вражде; он станет смотреть без зависти на их счастье: он будет признавать их хорошие качества, не желая, однако, теснейшего с ними сближения, он будет видеть красоту женщин, не питая к ним вожделенья“ (op. cit., стр. 249—250). Короче—он будет относиться к миру „более познавательно, чем страдательно“. Истинного превосходства может достигнуть—по мнению Шопенгауэра—лишь то, „что было выполнено ради него самого, а не как средство для дальнейших целей“ („Афоризмы и максимы“, стр. 293).

Такое бескорыстное отношение к искусству возможно лишь тогда, когда художник, отдаваясь интересующему его предмету, забудет в процессе творчества свои личные интересы и не будет преследовать никаких иных целей кроме бескорыстного влечения к красоте: „отдаться же предмету с полной серьезностью может только тот, кто занимается con amore, *ради самого предмета, из любви к нему:* только такие люди производили всегда самое великое, а не наемники“ (ibid, стр. 295).

Еще Гете указал на бескорыстный характер творчества художника: поэт—по его словам—поет, как птица, которая живет меж ветвей („Ich singe wie ein Vogel singt, der in den Zweigen wohnet“). Владимир Соловьев идет еще дальше: он подчеркивает внеутилитарный характер явлений прекрасного не только в искусстве, но и в природе: „все значительные явления прекрасного в природе и искусстве *не связаны ни с какой практической пользою для нас...* А в таком случае возможная материальная по-

лезность тех первичных элементов, на которые мы разлагаем прекрасные явления, так-же мало имеет значения для эстетики, как для непосредственного чувства красоты безразличен тот факт, что самое прекрасное человеческое тело произошло из безобразного эмбриона" („Красота в природе" в „Вопросах философии и психологии" 1889, № 1, стр. 5); отсюда объясняется—по мнению В. С. Соловьева—тот факт, что „утопии и утописты всегда управляли человечеством, а так называемые практические люди всегда были их бессознательными орудиями".

На то-же явление указывает Пуанкарэ: по его мнению индустрия и техника обязаны своими завоеваниями не практическим людям, а „бескорыстным сумасбродам", которые никогда не руководствовались в своей деятельности практическими соображениями; ученый, по его мнению, изучает явления природы не потому, что он руководствуется в своих научных исследованиях соображениями пользы, а только потому, что почерпает в них источник бескорыстного удовольствия, „потому, что это доставляет ему удовольствие, потому что она (природа С. Г.) прекрасна".

Бескорыстный характер художественного творчества тонко уловил Пушкин:

„..Не для житейского волненья, не для корысти, не для битв,—
„Мы рождены для вдохновенья, для звуков сладких и молитв"

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ.

Рационалистическая и мистическая теории творчества.

В истолковании сложного вопроса о природе творческого воображения можно подметить два типических течения—соответственно двум тенденциям, резко обозначившимся в литературе по вопросу о соотношении между интуицией и интеллектом, как эмоциональной и интеллектуальной стихиями „творящей природы" художника.

Первая тенденция нашла себе выражение *в интеллектуалистической или рационалистической концепции творчества*: выдвигая приоритет интеллекта или рассудочной стихии творческого духа, концепция эта признает *первенство рассудка и опыта* перед чувством и рассматривает процесс художественного творчества как чисто рассудочное построение и переработку данных индивидуального и коллективного опыта (поскольку художник конструирует их по научному методу).

Вторая тенденция нашла себе выражение в мистической *концепции творчества*: выдвигая приоритет интуиции или алогической (иррациональной) стихии творческой психики художника, концепция эта признает *первенство чувствующей сферы душевного мира художника* перед рассудком и опытом и рассматривает творчество как непроизвольную и бессознательную деятельность духа, уподобляя творческий экстаз художника стихийной вспышке

интуиции (характеристике мистической концепции творчества посвящены две главы моей „Психологии творчества“) [1]).

Следы этой классификации двух типов творчества можно подметить еще у Платона, поскольку он противопоставляет „поэзию благоразумного“ (τοῦ σοφρονοῦντος), как интеллектуалистический тип творчества, „поэзии безумствующего“ (τοῦ μαινομένου) как иррациональному или мистическому типу творчества, уподобляя процесс творчества наитию божества, вселившегося в душу поэта в моменты творческого экстаза и пользующегося им, как орудием, для выявления своих творческих замыслов [2]).

Еще резче проводит демаркационную черту между обоими указанными типами творчества Эдуард Гартман, различая в своей характеристике творчества художников *двоякого типа*: интеллектуалистического или рационалистического типа (творчество, как рассудочная стихия духа, почерпающая материал в данных опыта) и иррационалистического или мистического типа (интуитивное творчество как непроизвольная и бессознательная стихия духа) [3]).

Художник первого (интеллектуалистического) типа—учит Гартман—творит „с помощью рассудочного выбора“ (durch verständige Auswahl), руководствуясь в своей работе комбинированием денных опыта и „эстетическим суждением“ (das asthätische Urtheil); напротив, художник второго (мистического или иррационального типа) творит совершенно непроизвольно и бессознательно, как-бы по „наитию“ свыше, повинуясь внушению интуиции, как стихийного вторжения в его душу непроизвольных образов творческой фантазии, осеняющих его совершенно неожиданно—без всяких усилий с его стороны [4]).

К классификации Эдуарда Гартмана примыкает, по видимому, проф. И. И. Лапшин, различая в своей характеристике проблемы перевоплощаемости две точки зрения на этот вопрос: интеллектуалистическую и мистическую. „Едва-ли найдется такой философ или художник“,—говорит он в своей статье „О перевоплощаемости в художественном творчестве“—„который стал-бы утверждать, что в этом творческом процессе вовсе не играет роли опыт, т. е. наблюдение над живыми людьми. Но в вопросе о том, один-ли опыт играет тут решающую роль, и что еще привходит в процесс перевоплощаемости, мнения резко разойдутся, и тут можно указать на две точки зрения—одну мы называем *интеллектуалистической*, другую—*мистической*. Согласно первой, художественное воссоздание живого типа есть чисто интеллектуальная обработка данных опыта. Художник наблюдает по телесным проявлениям чужую жизнь, восполняя пробелы догадкою, и систематически конструирует ее. так сказать, научным методом. Подобный взгляд развивает Золя в своей теории „эксперимента ментального романа“. Творчество, его философия, сводится здесь к головной работе, приблизительно такого характера, какой усматривает в созидании поэтического сюжета Эдгар Поэ... Другой взгляд—мистический—

---

[1]) См. *С. О Грузенберг*: „Психология творчества“. Введение в психологию и теорию творчества. Изд. „Белтрестпечать“ 1923 г. стр. 36 -65.
[2]) ibid. стр. 37.
[3]) ibid, стр. 36—41.
[4]) ibid, стр. 40.

исходит из предположения врожденности знания о „чужих я“ Художник в процессе творчества непосредственно, интуитивно постигает чужие души, их сокровенная сущность врождена ему—духовный макрокосм от века включен в неопознанной форме в душу художника, и процесс творчества сводится лишь к опознанию и объективации мистических откровений чувства... Таковы эти два исключающие друг друга взгляда. „Чужое я“ или конструируется художником рационально, научным методом, или постигается сверхразумным мистическим путем—*вот антиномия, перед которой мы стоим лицом к лицу*, и которую нам предстоит разрешить“ („Художественное творчество“. Изд. „Мысль“, Петр., 1922, стр. 9—12).

Защитники интеллектуалистического течения выдвигают на первый план рационалистическую тенденцию в истолковании вопроса о природе творчества (приоритет рассудка и опыта перед интуицией и творческим экстазом художника), уподобляя процесс поэтического мышления то анализу медика-экспериментатора (Золя), то аналитическому мышлению математика, нанизывающего со строгой последовательностью—по геометрическому методу (more geometrico)—одно положение за другим на цепь логических построений и достигающего „своей законченности с точностью и строгой последовательностью математической проблемы“ (Эдгар Поэ): так, творец „экспериментального романа“ Эмиль Золя сравнивает романиста—художника с медиком-экспериментатором, объясняющим с помощью экспериментального метода детерминизм социальных явлений.

Задача романиста заключается, по его словам, „в том, чтобы узнать, какие будут последствия известной страсти, действующей в известной обстановке и условиях, с точки зрения индивидуума и общества. В результате вся операция состоит в том, чтобы *взять* факты в природе и затем *изучить* их механизм, действуя на явления посредством изменения обстоятельств и среды, *удаляясь* от законов природы. В конце концов является знание человека, научное знание, в его индивидуальных и социальных действиях“. Следуя экспериментальному методу Клод Бернара и руководствуясь его „Введением к изучению опытной медицины“, как „твердым основанием“, для построения своей теории экспериментального романа, Эмиль Золя уподобляет сложный механизм социальных явлений живому организму, применяя к изучению законов его строения и к врачеванию его недугов экспериментальный метод наблюдения: „Социальный circulus (взаимная связь явлений) одинаков—по его словам—с жизненным. В обществе, как и в человеческом теле, существует солидарность, связующая между собою различные члены, различные органы, так что если загниет один орган, то многие другие будут заражены, и разовьется очень сложная болезнь.

Поэтому, когда мы исследуем тяжкую рану, заражающую общество, мы поступаем, как медик-экспериментатор, чтобы перейти потом к сложным детерминизмам, действие которых следует своим чередом. Мы показываем механизм полезного и вредного, мы объявляем детерминизм человеческих и социальных явлений, чтобы можно было со временем господствовать и управлять этими явлениями. Одним словом,—мы наряду с веком трудимся над великой работой—подчинением природы, увеличением могущества человека“.

К отрицанию „экстатической интуиции" в процессе художественного творчества приходит также Эдгар Поэ, приписывая творческие замыслы писателя исключительно лишь действию рассудочной стихии, достигающей „своей законченности с точностью и строгой последовательностью математической проблемы": „по большей части"—говорит он в „Философии творчества" – „писатели, в особенности поэты предпочитают, чтобы думали, что они сочиняют в известного рода утонченном безумии, в состоянии экстатической интуиции,—и они положительно затрепетали бы при мысли о разрешении публике заглянуть за сцену, взглянуть на вырабатываемые и колеблющиеся несовершенства мысли,—истинные задачи, ухваченные лишь в последний момент, на бесчисленные проблески в мысли, еще не достигшие до зрелости полной перспективы, на совершенно созревшие фантазии, отброшенные в отчаянии, как невыполнимые, на осторожные выбирания и отбрашивания, на мучительные вычерки и вставки, словом, на все эти колеса и шестерни, на подъемную машину, чьи блоки создают перемену сцены, на лестницы и на дьявольские трапы, на петушьи перья, красную размалевку и белые наклейки, которые в девяносто девяти случаях из ста составляют отличительные свойства литературного гистриона". („Философия творчества"—соч. в пер. Бальмонта, т. II, стр. 168—169). По признанию Эдгара Поэ ни один из его художественных замыслов и образов не был порождением случая или интуиции: все его произведения создавались на подобие математических построений,—последовательно, шаг за шагом, „достигая своей законченности с точностью и строгой последовательностью математической проблемы" (ibid, стр. 170).

Рационалистическую тенденцию в истолковании вопроса о природе художественного творчества выдвигает в своих самопризнаниях целый ряд писателей и художников, изображающих процесс творчества как чисто *рассудочное построение* данных личного и коллективного опыта: так, Гоголь, признавая приоритет ума перед творческой эмоцией и подъемом вдохновения, выдвигает на первый план чисто рассудочную стихию творчества: *„Я никогда ничего не создавал в воображении*—читаем мы в одном из его авторских самопризнаний—и я не имел этого свойства. У меня только то и выходило хорошо, что взято было мною из действительности, из данных, мне известных"... „Я создавал портрет, но *создавал вследствие рассудка, а не воображения.*"—говорит он в другом месте.—„Чем более вещей я принимал в соображение, тем у меня вернее выходило созданье... *Воображение мое до сих пор не подарило меня ни одним замечательным характером и не создало ни одной такой вещи, которую подметил мой взгляд в натуре*"...

Создание художественных образов и типов Гоголь приписывает не дару интуиции, а дедукции: „Это полное воплощение в плоть, это полное округление характера совершалось у меня только тогда, *когда я заберу в уме своем весь этот прозаический дрязг жизни*, когда соберу все тряпье до малейшей булавки, словом, — когда соображу все от мала до велика, ничего не пропустивши. У меня в этом отношении ум тот самый, какой бывает у большей части русских людей т. е. *способный более выводить, чем выдумывать*".

Мельников-Печерский отрицает необходимость таланта и поэтического

вдохновения для художественного творчества, приписывая успех творческой деятельности писателя исключительно лишь упорному труду: „Ты думаешь все зависит от таланта да от вдохновения“;—пишет он своей жене—„Выкинь, пожалуйста, это из головы. Будучи женою писателя, ты могла видеть, что *никакого поэтического вдохновения нет и не бывает*. Талант заключается только в том, что человек умеет взяться за работу и имеет такт. *Главное-же—труд, труд и труд*. Не только обыкновенные смертные, к числу коих принадлежу и я, берут главнейшим образом трудом, но *даже и гений есть не что иное, как труд*“. (см. соч. Печерского в изд. Вольфа, 1897, т. I, стр. 273).

Рационалистическую точку зрения на природу художественного творчества высказывает в своих самопризнаниях и Полонский, выдвигая на первый план рассудочную стихию „творящей природы“ писателя: „Все, что *я* писал прозой“,—признавался Полонский—„я писал без всякого заранее обдуманного плана. Написавши первые главы и ясно, до наглядности ясно представивши себе выводимые мною личности или характеры, я точно *решал задачу, что выйдет из таких-то и таких-то их соотношений*, и, таким образом, все предыдущие главы диктовали мне главы последующие. Если события или отношения действующих лиц усложнялись, я старался только их распутать и только к концу видел результат всего того, что мною выведено на сцену.“ (*А. Измаилов:* „Загадки Диониса“, стр. 150).

Рационалистическая тенденция сквозит и во взгляде Тургенева на задачи „объективного писателя“: „Что-же касается до труда“,—пишет он молодому начинающему писателю,—„то без него, без упорной работы всякий художник останется диллетантом; *нечего тут ждать так наз. благодатных минут вдохновения;* придет оно—тем лучше, а нет—всетаки работайте“. Ту же рационалистическую тенденцию высказывает Щербина, выдвигая на первый план „холодный разум“ как творческую стихию поэта, исключающую надобность в „безумном вдохновении“:

„Нет, не тогда восторгом я пылаю,
„*В мгновенья творчества блаженством не горю.*
„*Когда свой стих возвышенный слагаю,*
„*С холодным разумом я братски говорю.*
„*Не зная никаких безумных вдохновений,*
„Спокоен я и сердцем, и душой
„И без смешных возгласов и движений
„*С расчетом вывожу я строку за строкой...*“ (ibid).

По словам Чайковского „даже и величайшие музыкальные гении работали иногда, и *не подогретые вдохновением*“. (ibid).

Приведенные взгляды и самопризнания целого ряда художников рационалистического типа заслуживают внимания психолога как указания на *приоритет рассудочной стихии духа* перед художественной интуицией. Указания эти противоречат, однако, самонаблюдениям художников, писателей и мыслителей иррационалистического (мистического) типа над процессами их творчества и невольно наводят на мысль об антиномии „творящей природы“ художника. Тезис этой антиномии признает первенство рассудка, выдвигая приоритет рассудочной стихии творчества перед бессознательной интуицией художника (интеллектуалистическая или рационалистическая

концепция творчества); антитезис, напротив, признает приоритет художественной интуиции перед рассудочной стихией творчества, отводя первенствующую роль бессознательной, алогической стихии духа (мистическая концепция" творчества) [1]).

Однако,—как показывает сравнительный анализ строения обоих названных типов творчества („рационалистического" и „мистического")—*противоречие это—кажущееся, мнимое.* Вопреки мнению проф. И. И. Лапшина в данном случае нет никакой „антиномии", нет непримиримого внутреннего противоречия между обеими названными теориями творчества: обе концепции творчества трактуют лишь *о двух различных стадиях творческой деятельности* художника, поскольку они фиксируют *два различных момента органически целостного процесса творчества.* Рассудочный и интуитивный факторы творчества—не две самодовлеющих, исключающих друг друга стихии творчества, как думают ошибочно многие психологи и историки искусств,—а *два органически спаянных и сопутствующих друг другу составных элемента „творящей природы" художника, две различных фазы творческого процесса, две различных стадии деятельности художника, как синтеза творческих энергий его духа.*

На органический характер творческого акта, как неразрывного динамического процесса, как спайки интуитивной и рассудочной стихий духа, слитых воедино в целостном творческом синтезе и неразложимых на составные элементы, указывает в своих самонаблюдениях целый ряд мыслителей, писателей и художников: так, Шопенгауэр тонко улавливает в своих самопризнаниях органический характер процесса творчества: „Под моими руками или, вернее, в моей душе *зреет* труд—философия, этика, метафизика должны составлять одно... *Сочинение растет непрерывно и медленно конкретизируется, как ребенок в чреве матери, я не знаю, что возникло раньше, что позже, как нельзя сказать, что возникло раньше и у младенца в утробе матери.* Я узнаю одну часть, один сосуд, один член т. е. я записываю, *не задумываясь над тем, как это войдет в целое,* но в то-же время я знаю, что *все это выросло из одного источника. Так возникает органически целое и только таковое и может жить.* Я—тот, который сидит здесь и которого знают друзья мои, *не понимаю возникновения произведения, как не понимает мать возникновения младенца в ее теле.*" (*Möbius:* „Schopenhauer", s. 50).

На органический характер творческого акта, как неразрывного динамического процесса, указывает и Шеллинг, подчеркивая в своей „Системе трансцендентального идеализма", „совпадение сознательной и бессознательной деятельности" художника и мыслителя, как на отличительную черту творческого гения: природа гения характеризуется, по его мнению, тем, что в его творческом воображении идея целого предносится *ранее* отдельных частностей и предшествует им, но так-как отдельные части, в свою очередь, немыслимы вне плана целого и наперед уже предполагают идею целого, то это противоречие, характерное для природы гения, преодолевается, по его мнению, лишь „в силу акта гения, т. е. в силу *неожидан-*

[1]) Характеристике и анализу „мистической концепции" творчества посвящены вторая и третья главы моей „Психологии творчества".

ного совпадения сознательной и бессознательной деятелности (durch ein unerwartetes Zusammentreffen der bewusstlosen mit der bewussten Thätigkeit). Таким образом творческий акт гения снимает, по мнению Шеллинга, антиномию между интуитивной и рассудочной стихиями творчества.

На симбиоз рассудочной и интуитивной стихии творческого акта, как двух органически неотделимых друг от друга составных элементов творческого синтеза, указывает и Рибо, тонко улавливая в своей характеристике творческого воображения *двойственную* природу творческой психики художника: „Рассмотрим теперь человеческую двойственность, разложим это целое—homo duplex. Предположим, что человек сведен к чисто интеллектуальному своему состоянию, т.-е. что он способен только воспринимать, помнить, производить ассоциации и диссоциации, размышлять и ничего больше; *тогда никакое создание для него невозможно*, так-как ничто его к этому не побуждает. Предположим, что человек сведен к органическим проявлениям. Тогда он—не что иное, как пучек потребностей, позывов, стремлений, инстинктов, т.-е. двигательных проявлений; *но эти слепые силы при отсутствии достаточного двигательного элемента, не согдадут ничего. Взаимодействие этих двух факторов совершенно необходимо*: без одного ничто не начнется, без другого ничто не кончится". (*Рибо*: Твор. воображение. Пер. Е. Предтеченского и В. Ранцева. СПБ., 1901, стр. 34).

Иллюстрации этого тезиса можно найти в самопризнаниях мыслителей и писателей (Сократ, Шопенгауэр, Гервей, Альфред Мюссе, Л. Н. Толстой, Рибо и др.), сравнивающих творческий экстаз художника с разрешением от бремени: еще Сократ называл себя повивальной бабкой, помогающей своим собеседникам „разрешаться от бремени мыслями"; Шопенгауэр, Альфред Мюссе и Л. Н. Толстой сравнивают процесс кристализации художественных образов и творческих замыслов художника с ростом младенца в утробе матери: Изобретение — говорит в своих самопризнаниях Альфред Мюссе—„меня волнует и бросает в дрожь. Процесс выполнения, кажущийся мне всегда слишком медленным, вызывает у меня сердцебиение. Обливаясь слезами и с трудом удерживаясь от рыданий, *я разрешаюсь, словно от бремени, идеей*, приводящей меня в восторженное оп'янение... Она (идея С. Г.) давит и терзает меня до тех пор, пока не примет сама размеров, доступных для осуществления... Тогда возвращаются опять прежния муки, напоминающие *разрешение от бремени*"... (*Жорж Занд*: „Она и он", I, цит. по Рибо: ibid, стр. 298).

Происхождение указанной „антиномии" объясняется искусственным рассечением органически неразрывного, целостного динамического процесса творчества на две стихии творческой психики художника—рассудок и интуицию. Эта тенденция наиболее ярко проявляется в рискованной попытке некоторых психологов построить своего рода *„эмбриологию творчества"*, как учения о законах зарождения и кристализации творческих замыслов и образов фантазии художника; так, например, П. К. Энгельмейер пытается построить теорию „трехакта" как *эмбриологической концепции* творчества. Вот как формулирует автор свое задание: „... взглянув на созидаемое изобретение как *на развивающийся организм*, мы себя спросим: нет-ли в этом *эмбриологическом процессе* таких стадий, которые повторялись-бы

во всех изобретениях, независимо от внешних обстоятельств и форм самого процесса? Оказывается, такие стадии есть. Их три, и мы их называем: первый, второй и третий акт изобретения Различаются они друг от друга по характеру действующих сил. Другими словами, наши три акта суть функции трех деятелей, необходимых и достаточных для осуществления творческого процесса во всех его проявлениях т.-е. во всех отраслях человеческого творчества". (П. К. Энгельмейер „Теория творчества", с предисловием Д. Н. Овсянико-Куликовского и Э. Маха. Изд. „Образование". СПБ., 1910, стр. 98).

Первый акт творчества, называемый автором „актом интуиции и желания", рождает замысел или „гипотетическую идею будущего произведения". Эта идея „покуда говорит только то, чего изобретателю хочется, но не то, чего он достигнет на самом деле» (ibid, стр. 100).

Второй акт творчества или „акт знания и рассуждения" сводится к выработке изобретения „как логического представления". В этой стадии творчества устанавливаются, по словам автора „существенно необходимые и достаточные части произведения", „обозначаются все его видовые признаки, как представителя некоторого класса изобретений, а также все его индивидуальные особенности, т.-е. то, что составляет его новизну". В результате этого акта „получается схема приспособления или план способа". (ibid, стр. 101). Наконец третий акт творчества — „акт умения" заключается в реализации замысла, т.-е. решения первоначальной задачи. Первый акт, начинается *с интуитивного проблеска* новой идеи и заканчивается уяснением ее самим изобретателем". Второй акт „вырабатывает полный и выполнимый план или схему: наконец—третий акт состоит в „выполнении ремесленного характера".

Выполнение изобретения „не требует творческой работы, а может быть поручено всякому опытному специалисту". По словам автора „в первом акте изобретение предлагается, во-втором доказывается, в третьем осуществляется. В конце первого акта это — гипотеза; в конце второго — представление, в конце третьего—явленне. Первый акт определяет его телеологически, второй—логически, третий—фактически. Первый акт дает замысел, второй—план, третий—поступок". (ibid, стр. 102—103). Автор применяет теорию „трехакта" к изучению не только технических изобретений, но и научных открытий и процессов художественного творчества.

В общих чертах схему „трехакта" П. К. Энгельмейера усваивает, по видимому, М. А. Блох: „В творчестве — говорит он в своей брошюре „Творчество в науке и технике"—(Петр., 1920, научно-химич. изд-ство, стр. 8) — „мы различаем три акта: 1) когда творческая идея возникает (гипотеза в науке, замысел в искусстве); 2) когда правильность идеи доказывается и 3) когда она реализуется и проводится в жизнь. Эти стадии можно выразить и таким образом: наблюдать и предполагать, проверять и претворять".

Ту-же тенденцию к разграничению рассудочной и интуитивной стихии в строении процесса музыкального творчества — проводит и Р. Грубер в предлагаемой им схеме построения рационалистической концепции творчества.

Он различает два „опорных пункта“ в строении процесса художественного творчества: „первичную“ и „внутреннюю форму“ творческого акта: „...Пункты эти по его словам — „первичная“ форма и полная „внутренняя“ форма (по нашей терминологии): первая—исходный пункт, ибо до нее мы имеем дело *с бессознательными процессами нашего „я“*, тем самым ускользающими от всякой фиксации; вторая—конечный пункт, так как *после* нее происходит материализация во внешний мир, подчиняющаяся уже иным и много более простым законам *внешнего* воплощения. В виду важности понятий и полной внутренней формы, припомним вновь, как мы их формулировали: 1) *первичная* форма, это то „нечто“, *впервые* осознаваемое как упорядоченное и взаимосопряженное единство, в которое первоначально выливается брожение волеустремленного творческого порыва, с потенциально заложенным осязанием ее будущего облика и характера; 2) полная *внутренняя* форма—это вполне законченно предстоящий внутреннему взору художника и по желанию его *могущий в любую минуту быть мысленно воспроизведен в том же виде* облик художественного творения, готовый к овеществлению в мире *внешнем*“. (*Р. Грубер*: „Проблема музыкального воплощения“, в сборнике „*De musica*“, под ред. И. Глебова. Петр. Госуд. Академ. Филарм. 1923, стр. 49—50).

Автор различает пять стадий творческого акта: „... мы выдвигаем положение“—говорит он в другом месте (ibid, стр 87—88) —„что не смотря *на особенности, свойственные каждому из перечисленных типов* (особенности, которые смогут быть истолкованы на основании вышеизложенных общих предпосылок), *в творческом акте каждого типа неизменно и явственно намечаются следующие этапы*: 1) *подготовительная стадия* (вплоть до момента приступа к работе); 2) *первичная* форма (не совпадающая обычно с началом творческого акта); 3) *стадия внутреннего оформления* первичной формы в полную внутреннюю форму (муки творчества); 4) *полная внутренняя форма* (мысленно законченный внутренний замысел, *не* воплощенный еще во-вне); 5) *стадия внешнего воплощения* (которой мы касаться не будем.)“.

Объясняя механизм взаимодействия волевого и конструктивного факторов творчества, автор постулирует некий „творческий трансформатор“, „который—по его словам—как то „переводит“ и *перечеканивает* расплавленный в „жару вдохновения“ эмоционально-смысловой материал в звуковую конструкцию и продолжает свою работу, именно постольку и настолько, поскольку не будет изжит весь запас творческого напряжения. Таким образом совершенно независимо друг от друга происходит подготовка, с одной стороны *психического предрасположения* к творческому акту, с другой — накопление в творческой лаборатории художника материала *конструктивного*“. (ibid, стр. 85).

Приведенные формулы рационалистической концепции творчества, не говоря уже о схематичности и бездоказательности их предпосылок, грешат *догматизмом* в том смысле, что притязают на общезначимость произвольных выводов, лишенных всякой эмпирической почвы.

Попытки провести резкую демаркационную черту между рассудочной и *интуитивной* стихией творчества и построить эмбриологию творческого синтеза грешат существенным пороком—тенденцией *рассечь органически*

неразрывный процесс творчества на рассудочную и интуитивную стихии духа.

Несостоятельность рационалистической концепции творчества заключается в том, что она отправляется от ошибочной рационалистической предпосылки—*уверенности в разложимости сложного и многогранного, по структуре своей, процесса творчества на чисто логические связи и соотношения (корреляции)*. Между тем творческий акт, как органически неразрывный поток психической жизни, как целостный динамический процесс, по самой природе своей *неразложим сполна на логические связи и отношения.*

Вопреки мнению названных психологов рассудочный и интуитивный фактор творчества—*не две исключающих друг друга стихии духа, а два неразрывно спаянных составных элемента творческой психики художника, слитых воедино в целостном синтезе творческих энергий духа, как в сплошном непрерывном потоке психической жизни художника.* „Способность человека находить что-либо прекрасным (das Schönfinden)" и способность творить прекрасное (dris Schonschaffen)—говорит Эдуард Гартман в „Философии бессознательного"—„коренится в бессознательном процессе. *Ощущение* прекрасного (Empfindung des Schönen) и *отыскание* (die Erfindung) прекрасного (концепция) представляются сознанию как их *результаты*. Эти моменты образуют исходные пункты для дальнейшей сознательной работы, которая, однако, нуждается в каждый данный момент в бо́льшей или меньшей мере в поддержке (Unterstützung) бессознательного. Лежащий в основе бессознательный прооесс безусловно ускользает от самонаблюдения; однако, *он, бесспорно, соединяет в каждом отдельном случае те-же самые члены, которые давала- бы абсолютно точная эстетика, как обоснование прекрасного в ряде мыслей, добытых дискурсивным мышлением* (... doch vereinigter unzweifelhaft in jedem einzelnen Falle dieselben Glieder in discursiver Reihenfolge als Begründung des Schönen geben würde".—См. Eduard von Hartmann: „Philosophie des Unbewussten". Zweite vermehrte Aufgabe. Karl Dunker's Verlag. Berlin. 1870, s. 238).

Рационалистическая концепция творчества неприемлема, прежде всего, по чисто *гносеологическим основаниям.*

Ахиллова пята *всякой* рационалистической теории творчества, как чисто рационалистического построения, кроется *в заведомом бессилии ее объяснить законы возникновения творческих замыслов и образов фантазии художника.* В самом деле: так как логическая связь между подлежащим и сказуемым реализуется исключительно лишь в аналитических суждениях *и никогда не может осуществиться ни в одном синтетическом суждении,* а все, вообще, законы душевной деятельности человека (и, следовательно, — законы творческой деятельности художника), поскольку в них осуществляются в опыте реальные связи и отношения, представляют собою *не что иное, как синтетические суждения, то, следовательно, ни один закон душевной деятелности человека и в том числе — ни один закон творчества, как своеобразной душевной деятельности художника, не может быть рационализирован или—что то же—не может быть выведен из одних лишь аналитических суждений.* Отсюда следует, что

на один закон творчества, как своеобразной душевной деятельности, нельзя разложить сполна на чисто логические связи и соотношения (корреляции).

Таким образом мы логически поставлены в необходимость признать, что *всякая попытка построить рационалистическую концепцию творчества, как систему законов деятельности творца интеллектуальных ценностей —по самой природе своей и по самому заданию своему,—представляет заведомо неразрешимую задачу или — выражаясь языком римских юристов—покушение на негодный объект с негодными средствами.*

Неразложимость синтетических суждений на чисто логические связи и отношения или—что то же—*невыводимость их из одних лишь аналитических суждений делает заведомо невозможным построение рационалистической теории творчества, как системы законов „творящей природы" художника* (писателя, художника, композитора, философа и ученого).

Таковы *гносеологические основания*, выдвигаемые мною против возможности и правомерности построения рационалистической теории творчества, поскольку она игнорирует данные опыта и об'ективного изучения личности художника в свете биологии и рефлексологии.

Анализ рационалистической концепции творчества вскрывает логическую несостоятельность ее притязаний на авторитет науки: поскольку психология творчества отправляется в своих построениях от догматической уверенности в разложимости процессов творчества на чисто логические связи и отношения, не почерпая материала для своих построений в данных об'ективного изучения личности, - ее притязания на авторитет науки разрешаются *в догматический постулат замаскированного иррационализма* [1]). Еще резче бросается в глаза несостоятельность мистической концепции творчества—в ее притязаниях на построение теории „бессознательного творчества" и тенденции выдвинуть приоритет бессознательный стихии творческого духа (творческой интуиции) перед рассудком и опытом.

Попытаемся осветить вопрос о возможности и правомерности построения теории „бессознательного творчества".

ГЛАВА ПЯТАЯ.

Мистическая концепция творчества. Теория „бессознательного творчества".

Выдвигая приоритет бессознательной стихии творческого духа перед рассудком и опытом, мистическая концепция рассматривает творчество

---

[1]) Эти соображения были впервые высказаны мною, в связи с критикой рационализма, в моем докладе Философскому Обществу при Петроградском Университете *„Богопонимание Декарта"*, напечатанном в „Вопросах философии и психологии", 1913 год, кн. 118 (май – июнь) и в статье моей. *„Проблема свободы воли в философии Декарта"*, напечатан в кн. 124 „Вопросов философии и психологии" (1913 г.).

как непроизвольную и бессознательную деятельность и приписывает ее действию бессознательного „алогического“ начала, неразложимого на логические связи и отношения; отсюда—тенденция к истолкованию вопроса о природе процесса творчества как *психического автоматизма и раздвоения личности* (а по мнению Поля Жанэ — раздвоения сознания) художника в моменты творческого экстаза; отсюда—тенденция к построению теории „бессознательного творчества“ (Платон, Шеллинг, Гартман, Рибо, Граф, Рейбмайр и др. [1]), нашедшая себе наиболее полное и яркое выражение в „Философии бессознательного“ („Philosophie des Unbewussten“—см. в особенности V главу: „Das Unbewusste im ästhetischen Urtheile und in der künstlerischen Production“) и в „Художественной фантазии“—(в „Philosophie des Schönen“) Эдуарда Гартмана.

Отправляясь от положения, что эстетическая восприимчивость (в смысле „способности ощущать эстетически“ — „Fähigkeit ästhetisch zu empfinden“) есть не что иное, как „данный и ни в какой мере не подверженный произволу факт“ („eine gegebene, keiner Willkür unterworfene Thatsache“), Гартман полагает, что эстетическое восприятие отличается от ощущения лишь тем, что последнее служит для него материалом, так-как эстетическое восприятие строится из ощущений. „Если бессознательный процесс возникновения чувственных качеств (der unbewusste Entstehungsprozess der sinnlichen Qualitäten) есть непосредственная реакция души на нервное раздражение“,—говорит Гартман в „Философии бессознательного“,—„то бессознательный процесс возникновения эстетического ощущения (der ästhetischen Empfindung) и подавно есть реакция души на готовые чувственные ощущения, как-бы некая реакция второго порядка. В этом кроется основание, почему возникновение чувственного ощущения останется для нас навеки покрытым непроницаемым мраком, между тем как процесс возникновения эстетического ощущения уже может быть восстановлен до известной степени в дискурсивной форме и понят, т. е. сведен к понятию“ („Philosophie des Unbewussten“. Zweite vermehrte Aufgabe. Berlin. 1870, Carl Dünker's Verlag, s 226) [2]).

Эстетическое суждение представляется Гартману эмпирически обоснованным суждением (ein empirisch begründetes Urtheil), почерпающим свое обоснование в эстетическом ощущении; однако, *самый процесс происхождения эстетического ощущения таится всецело в области бессознательного*“ (deren Entstehungsprocess durchaus in's Unbewusste falle“—ibid, s. 226) Самый процесс творчества гения-художника представляется Гартману действием „божественного безумия“ (göttlicher Wahnsinn). он приписывает его „животворному дыханию бессознательного“ („der belebende Hauch des Unbewussten“), которое является сознанию как высшее необяснимое наитие“ (als höhere unerklärliche Eingebung — ibid, s. 229).

Гениальный замысел—учит Гартман—озаряет художника внезапно, без всяких усилий с его стороны, как „дар богов“; в этом смысле художе-

---

[1]) Анализу и характеристике теории бессознательного творчества посвящены вторая и третья главы моей „Психологии творчества“.

[2]) Все цитаты из „Philosophie des Unbewnssten“ Гартмана приведены мною по этому (второму) изданию.

ственную концепцию можно сравнить с живым организмом: оба они—порождение одной и той-же бессознательной творческой стихии. „Сознательная воля“ не оказывает никакого влияния на процесс зарождения творческих замыслов художника: скорее, напротив, сознательное усилие воли в этом направлении парализует зарождение творческих замыслов в недрах „бессознательного“; в этом смысле преднамеренные сознательные поиски образов и идей остаются бесплодными потугами творческой фантазии художника. Правда, Гартман не только не отрицает влияния сознания на бессознательную творческую стихию духа, но даже считает его „неотъемлемым условием“ (unentberliche Bedingung) художественной концепции; однако, это влияние может быть благотворным для творчества художника лишь в том случае, если он всецело погружен в мир искусства, и все его помыслы и интересы сосредоточены на вопросах творчества.

Характерные черты творческого замысла бросаются в глаза в творчестве истинного гения: мы можем представить себе тонко нюансированную скалу нисходящих степеней проявления бессознательной творческой стихии в художественной комбинаторике чувственных представлений, так и в художника вплоть до полного исчезновения ее в творчестве „бездарного мученика голого рассудка, прибегающего к помощи заученных правил“ (talentlosen Herumquälen des nackten Verstandes mit Hulfe erlenter Regeln—ibid, s. 232).

Самый выбор средств для художественного воплощения творческих замыслов и образов фантазии художника есть не что иное как „*реакция бессознательного* на интересы сознательной воли“ (eine Reaction des Unbewusten auf das Interesse des bewussten Willens). Эта реакция наблюдается в равной мере и в области отвлеченного мышления: всевозможные вспомогательные средства и уловки рассудка могут лишь облегчить бессознательную творческую работу художника и мыслителя, но они не в состоянии *устранить* бессознательный фактор его творческой комбинаторики, так как всякое творчество коренится в области бессознательного.

То-же явление наблюдается в организмах и явлениях природы, которая представляется Гартману „самым непосредственным проявлением бессознательного“ („die unmittelbarste Erscheinung des Unbewussten“—ibid, s. 235).

В этом отношении художественное творчество человека отличается от бессознательного творчества природы не по существу и происхождению творческого замысла, но исключительно лишь по способу его осуществления: в природе идея красоты осуществляется совершенно бессознательно, между тем как в художественном творчестве человека идея красоты, воплощенная в картине, как в продукте его творческой фантазии, должна пройти через „инстанцию сознания“ („die Instanz des Bewusstseins“).

Художник находит и творит прекрасное с помощью бессознательных процессов, порождающих ощущения и идеи прекрасного: эти моменты служат исходным пунктом для его дальнейшей сознательной работы, которая нуждается, однако, в „поддержке бессознательного“ (Unterstützung des Unbewussten).

Возможность разложения бессознательного процесса на понятия и звенья дискурсивного мышления свидетельствует—по мнению Гартмана—об однородности логических процессов мышления и понятия прекрасного: „Если-бы понятие прекрасного не было логически разложимым (logisch auflösbar), если-бы прекрасное не было лишь особой формой проявления логического (besondere Erscheinungsform des Logischen), то мы неизбежно должны были-бы признать в творческом бессознательном начале (in dem schöpferischen Unbewussten) сосуществование наряду с логическим... еще чего-то иного, инородного, неспособного вступать в какое-бы то ни было соотношение с логическим началом. Между тем история эстетики показывает, что цель этой науки сводится к выявлению всякого рода красоты из логических моментов (die Herleitung aller und jeder Schönheit aus logischen Momenten), конечно,—в приложении к реальным данным. Эта конечная цель слишком ясна, чтобы можно было отказаться от веры в нее, не смотря на недостаточность бывших доныне попыток достигнуть этой цели“ (ibid, стр. 239).

В этих словах Гартмана нашла себе выражение *догматическая предпосылка* его мистической теории художественного творчества—*вера в разложимость „бессознательного“, как творческой стихии духа, на чисто логические связи и отношения.*

В этой догматической вере в разложимость бессознательной алогической стихии духа на элементы сознания, нашла себе выражение скрытая метафизическая тенденция не только гартмановой, но и всякой, вообще мистической концепции творчества,—поскольку она притязает на рационализирование иррационального „бессознательного“ начала и построение теории „бессознательного творчества“.

Мистическая теория „бессознательного творчества“. покоющаяся на скрытых метифизических предпосылках, неприемлема прежде всего по чисто гносеологическим основаниям. В самом деле: если творчество, как *бессознательная* душевная деятельность художника, есть не что иное, как проявление *бессознательной* алогической стихии духа, *неразложимой, по самой природе своей, на логические связи и отношения, то как возможно рационализирование такого иррационального бессознательного начала, как возможна разложимость его на чисто логические связи и отношения?*

А ведь мистическая теория „бессознательного творчества“—поскольку она притязает на объяснение законов творчества,—по самому заданию своему есть не что иное, как попытка *рационального объяснения такого иррационального, логического начала в смысле бессознательной творческой стихии духа* или что-же—попытка *рационализировать иррациональное начало,* неразложимое, по *самой природе своей, на логические связи и соотношения.*

Если иррациональное алогическое начало, как творческая стихия духа — и впрямь разложимо на чисто логические связи и отношения, и впрямь сводимо к понятиям (logisch auflösbar), — то *в таком случае оно перестает быть иррациональным и не может, конечно, почитаться*— вопреки мнению Гартмана и других защитников теории „бессознательного творчества“,—*алогическим началом.*

Tertium non datur.

Таким образом *несостоятельность всякой* (а не только гартмановой) *мистической концепции „бессознательного творчества" заключается в том, что концепция эта, по самой архитектонике своей, неизбежно разрешается в непримиримую внутреннюю антиномию и замаскированную метафизику, лишенную всякой научной ценности.*

Тезис этой антиномии гласит: так-как творческая стихия духа, по самой природе своей, есть не что иное как алогическое „бессознательное" начало (das Unbewusste), *неразложимое* ни на какие логические связи и соотношения (корреляции), то *о возможности рационализирования такого иррационального начала и разложимости его на элементы сознания не может быть, конечно, и речи;* поэтому попытка построения теории „бессознательного творчества" как проявления такого иррационального, алогического начала, по самому заданию своему *заведомо неосуществима, так-как алогическая природа бессознательного начала исключает всякую, вообще, возможность рационального объяснения законов бессознательной творческой деятельности.*

Так гласит тезис.

Антитезис, напротив, допускает возможность разложимости „бессознательного" на элементы сознания и утверждает, что законы „бессознательного творчества" доступны рационализированию и в этом смысле сполна сводимы к чисто логическим связям и отношениям.

Указанная мною *скрытая метафизическая тенденция* мистической концепции творчества, и поныне ускользающая от внимания критиков, красной нитью проходит через гартманову теорию „бессознательного творчества": „В прямом смысле—говорит Гартман в другом месте—„непознаваемо—все то, что в том виде, как оно существует, не может прямо сделаться содержанием сознания; косвенно-же неведомо только то, что не может когда-бы то ни было делаться и предметом косвенного, действующего через заместителя, опосредственного познания; непознаваемым в прямом смысле должно быть все бессознательное, потому-что, *вступив в сознание, оно перестало-бы быть бессознательным; но если-бы все бессознательное было непознаваемым и косвенно, то оно никоим образом не могло-бы быть познаваемо, а потому не могло-бы быть и предметом научного исследования. Поэтому возможность косвенного познания есть предпосылка всякой попытки проникнуть в область бессознательного*". (*Гартман*: „К понятию бессознательного" в „Новых идеях в философии". Сборник № 15. „Бессознательное". СПБ., 1914, стр. 2—3).

В этой-то догматической „предпосылке всякой попытки проникнуть в область бессознательного", *в этом допущении „возможности косвенного познания" бессознательного и кроется ахилова пята всякой мистической концепции „бессознательного творчества"* как замаскированной метафизики.

В самом деле: если „бессознательное", как творческая стихия духа, и впрямь—*иррационально и непознаваемо*, то о разложимости его на логические связи и отношения и о возможности хотя-бы даже *„косвенного"* познания его не может быть, конечно, и речи; если-же „бессознательное" доступно хотя-бы только *„косвенному* познанию", то *оно тем самым перестает быть непознаваемым*, перестает—вопреки утверждению Гартмана—

быть иррациональной стихией духа, неразложимой на логические связи и отношения. Tertium non datur [1]).

Указанную мною скрытую *метафизическую тенденцию* в истолковании вопроса о психологической природе „бессознательного" отмечает и проф. В. М. Бехтерев: по его словам „существуют психологи, которые расширяют понятие психических процессов, включая в них и бессознательные или, как иногда выражаются, под- или вне-сознательные процессы наряду с сознательными, ибо такие процессы, не будучи сознательными, *протекают по взгляду этих психологов опять-таки по типу сознательных-же*, иначе говоря, представляются как бы потухшими сознательными процессами (бессознательные ощущения, представления и пр.). См. „Общие основы рефлексологии человека" 1923. М. и П., стр. 10—11).

В указанном явлении следует искать ключ к объяснению метафизической тенденции целого ряда психологов к *отождествлению бессознательных процессов с сознательными*; впадая в грубый анимизм, они, не обинуясь, приписывают сознание растениям, клетке, молекулу, атому и т. д., и оперируют над такими фикциями, как понятия о „клеточном сознании", „атомной душе", „сознании молекул" и фантастические гипотезы „космического сознания", не останавливаясь даже перед построением „психологии минералов", „психологии растений" и т. д. „Самое определение сознательности процессов... не представляется"—по словам проф В. М. Бехтерева—„достаточно точно выясненным, ибо один понимает под ним высшие процессы так называемой психической деятельности, возвышающиеся над тем, что относится к области инстинкта, другие не отказывают в некоторой сознательности и инстинктам, третьи к сознательным процессам относят все то, что сопровождается субъективными проявлениями... Даже и более общее определение психической деятельности является спорным. Так, для одних психическое тождественно с сознательным, для других психическое сливается не только с сознательными, но и с нервными процессами и даже с жизненными процессами, а некоторые... распространяют психическое даже на неорганические процессы." (op. cit., стр. 35 и 29).

Поскольку „понятие сознания оказывается,—по словам проф. В. М. Бехтерева—„неопределимым", психология „никогда не уйдет далеко в познании психического мира". По этим соображениям проф. В. М. Бехтерев находит возможным изучать психическую деятельность *без обращения к сознанию:* „Большим заблуждением следует, по его словам, считать, что основным предметом психологии является изучение сознания. С этим психология *никогда не уйдет далеко в познании психического мира*, который состоит не из сознательного только, на и бессознательного, и при том надо признать, что *бессознательные процессы суть в значительной мере более значительные по объему, нежели сознательные*". (op. cit., стр. 45—46).

В этом отношении проф. В. М. Бехтерев разделяет точку зрения Фрейда, по словам которого, „явление сознания есть лишь отдаленный результат бессознательного процесса", так-как „все сознательное прохо-

[1]) Анализ указанной мною антиномии философии Гартмана (и Шопенгауэра) и объяснение ее *гносеологического* происхождения читатель найдет в моем труде: *С. О. Грузенберг*: *„Артур Шопенгауэр"*. Личность, мышление и миропонимание. Второе издание „Шиповника" СПБ. 1911.

дит через стадию бессознательного". Изучение явлений психической деятельности без обращения к сознанию представляется, по словам проф. В. М. Бехтерева, тем более возможным, что „все самые сознательные действия могут происходить, как показывает субъективный анализ, и *без сознания*, или по крайней мере, *вне поля личного сознания*, вследствие чего о ходе этих сложных действий мы не можем дать отчета в своем субъективном мире. Как бы ни объяснять этот факт, но он говорит нам о том, что процесс по существу остается тем-же, будет-ли он отражаться в субъективном мире какими-либо явлениями или нет". (op. cit. стр. 61 и 45—46).

К таким-же пессимистическим выводам о природе бессознательного фактора в процессе творчества приходит и Рибо, подчеркивая непознаваемость „бессознательного", как творческой стихии духа. „Существование бессознательной работы не подлежит—по его словам—никакому сомнению: можно было-бы привести множество доказательств такой подпольной работы, входящей в сознание лишь тогда, когда все уже кончено. Но каков-же род этой работы? Будет-ли она чисто физиологической или-же психологической? Мы приходим к двум противоположным положениям. *Теоретически* можно сказать, что в бессознательном состоянии все происходит так-же, как при сознании, но только наше *я* об этом не знает: что при ясном сознании работа может итти шаг за шагом с ее передвижениями вперед и назад; и что при отсутствии сознания происходит то-же самое, но без нашего ведома. Очевидно все это—чистая гипотеза... Итак, вдохновение есть результат подпольной работы, существующей у всех людей и в очень высокой степени у некоторых. *Так-как сущность этой работы неизвестна, то нельзя сделать никакого заключения о самых глубоких свойствах вдохновения*". („Творческое воображение". Пер. Е. Предтеченского и В Ранцева. СПБ., 1901, стр. 45—46).

О разноголосице во мнениях по вопросу о природе „бессознательного" свидетельствует целый ряд непримиримых контроверз и самых разноречивых гипотез о генетической связи бессознательного фактора с сознательными психическими процессами.

Об этих контроверзах и различных точках зрения на природу „подсознательного", „надсознательного", „внесознательного" и „интуиции" свидетельствуют тщетные попытки целого ряда психологов решить этот „главный"—по словам Эдуарда Гартмана—„спорный вопрос современной психологии" [1]). (Бергсон, Фрейд и его школа, Мюнстерберг, Брентано, Жанэ, Принс, Харт, Шаллер, Фортлаге, Шуберт-Зальдерн, Бегагель и др.).

---

[1]) См. *Эдуард Гартман.* „Современная психология". Пер. под ред М. М Филиппова. Изд. Д. Ефимова М., стр. 8 Обзор богатой литературы и характеристику современных течений, обозначившихся в истории вопроса, читатель найдет в следующих трудах: 1) *Эдуард Гартман:* „Современная психология". Изд. Д. Ефимова. М.; 2) *Эдуард Гартман:* „Сущность мирового процесса или философия бессознательного". Сокр. перев А А. Козлова в 2 томах М. 1873; 3) *Эдуард Гартман:* „К понятию бессознательного" в „Новых идеях в философии". Сборн. № 15; 4) *E. Hartmann:* „Der Somnambulismus"—„Moderne Probleme", 2 Aufl. №XV; 5) *E. Hartmann:* „Der Spiritismus" 2 Aufl.; 6) *E. Hartmann:* „Kunstlerische Phantasie" (в „Phil. d. Schönen"); 7) *E: Hartmann:* „Kategorienlehre"; 8) *„Бессознательное"* в "Новых идеях в философии". Сборник № 15; 9) *Рибо:* „Болезни личности". Пер. А. Рябченко. СПБ; 10) *А. Бергсон:* „Материя и память" („Собр. сочи-

Психология творчества не призвана, конечно, быть судьей между тяжущимися сторонами в этом сложном вопросе и решать спор психологов и физиологов о природе „бессознательного": решение этого вопроса выходит за пределы ее компетенции. Она интересуется этим вопросом лишь постолько, посколько бессознательный фактор *привходит, как один из элементов, в экономию духовных сил и творческих энергий художника* и комбинируется с сознательными процессами, принимая те или иные *типические* формы творческой комбинаторики.

Заявляя отвод против решения этого вопроса, психология творчества ставит себе более скромную задачу—*проследить* влияние „бессознательного" на творческую работу художника и уловить *типические черты его творческой комбинаторики;* она хочет *описать и классифицировать* различные формы проявления „бессознательного" в творческой работе художника и *охарактеризовать* бессознательные проявления творческой фантазии художника как закономерные мотивы его творческой психики, отметая метафизические и гносеологические вопросы об условиях и пределах познаваемости „бессознательного" и почерпая материал для своих построений в данных опыта и объективного изучения личности художника в свете биологии и рефлексологии.

Изучая вопрос о влиянии „бессознательного" на творческую психику художника, в свете объективного изучения личности, психолог не может не отметить *четырех типических форм* проявления бессознательных форм его творческой комбинаторики.

Я имею в виду:

1) проявление бессознательных форм творчества во сне (так называемое „бессознательное творчество" во сне);

2) влияние наркоза и алкоголя на творчество художника;

3) бессознательный процесс антиципации (зарождения и кристаллизации) образов творческой фантазии художника и

4) бессознательные вспышки творческой интуиции („интуитивное мышление").

Попытаемся осветить эти вопросы с точки зрения защищаемой нами позитивной теории творчества.

§ I. Первая форма: „бессознательное творчество" во сне и в состоянии опьянения.

Непроизвольный характер творческой деятельности, как психического автоматизма и раздвоения личности художника, [1]) наиболее ярко обнару-

---

нений" т. III, пер. В. Базарова); 11) *Бехтерев В. М:* „Общие основы рефлексологии человека". Гос. изд. М. и П. 1923; 12) *Бехтерев В. М.:* „Психика и жизнь" 2-е изд СПБ.; 13) *Лапшин И. И:* „Эд. Гартман" („Рус. Мысль" 1906); 14) *Лапшин И. И.:* „Философ. изобрет. и изобрет. в филос ". 2 тома. 1921—1922; 15) *А. Евлахов:* „Введ. в филос. художественного творчества". 3 тома. Варшава; 16) *J. Volkelt:* „Das Unbewusste und der Pessimismus". 1872; 17) *O. Pliimachev:* „Der Kampf um Unbewusste". 1890; 18) *E. Colsenet:* „La vie inconsciente de l'esprit". 1880 и др. См. также указатель литературы в приложении к книге *С. О. Грузенберга* „Артур Шопенгауэр". 2-е изд. „Шиповника". СПБ., 1911, стр. 226—238.

[1]) Анализу психического автоматизма и раздвоения личности художника посвящены вторая и третья главы моей „Психологии творчества".

живается в так называемом „бессознательном творчестве“ во время сна и в состоянии опьянения.

Это явление, и поныне не нашедшее себе сколько нибудь удовлетворительного объяснения в науке, с давних пор привлекало к себе внимание мыслителей: еще Аристотель (De somno et vigilia etc.) указал на тот факт, что художники и философы, обдумывая свои произведения, нередко руководствуются сновидениями, в чем он усматривал тревожные симптомы болезни; на бессознательный процесс творчества во сне указывал и Лукреций:

„Какому делу себя с усердием кто посвящает,
„*То дело мысли его и ночью сон заполняет...*
„...Я в тайны природы проникнуть стремлюсь.
„Мой ум озадачен загадкой глубокой,
„И даже *во сне я мечтою несусь*
„*К решенью загадки и тайны высокой*“.

На это своеобразное явление указывает целый ряд авторитетных психологов и невропатологов: так, Рибо отмечает бессознательное творчество во время сна, наблюдаемое „во всех формах творчества“: „Вдохновение—по его словам—находит иногда *во время полного сна и будит спящего*. Не следует думать, что эта неожиданность свойственна только художникам, она имеет место *во всех формах творчества*“. (*Рибо*: „Опыт исследования творческого воображения“. Изд. Л. Ф. Пантелеева СПБ. 1901).

Некоторые психологи (Бергсон и Шпитт) отрицают, вообще, всякую связь между сновидениями и творчеством художника: „Заметим прежде всего,—говорит А. Бергсон—что *сновидение, вообще, не творит ничего*. Без сомнения можно привести несколько примеров *художественного, литературного или научного творчества во время сновидения*“. (*А. Бергсон:* „Сновидение“ в „Собрании сочинений“ т. IV. „Вопросы философии и психологии“. Пер. В. Флеровой. Изд. М. Семенова. СПБ., стр. 64); напротив, по мнению доктора Симона, сновидения, приписываемые мозговой деятельности, „характеризуются определенным последовательным и логическим течением и проявляющаяся в них умственная деятельность носит почти тот же характер, что и во время бодрствования. *Сновидения, в которых грезящий создает произведение искусства или решает научную задачу или трудный и запутанный вопрос, принадлежат к этой категории...*“ („Мир грез“. Пер. с франц. Г. Паперна. Изд. Ф. Павленкова. СПБ. 1890, стр. 39); по мнению харьковского профессора-психиатра И Г. Оршанского, случаи решения во сне математических задач и бессознательного творчества „принадлежат к *патологическим*“ („Сон и бодрствование с точки зрения ритма“, 1878, стр. 119).

Яркими иллюстрациями „бессознательного творчества“ во сне могут служить самопризнания целого ряда ученых, писателей, художников и композиторов, приписывающих в той ими иной мере происхождение своих произведений бессознательной творческой работе, происходившей, по их словам, во время сна.

Приведу ряд более или менее проверенных примеров:

I. Писатели:

1) *Лафонтен:* По словам Ломброзо и Грассе Лафонтен сочинил известную басню „*Два голубя*“ во сне. (*Грассе:* „Физиологическое введение в изучение философии“. Изд. „Мир“, СПБ., стр. 101. См. также *Ц. Ломброзо:* „Гениальность и помешательство“. СПБ. 1895, стр. 13).

2) *Вольтер:* Вольтеру приснился вариант первой части его „Генриады“ (не в том виде в каком он написал ее): „Я—признается Вольтер—„говорил во сне такие вещи, которые едва-ли мог-бы сказать в состоянии бодрствования. Таким образом у меня были мысли, *сложившиеся помимо моей воли и без всякого участия с моей стороны.* Я был лишен и воли, и свободы, и в комбинации идей проявлялся талант, даже известный гений“. (*Симон:* „Мир грез“. Пер. Паперна. Изд. Павленкова. СПБ., 1890, стр. 42). Кроме того, Вольтер сочинил во сне стихотворение, посвященное Турону.

3) *Кольридж:* Однажды, заснув за чтением описания путешествия Пурчаса, Кольридж сочинил—по словам Перти—„200—300 стихов. *Проснувшись, Кольридж тотчас-же записал эти строфы, созданные им во время сна*“. (*М. Перти:* „Таинственные явления человеческой природы“, стр. 5—6). По свидетельству Ломброзо „Кубла“ Кольриджа была сочинена им во сне.

4) *Клопшток:* Клопштока—по словам Ломброзо—вдохновение нередко посещало во время сна. (*Ломброзо:* op. cit., стр. 13).

5) *Вальтер Скотт:* По словам Бриер де-Буамон и Грассе „ложась спать, Вальтер Скотт предоставлял своему писшему психизму находить выражение для интересовавшей его мысли и дать ей развитие; *проснувшись, он находил желательное выражение*“. (*Грассе:* op. cit. стр. 101).

6) *Стевенсон:* По признанию английского писателя Стевенсона, опубликованному им в статье „A chapter on Dreams“ (глава о снах), самые крупные его новеллы были созданы или, по крайней мере, задуманы им во сне. „В известные моменты своей жизни Стевенсон бывал—по словам Анри Бергсона—„в таком психическом состоянии, что ему очень трудно было сказать, — *спит-ли он или бодрствует*“ (op. cit. „Сновидение“ стр. 65) [1]).

7) *Данте:* Однажды после встречи с Беатриче, Данте уединился в комнате и, предавшись мечтам о своей возлюбленной, заснул и увидел сон. „*Проснувшись,* — говорит его биограф — *он излагает его в стихах.* Это—аллегория в форме видения: любовь, с сердцем Данте в руках, несет в то-же время в объятиях уснувшую и укутанную вуалью даму. Амур будит ее, дает ей сердце Данте и потом убегает, плача“. (*М. В. Ватсон.* „Данте“. Его жизнь и литературная деятельность. СПБ., 1902, стр. 11).

8) *Державин:* „Доказательством, как воображение Державина было разгорячено“—передает его биограф Грот—„служит рассказ об окончании оды („*Бог*“). Не дописав последней строфы, уже ночью, он заснул перед

---

[1]) Аналогчное признание, свидетельствующее о психическом автоматизме и раздвоении личности художника, мы находим в самопризнаниях *т-те Рашильд*: „Часто я спрашивала себя,—*не две-ли у меня жизни,* из которых одна—моя жизнь на яву, а *другая во сне*“. (*Грассе*: op. cit., стр. 103).

зарей. Вдруг ему показалось, что кругом по стенам бегает яркий свет. Слезы ручьями полились у него из глаз. Он встал и при свете лампады *разом* написал последнюю строфу". („Жизнь Державина"—прилож. к академич. изданию сочин. Державина, т. VIII, стр. 349).

9) *Пушкин:* А. О. Смирнова приводит в своих „Записках" признание А. С. Пушкина о творчестве во сне: „Я"—признается Пушкин в беседе с А. О. Смирновой—„иногда *вижу во сне дивные стихи; во сне они прекрасны.* В наших снах все прекрасно, но как уловить, *что пишешь во время сна. Раз я разбудил бедную Наташу и продекламировал ей стихи, которые только-что видел во сне...*" („Записки" А. О. Смирновой, т. I, стр. 311).

10) Любопытно свидетельство Пушкина о происхождении его „Пророка": „На столе лежала открытая библия, и я взглянул на страницу: это был Иезекииль. „Я—признается Пушкин—прочел отрывок, который перефразировал в „Пророке". Он меня внезапно поразил, он меня преследовал несколько дней, *и раз ночью я написал свое стихотворение. Я встал, чтобы записать его. Мне кажется, что стихи эти я видел во сне.*" („Записки А. О. Смирновой", стр. 267). „У меня — удостоверяет Пушкин в другом месте—в голове всегда лучше выходит. Я никогда не доволен. *Два хороших стихотворения, лучших, какие я написал, я написал во сне,* только их я мог припомнить по утру". (ibid, стр. 321). Приведенные А. О. Смирновой факты находят себе подтверждение со стороны Юзефовича и автора „Материалов для биографии Пушкина"—Анненкова: по его словам поэт признавался в том, что ему нередко снились стихи и однажды приснилось известное двустишие: „Пускай Глицерия, красавица младая,—равно всем общая, как чаша круговая", - послужившее началом целого стихотворения „Лициния" (*Анненков:* „Материалы для биографии Пушкина", стр. 39).

По словам Юзефовича „стихи ему (Пушкину) даже *грезились во сне, так что он ночью вскакивал с постели и записывал их впотьмах*".

11) *Грибоедов:* План комедии „Горе от ума" был „задуман" А. С. Грибоедовым во сне при следующих обстоятельствах: если верить сообщению Булгарина „Грибоедов—по словам его биографа Арс. И. Введенского—„лег спать в киоске в саду и видел сон, представивший ему любезное отечество со всем, что осталось в нем милого для сердца. Ему снилось, что он в кругу друзей *рассказывает план комедии, будто-бы им написанной, и даже читает некоторые места из оной. Пробудившись, Грибоедов берет карандаш, бежит в сад и в ту-же ночь начертывает план „Горе от ума"* и сочиняет несколько сцен первого акта". („А. С. Грибоедов". Биографический очерк Арс. И. Введенского. Предисловие к „Полному собранию сочинений А. С. Грибоедова", под ред. Арс. И. Введенского. Изд. III, СПБ., изд. А. Ф. Маркс, стр. 10).

12) *Достоевский:* Роман Ф. М. Достоевского „Подросток" обязан своим происхождением, по собственному признанию писателя, одному из снов, „навеявших" на него мысль написать этот роман: „Однажды Ф. М. Достоевский рассказал мне"—свидетельствует Петр Васильевич Быков—„что *видел во сне, как на яву, героев своих произведений, сцены их. Один из снов навеял его на мысль написать роман „Подросток".* (*П. В. Быков:*

„Памяти проникновенного сердцеведа". Из личных воспоминаний. Hanef. в „Вестнике Литературы", 1921 г., № 2 (26), стр. 5).

13) *Лев Толстой:* Рассказ Л. Н. Толстого „Что я видел во сне" обязан своим происхождением его сновидению: фабула этого рассказа приснилась Л. Н. Толстому, и он, проснувшись, тотчас записал свой сон: „заглавие этого рассказа—говорит А. М. Хирьяков—может показаться странным, так-как в самом рассказе ничего о сне не говорится. Но оно объясняется тем, что *Лев Николаевич действительно видел во сне содержание этого рассказа и, проснувшись, поспешил записать виденный сон*". (Л. Н Толстой: „Собрание сочинений". Редакция, вступительные статьи и примечания А. М. Хирьякова. Том VI. СПБ. Изд. „Просвещение", стр. 272).

14) В дневнике Л Н. Толстого имеется запись от 18-го августа 1865 г., в которой он удостоверяет, что идея о необходимости уничтожения в России земельной собственности пришла ему в голову *во сне*: „1865 г. августа 18-го. Ясная Поляна. Всемирно-историческая задача России состоит в том, чтобы внести в мир идею общественного устройства поземельной собственности. „La proprieté—c'est vol" останется больше истиной, чем истина английской конституции, до тех пор, пока будет существовать род людской. Эта истина абсолютная, но есть и вытекающие из нее истины относительные—приложения. Первая из этих относительных истин есть воззрение русского народа на собственность. Русский народ отрицает собственность самую прочную, самую независимою от труда и собственность, более всякой другой стесняющую право приобретения собственности другими людьми, собственность поземельную. Это не есть мечта, она—факт, выразившийся в общинах крестьян, в общинах казаков. Эту истину понимает одинаково ученый русский и мужик, который говорит: пусть запишут нас в казаки, и земля будет вольная. Эта идея имеет будущность. *„Все это я видел во сне 13-го августа"*,—заключает свою запись Толстой". (См. сборник „Последние дни Л. Н. Толстого", стр. LIII—LIV).

II. Композиторы и музыканты:

15) *Бетховен:* В письме к Товию ф. Хаслингеру от 10 сентября 1821 г. Бетховен свидетельствует о том, что, уснув в карете по дороге в Вену, он сочинил канон при следующих обстоятельствах: „Вчера по дороге в Вену—пишет он своему другу—я заснул в карете... Мне снилось, будто я, путешествуя, странствую по далеким краям, еду в самую Сирию, в самую Индию, вновь возвращаюсь... и наконец приезжаю даже в Иерусалим. Священный город вызвал воспоминание о священных книгах... *В то-же время придумал я канон. Но едва я проснулся, как канон исчез, и я никак не мог восстановить его в памяти.* Однако, на следующий день, возвращаясь сюда (в Баден. С. Г.) в той-же карете... и продолжая на яву свое фантастическое путешествие, по закону ассоциации идей *я вспомнил вдруг тот самый канон. Я ухватился за него, как некогда Менелай за Протея, и позволил ему только разъехаться на три голоса*". (Цит. это письмо Бетховена в переводе проф. И. И. Лапшина: „Худ. твор.", стр. 235).

15а) *Глазунов*: „Помню однажды случай“—любезно сообщил мне проф. А. К. Глазунов в письме ко мне от 1 февраля 1924 г.—„когда мне не удавалось одно место в сочинени. *Во сне я его придумал, и когда проснулся, то все сочинение было готово*“.

16) *Шуман*: По свидетельству биографа Роберта Шумана „ночью он вскакивал с постели, уверяя, что ему явились Шуберт и Мендельсон и *дали мелодию, которую он спешил записать*. На эту тему он впоследствии сочинил несколько вариаций“. (*М. А. Давыдова*: „Роберт Шуман“. Его жизнь и музыкальная деятельность. СПБ. 1893, стр. 62)[1]).

17) *Тартини*: Любопытный случай творчества во сне композитора Тартини приводят Анри Бергсон, Грассе, дю-Прель, Симон, проф. Л. А. Сакетти и др.; однажды известный скрипач—композитор прошлого века Тартини, переживая минуты творческого бесссилия, когда ему упорно не давалась задуманная им соната, заснул. Во сне композитору—по собственному его признанию—явился дьявол и, взяв его скрипку, с мастерством артиста—виртуоза, сыграл эту сонату. Проснувшись, Тартини тотчас-же записал сонату, услышанную им во сне в исполнении дьявола, озаглавив ее, в ознаменование этого происшествия, „*Сонатой дьявола*“. (См. *Бергсон*: „Сновидение“, стр. 64, *Симон*, „Мир грез“, стр. 44 и др.).

18) *Вагнер*: По свидетельству Рихарда Вагнера его увертюра „Золотого Рейна“ пригрезилась ему в сонорезном состоянии при следующих обстоятельствах: „Вернувшись после полудня, смертельно усталый—свидетельствует Вагнер в своих автобиографических мемуарах „Моя жизнь“—„я растянулся на жесткой кровати в ожидании желанного сна. Но он не приходил; я впал в какое-то сомнамбулическое состояние: внезапно мне показалось, что я погружаюсь в быстро текущую воду. Ее журчание представилось мне в виде музыкального аккорда Es-dur. Он неудержимо стремился дальше в фигуральных орпедуло... *Пробудился я из свого полусна* с грустным ощущением, что волны сомкнулись высоко надо мною. *Мне пригрезилась увертюра „Золотого Рейна“*, с которою я носился, не будучи в силах овладеть ее вполне“. (*Рихард Вагнер*: „Моя жизнь“. 1912, т. III, стр. 54).

16) *Римский-Корсаков*: По свидетельству В. В. Ястребцева, когда Н. А. Римский-Корсаков писал свою „Снегурочку“, ему приходили во сне счастливые музыкальные образы. (*В. В. Ястребцев*: „Мои воспоминания о Н. А. Римском-Корсакове“. Вып. II, стр. 175).

20) *Секендорф*: По свидетельству Ломброзо Секендорф сочинил во сне свою песню о фантазии. (*Ломброзо*. „Гениальность и помешательство“, стр. 13).

21) *Сардини*: По словам Ломброзо Сардини задумал во сне теорию игры на флажолете. (*Ломброзо*: ibid, стр. 13).

III. Художники:

22) *Парразий*: По свидетельству Плиния Парразий изобразил Геркулеса в том виде, в каком он видел его во сне.

23) *Онатас*: По свидетельству Павзания статуя скульптора Онатаса,

---

[1]) Ср *Грассе* „Физиологическое введение в философию“, стр. 99.

изображавшая Цереру, обязана своим происхождением его сновидению и грезам [1]).

24) *Рафаэль*: Известный итальянский архитектор Донато д'Анджело Браманте (Bramante) приводит со слов своего друга Рафаэля следующий рассказ о „бессознательном творчестве" его во сне: „Однажды ночью, когда он (Рафаэль) *во сне* молился Пресвятой Деве, что бывало с ним часто, вдруг от сильного волнения воспрянул от сна. В мраке ночи взор Рафаэля привлечен был светлым образом на стене против самого его ложа; он взглянул на него и увидел, что висевший на стене, еще не доконченный образ Мадонны блистал кротким сияньем и казался совершенным и будто живым образом. Он так выражал свою божественность, что градом покатились слезы из очей изумленного Рафаэля. С каким-то неизъяснимо-трогательным видом он смотрел на него очами слезными и каждую минуту, казалось ему, этот образ хотел уже двигаться: даже мнилось, что он двигается в самом деле. Но чудеснее всего, что Рафаэль нашел в нем именно то, чего искал всю жизнь и о чем имел темное и смутное предчувствие. Он не мог припомнить, как *заснул опять, но вставши утром, будто вновь переродился: видение навеки врезалось в его душу и чувства,* и вот почему удалось ему живописать Матерь Божию в том образе, в каком он носил ее в душе своей, и с тех пор всегда с благоговейным трепетом он смотрел на изображение своей Мадонны. Вот что мне рассказал друг мой—дорогой Рафаэль". (*Л. Тик*: „Об искусстве и художниках". М. Книгоизд. К. Некрасова, стр. 7—8).

Приведенный Браманте случай может служить иллюстрацией творчества в сонорезном состоянии, сопровождавшегося галюцинацией Рафаэля.

25) *К. К. Вроблевский*: Председатель Общества художников имени А. И. Куинджи, К. К. Вроблевский в организованной президиумом этого общества анкете на вопрос: „не наблюдали-ли вы творческих эмоций *во время сна*?"—дал следующий ответ: *„Очень часто именно так и зарождаются образы* и уже потом вынашиваются до появления их в эскизе". (См. „Неизданные материалы по вопросам психологии творчества" в приложении к настоящему труду).

26) *В. В. Кондратьев* на тот-же вопрос дал следующий ответ: „Иногда *во сне* слышу какую-то музыку, *здесь-же возникает и образ.* Я или встаю здесь-же и пишу, или утром, а иногда и после концерта, *засыпая,* слышу его повторение; ему *сопутствует и образ.* Я пишу и это; первые называю мелодиями сна, вторые—гипнотическими" (ibid).

27) *А. Ф. Попов* на тот-же вопрос дал следующий ответ: *„Сновидения, иногда давали толчок к зарождению идеи и выявлению образа"* (ibid).

IV. Ученые и философы:

28) *Декарт*: В документах, найденных Фуше де-Карейль (Foucher de Careilt) в ганноверской библиотеке среди бумаг Лейбница и обна-

[1]) В художественной литературе аналогичный случай послужил канвой для рассказа *А. И. Куприна* „Психея": образ Психеи, виденный героем рассказа,—скульптором во сне, послужил моделью для его статуи.

родованных им 1859 году в книге „Oeuvres inédites de Descartes preécedées d'une introduction sur la méthode par m. le c-te Foucher de Careil", содержится документ „Мысли Декарта", набросанные философом, в виде афоризмов и автобиографических признаний, в 1629—1630 годах. Между набросками Декарта в этой рукописи встречается запись философа; „в 1620 году я начал понимать основания чудесного изобретения"; далее следует пометка Декарта: „в ноябре 1619 г. я видел сон; во сне читал стихотворение Авзония, начинающееся словами: „каким путем жизни пойду я?" и далее—запись философа: „Олимпики, 10 ноября я начал понимать основания *чудесного изобретения.*" По свидетельству биографа Декарта Бальe (Baillet) Декарт описал в Олимпиках три сна, которые он видел в ноябре 1619 года, и о которых упоминает в „Мыслях" (см. проф. Н. А. Любимов: „Философия Декарта", СПБ., 1886).

По сообщению Бальe содержание третьего сна—следующее [1]): „Перед ним на столе книга. Открывает и видит, что это—лексикон... Встречает под рукою другую книгу—сборник стихотворений: Corpus poëtarum. Открыв, встречает стих: quod vitae sectabor iter? („По какому пути жизни пойду *я*?" С. Г.). В то-же время видит какого-то незнакомца, который показывает ему другое стихотворение, начинающееся словами: „est et non" („есть и не"), и очень его хвалит. Декарт говорит, что ему известно это стихотворение и что оно находится в числе идиллий Авзония в лежащем на столе сборнике. Незнакомец спрашивает: откуда Декарт взял этот сборник. Декарт отзывается неведением и прибавляет, что сейчас видел на столе и другую книгу, куда-то исчезнувшую. Пока он говорил, лексикон оказался на другом конце стола, но уже неполный. В сборнике Декарт не находил стихотворения, начинающегося словами: est et non и заметил незнакомцу, что есть другое стихотворение того-же автора, еще лучшее, начинающееся словами: quod vitae sectabor iter? Хотел показать, но и книга, и незнакомец исчезли из воображения, хотя Декарт еще не проснулся... Продолжая находиться во сне, он истолковал себе виденное. Решил, что лексикон обозначает все науки в их совокупности, а сборник стихотворений, озаглавленный Corpus poëtarum, знаменует более особым образом философию и мудрость". („Философия Декарта". Перевод „Рассуждения о методе" с пояснениями изложений учений Декарта о мире и человеке *проф. Н. А. Любимова.* СПБ., 1886, стр. 49—54, ср. *Куно Фишер*: „Декарт". Пер. Н. О. Лосского и др. СПБ.). По мнению биографов и критиков Декарта есть основание полагать, что *„чудесное изобретение"*, о котором упоминает Декарт в приведенной выше записи, есть „расширение алгебры, попытка создать универсальную математику". (*Проф. Н. А. Любимов*: ibid, стр. 56).

29) *Меньян*: „Сновидения—по словам д-ра Реньо—помогли математику Меньяну открыть новые теоремы". (*Д-р Ф. Реньо*: „Как работают гениальные люди", см. „Природа и Люди", 1903 г., №№ 19 и 20 и *д-р Симон*: „Мир грез", стр. 42).

---

[1]) Я опускаю содержание двух снов и ограничусь лишь изложением содержания третьего сна.

30) *Крюгер*: По словам д-ра Ф. Реньо, „Крюгер утверждает, что иногда сны помогают ему в решении сложных проблем“ (ibid). По словам д-ра Симона Крюгеру—по собственному его признанию—„не раз во сне случалось решать сложные задачи“ (*д-р Симон:* „Мир грез“, стр. 42).

31) *Кондорсэ*: Одна математическая проблема была решена Кондорсэ во сне.

32) *Померанцев:* По словам проф. И. И. Лапшина, метереолог Померанцев преобразовал во сне химическую формулу („Фил. изобрет. и изобр. в фил.“. Т. II, стр. 82).

33) *Менделеев:* По сообщению проф. А. А. Иностранцева, Д. И. Менделеев передавал ему, что таблица переодической системы элементов была найдена им во сне: „*Вижу во сне таблицу*“,—сообщил Д. И. Менделеев проф. А. А. Иностранцеву—„*где элементы расставлены, как нужно. Проснулся, тотчас записал на клочке бумаги,*—только в одном месте впоследствии оказалась нужной поправка“ (Сообщение проф. А. А. Иностранцева опубликовано проф. И. И. Лапшиным: ibid, стр. 81).

34) *Рейнгольд:* По словам проф. И. И. Лапшина „Рейнгольд сообщает, что свое трактование категорий рассудка он изобрел во сне“. (op. cit, т. II, стр. 102).

35) *Пастер:* „Ночью“ говорит биограф Луи Пастера М. А. Энгельгард—„в сонных видениях наука не покидала его: он произносил какие-то формулы, бормотал ученые термины“. (*М. А. Энгельгардт:* „Л. Пастер“. Его жизнь и научная деятельность. СПБ., 1898, стр. 55).

36) *Кондильяк:* Кабанис сообщает, со слов Кондильяка, что когда в период писания своего „Cours d'etude“ ему случалось лечь спать до разработки известного отдела своего труда, он, по пробуждении, находил, что во время сна в его уме сложилась в законченной форме редакция этого отдела (подтверждение этого сообщения см. у *д-ра Симона:* „Мир грез“, стр. 41).

37) *Бурдах.* „Часто—говорит Бурдах—у меня во сне возникали идеи, казавшиеся мне настолько важными, что я просыпался. Во многих случаях они относились к вопросам, которыми я в ту пору занимался, но содержание их было для меня совершенно ново. Так, когда я писал свое большое сочинение о мозге („Vom Bau und Leben des Gehirns und Rückenmarks“ Leipzig 1818—25. С. Г.), *у меня явилась во сне мысль, что, искривление, образуемое спинным мозгом в месте перехода его в головной, указывает на антгаонизм этих двух органов, так как оси их перекрещиваются и их точки встречаются под углом, в более значительной степени приближающимся к прямому у человека, чем у животных, а это в достаточной степени объясняет существование у человека способности стоять. 11-го октября того-же года у меня явилась во сне мысль, что форма свода с тремя ножками зависит от формы лучистого венца* (*corona radiata*) В некоторых случаях, однако-же, эти идеи касались вопросов, над которыми я до той поры не размышлял. Так, например, в 1811 году, когда я еще держался общепринятых взглядов на кровообращение и занимался вопросами из совершенно иной области, *у меня явилась во сне мысль, что кровь течет под влиянием присущей ей силы, что она вызывает сердечные сокращения, так что считать сердце при-*

чиной кровообращения так же нелепо, как приписывать течение ручья мельнице, которую он приводит в движение... 17-го июня 1822 года во время послеобеденного сна у меня явилась мысль, что сон, как и расслабленное состояние мышц, представляет возвращение к естественному состоянию и зависит от подавления антагонистической деятельности..." (Цит. эту приводит *д-р Симон:* op. cit., стр. 42—44).

38) *Кардан:* По словам Ломброзо Кардан „руководствовался снами в самых важных случаях своей жизни, например, при подаче медицинских советов... и между прочим под влиянием сновидения писал сочинения, как, например, „О разнообразии вещей", „О лихорадках". Потребность написать книгу явилась у Кардана, по собственному его признанию, во время сна: „Однажды во сне я услышал прелестнейшую музыку"—говорит он: „я проснулся, и *в голове у меня явилось решение вопроса* относительно того, почему лихорадки имеют смертельный исход, а другие—нет.—решение, над которым я тщетно трудился в продолжение 25 лет. *Во время сна у меня явилась потребность написать эту книгу,* разделенную на 21 часть..." (*Ломброзо*: op. cit., стр. 58 и примеч.).

39) *Вернер*: Закон Вернера был открыт им во время сна (*И. П. Лапшин*: op. cit., стр, 94).

40) *Бодуэн до-Куртенэ*: Когда известный сравнительный языковед—проф. И. А. Бодуэн де-Куртенэ писал свой первый труд, обдумывая результаты своего исследования, „он их получил во сне и тотчас по пробуждении написал завершающее его статью резюме" (*И. И. Лапшин*: ibid, стр. 94).

41) *Бехтерев*: „Сам я тоже мог убедиться на себе самом в процессе творчества во сне. Неоднократно случалось, что, сосредоточившись с вечера на предмете, который мне предстояло изложить в поэтической форме, утром мне стоило взяться за перо, как текст выливался как-бы сам собою, и мне оставалось только обгладить несколько самую форму" (*Проф. В. М. Бехтерев*: „Общие основы рефлексологии человека". Гос. изд. М. и П. 1923, стр. 13 и примеч.).

К проявлению „бессознательного творчества" следует отнести также *случаи творчества в состоянии опьянения и под действием наркоза.* Приведу ряд примеров такого творчества:

42) *Ло-Тай-Ке*: По свидетельству Ломброзо известный китайский поэт Ло-Тай-Ке, прозванный „поэтом-пьяницей", почерпал свое вдохновение только в алкоголе и умер вследствие злоупотребления им" (*Ломброзо* op. cit., стр. 164).

43) *Асне*: „Асне—говорит Ломброзо—писал не иначе, как со стаканом вина перед собою и допился до белой горячки, которая свела его в могилу" (ibid, стр. 164).

44) *Мопассан*: Некоторые страницы „Пьера и Жана" были написаны Гюи де-Мопассаном—по собственному его признанию—под влиянием вдыхания эфира („Жизнь и творчество Мопассана", *Эд. Мениаль*, XXX т. в собрании сочин. в русск. пер., стр. 181; см. также *А. Измайлов*: „Загадки Диониса", стр. 159).

45) *Гофман*: Злоупотребляя спиртными напитками, Гофман почерпал в вине источник вдохновения для творческой работы и нередко писал свои

произведения в состоянии опьянения. В своей „Крейслериане“ Гофман изображает пережитый им процесс творчества в состоянии опьянения: „В том счастливом настроении, когда дух переходит от грез *к творчеству*, крепкие напитки способствуют более быстрому движению мыслей. Неблагородно сравнение, но я сказал бы, что подобно сильно бегущему потоку, заставляющему двигаться мельничное колесо, вино, выпиваемое человеком, заставляет быстрее двигаться его внутренний организм. Как чудно, что благородный плод заключает в себе тайну непостижимо овладевать духом человека в наиболее свойственных ему отголосках!“ и т. д. (Цит. по Измайлову: ibid, стр. 159—160).

46) *Эдгар По*: Дипсоман Эдгар По нередко писал свои произведения под действием спиртных напитков.

Спиртные напитки и наркотические средства (гашиш, эфир, морфий, кокаин, кофе) оказали заметное влияние на творчество Галлера, Авиценни, Тассо, Клейста, Жерар де-Нервиля, Мюссе, Ж Ж. Руссо, Лилиенкрона, Мюрже, Равани, Стэна, Кардана, Иосифа Виктора Шеффеля, Келлера, Муссоргского, Алексея Толстого, Л. Н. Урванцова, Поля Верлэна и мн. др. [1]) См. *Э. Мейман*: „Эстетика“. Часть II. Пер. Н. Самсонова. Гос. изд. М. 1920, стр. 106—108).

Приведенные факты могут служить яркой иллюстрацией „бессознательного творчества“, протекающего без участия сознания: „...Неизбежность субъективного процесса в установлении наших соотношений с окружающим миром в форме суждения и поведения являются нашей собственной иллюзией“.—говорит проф. В. М. Бехтерев. „И в действительности многое мы „познаем“ без участия „сознания“, интуитивно или инстинктивно. Да и нам известны случаи восприятия, суждения и поведения без участия сознания, когда последнее занято совершенно другой работой. Наконец, мы знаем *явления так называемого бессознательного творчества и в том числе творчества во сне. Примеров такого творчества известно много. Из более поздних данных укажем на математика Пуанкаре с открытием фуксовой системы. Мне самому известен ряд случаев творчества во сне*“. (*В. М. Бехтерев*: „Общие основы рефлексологии человека“, 1923, стр. 13).

Однако, вопрос об участи сознания в „бессознательном творчестве“ во сне и поныне остается спорным: некоторые психологи (Дюга, Лапшин и др.) *отрицают* бессознательный характер творчества во сне; другие (Лейбниц, Гартман, Рибо, Рейбмайр, Граф) видят в них продукт *бессознательной* психической деятельности; третьи (Радесток, Реньо) склонны видеть в них отголосок и репродукцию жизни бдения; доктор И. Г. Оршанский, как сказано выше, относит их к *патологическим* явлениям; Эггер („La duree apparante des reves“) полагает, что мы на яву привносим, примышляем от себя в припоминаемые нами сны новые элементы, заимствованные из действительности, восполняя таким путем деффекты нашего самонаблюдения; Фрейд видит в сновидениях реализацию желаний,

---

[1]) См. *Ломброзо*: „Гениальность и помешательство“. Пер. К. Тетюшиновой, СПБ., 1895, стр. 164 и 174. См. также письмо ко мне драматурга Л. Н. Урванцова в приложении к настоящему труду.

сохраняющихся в подсознательной области, ускользающей от контроля сознания, и открывает в механизме воображения черты, близкие к грезам[1]).

Рейбмайр (Reibmayr) и Граф идут еще дальше и видят в творческой деятельности художника на яву процесс взаимодействия „верхнего сознания" („*Oberbewusstsein*" Рейбмайра, „*Ober—Ich*" Графа) с „нижним сознанием" („*Unterbewusstsein*" Рейбмайра) или „нижним—я" („*Unter—Ich*" Графа); некоторые авторы идут еще дальше и допускают возможность воспроизведения творческого акта с помощью гипнотического внушения; по их мнению некоторую возможность воспроизведения уже бывшего творческого акта может дать, повидимому, гипнотическое внушение. С одной стороны—потому, что посредством внушения мы можем заставить гипнотика с необыкновенной полнотой и яркостью пережить те или иные нервно-психические и соматические состояния прошлого, с другой—потому, что творческие процессы в сонном состоянии, как известно, вообще, возможны". Не говоря уже о неприемлемости этого тезиса по целому ряду соображений, приведенных мною в *шестой* главе настоящего труда, тезис этот опровергается опытом, проделанным над собой фламандским художником Вирцем: по словам биографа Вирца—Эмиля Лавеле, задумав изобразить на картине предсмертные муки казнимого, Вирц „велел поместить себя невдалеке от места казни и загипнотизировать с целью телепатитически переживать душевные состояния казненного. Его восклицания в гипнотическом состоянии были запротоколированы. Они выражали глубочайшие муки и желание поскорее умереть. По пробуждении от гипноза художник сильно захворал". (*И. Й. Лапшин*: „Худ. творч.", стр. 42. Ср. *Бернгейм*: „О гипнотическом внушении и т. д.". Пер. д-ра Е. Перельцвейга. Одесса. 1899, стр. 26—28).

Дильтей видит характерную черту сновидений в вере в их реальность: по его мнению во время сна в поле нашего сознания вступают „разрозненные и неопределенные впечатления" (Vereinzelte und unbestimmte Eindrücke"), переплетающиеся с неурегулированным ассоциациями и выводами (*Wilhelm Dilthey*: „Die Einbildungskraft des Dichters", s. 391—393).

Рибо приписывает происхождение творческого экстаза художника бессознательной деятельности духа: по его словам, „вдохновение остается в своей сущности безличным, не могущим происходить от сознающего себя индивида, а потому *необходимо допустить, если не приписывать ему сверхъестественного происхождения, что оно зависит от бессознательной деятельности духа.* Чтобы определять его природу, было бы необходимо определить сначала природу бессознательного, т. е. решить одну из загадок психологии. Я воздерживаюсь от всяких рассуждений по этому вопросу, как совершенно праздных и бесполезных для нашей цели. Окончательно они сводятся к двум главным положениям. Для одних бессознательное есть чисто физиологическая деятельность мозга; для других это—постепенное уменьшение сознания, существующее без связи с *я*, т. е. с главным сознанием. Оба эти мнения полны трудностей и доступны для возражений, почти неотразимых... Поэтому примем бессознательное как

[1]) Ср. *В М Бехтерев*: „Общие основы рефлексологии человека" 1923, М. и П. Госуд. изд,. стр 385—386.

факт...“ (*Рибо*: „Творческое воображение“. Пер. Е. Предтеченского и В. Ранцева. СПБ. 1901, стр. 42—43).

Что касается случаев творчества в состоянии опьянения и под действием наркоза, то в них—по мнению Рибо—отсутствует главнейший элемент творчества—то „управляющее начало“, которое „организует дело и налагает на него печать единства“... Эти случаи „представляют“—по его словам—„лишь вдохновение вызванное, искуственное и временное: они не позволяют нам проникнуть в его истинную природу, и самое большее,—если могут указать на некоторые из его физиологических условий. *Это—даже не вдохновение в собственном смысле, но скорее первый опыт, начало, проба,* нечто похожее на те создания, что возникают в сновидениях и оказываются столь бессвязными при пробуждении. Одно из существенных условий творчества—главнейший его элемент—как раз здесь и отсутствует, так-как *в них нет управляющего начала, которое организует дело и налагает на него печать единства.* Под влиянием спиртных и опьяняющих ядов внимание и воля всегда приходят к ослаблению“. (*Рибо.* Ibid стр. 44).

Более удовлетворительным представляется предлагаемое доктором Симоном объяснение механизма „бессознательного творчества“ с помощью „бессознательной церебрации“ или „отраженной мозговой деятельности“: „Всякому, кто работал головой—говорит он—случалось, вероятно, наблюдать, что работа мозга часто совершается без нашего ведома, без вмешательства воли, по крайней мере, в те или другие моменты нашей жизни. С фактами этого рода мы встречаемся поминутно... То же явление наблюдается при более самостоятельном труде, при литературной работе или при решении научных вопросов. Если работающий встретил какое-либо затруднение и бросает на время занятия, то после нескольких дней отдыха, когда ум самостоятельно проделал всю работу, он с большой легкостью, как бы шутя, преодолевает препятствие, которое казалось ему непреодолимым... Очень часто в этих случаях бессознательной церебрации мысли первоначально сообщается толчок, известное направление, под влиянием которого мозговая деятельность приходит в конце концов к результатам более совершенным... Отсюда легко понять, что умственный труд, результат мозгового импульса, данного во время бодрствования и прекращающегося во время сна, может вызвать грезы, которые будут до известной степени образным выражением проблемы, решаемой спящим, того вопроса, который его занимал“ (*д-р Симон*: „Мир грез“, стр. 39—40).

Взгляд Симона на природу „бессознательного творчества“ во сне разделяет д-р Ф. Реньо: по его словам, „некоторые авторы, как Мишле, систематически пользуются мозговой работой, совершаемой во время сна[1]): перед тем, чтобы лечь, он вспоминает задачу, назначенную им себе на следующий день, зная, что к утру она будет готова. У других, у Верона и Рони, вошло в привычку класть возле своей кровати карандаш и бумагу;

[1]) По словам Мориса Флери, Мишле „имел обыкновение заняться перед тем, как лечь спать, хоть несколько минут, теми документами и вопросами, над которыми он должен был работать на следующий день. Он расчитывал на ночную работу сновидения или автоматическое мышление, надеясь, что таким образом те мысли, которые предстали перед его сознанием до сна, за ночь созреют в нем“

ночью они части внезапно вскакивают с постели, чтобы сделать заметку, которая может оказаться полезной для их труда. Вообще многие доверяют бессознательной работе: при встреченных трудностях они прекращают работу, а несколько времени спустя, действительно, легко разрешают эти трудности. Известный физик Араго поступал так с научными исследованиями, а ныне и некоторые поэты делают то же" (*Ф. Реньо*: „Как работают гениальные люди", стр. 325)

Трудность решения интересующей нас проблемы осложняется тем, что вопрос о природе и происхождении сновидений, и поныне не разрешенный в науке (а по мнению Рибо—неразрешимый, вообще, для науки), открывает широкий простор для построения диаметрально противоположных гипотез и фантастических догадок.

§ 2. Вторая форма: „Творческая интуиция".

Вопрос о природе творческой интуиции, как проявления „бессознательного творчества", вызывает целый ряд неразрешимых споров и контроверз, главным образом—благодаря произвольному толкованию крайне расплывчатого и условного понятия „интуиции"; разноголосица во мнениях по вопросу об интуитивном мышлении свидетельствует о том, как сбивчивы и противоречивы взгляды на „интуицию" как на творческую стихию духа: „термин" интуитивное мышление—говорит вроф. П. И. Лапшин—„мне не нравится, так как расплывчатость термина „интуиция" дает повод к постоянным недоразумениям, а потому лучше избегать его, сохраняя за ним исключительно значение сверхрационального *мистического* постижения истинно-сущего, т. е. значение *историко-философское*, а не психологическое, которым определяется сущность интуитивизма. Интуиция *есть термин, пригодный не для обозначения определенного психического состояния или рода познания, чувствования или воли*, но для определенного *притязания* известной группы мыслителей на особый способ постижения истинно сущего" (*И. И. Лапшин*: „Фил. изобр. и изобр. в фил.", т. II, стр. 71).

Вряд-ли, однако, можно согласиться с толкованием проф. И. И. Лапшина: попытка съузить понятие „интуиции", ограничив его историко-философским значением этого термина, идет в разрез с тем значением, которое присваивали ему многие мыслители, понимая под ним не что иное, как особый иррациональный род и метод познания истинно сущего: так, например, Кант противопоставляет интуицию понятию и видит в них два *„совершенно различных рода представления"*; Шопенгауэр противополагает интуицию понятию, как „первичное" и „вторичное" представление.

Спенсер определяет интуицию как „познание, достигнутое с помощью неразложимого духовного ата"; Ерузалем, как и Гартман, различает интуитивное и дискурсивное мышление, как два рода познания: по его словам „физические явления могут быть познаны лишь дискурсивным путем" („Physische Phänomene können nur discursiv, psychische nur intuitiv erkännt werden" — „Urtheilsf.", s. 260); Спиноза считает „интуитивное знание" („scientia intuitiva") высшим родом познания, которое „учит нас различать

истину от ложного" („Этика", II. пол. XL, сх. II) По мнению Шеллинга в нас заложена „чудесная способность" (wunderbares Vermögen) проникновения в нашу внутреннюю самость (Selbst), отрешенную от всего, что привходит в нее извне, и созерцать вечное под формой неизменчивости" (unter der Form der Unwandelbarkeit); этой способности мы обязаны познанием сверхчувственного мира: благодаря ей творческая способность (das Producieren) сливается воедино с созерцанием: она знаменует тот пункт, где процесс познавания абсолютного и само абсолютное образуют нечто единое.

Шопенгауэр, как и Шеллинг, противополагает рассудку интуицию, сближая с ней философское творчество, поскольку он видит в нем проявление бессознательной воли.

Эдуард Гартман противополагает интуитивный метод дедуктивному или дискурсивному методу и видит в первом проявление „бессознательного" как интуиции: „Здесь снова с полной отчетливостью проявляется бессознательное, как интуиция, интеллектуальное созерцание, непосредственное знание, имманентная логика. Если мы в этом смысле обратимся в первую голову к математике, то окажется, что в ней перекрещиваются два метода—дедуктивный или дискурсивный и интуитивный. Первый выводит свои доказательства постепенно через ряд умозаключений из данных посылок по закону противоречия и таким образом соответствует, вообще, осознанному логическому (dem bewusst Logischen) и его дискурсивной природе. Этот метод исключительно господствует в научной математике, так как один лишь он притязает на методичность и доказательность. Другой отказывается от этих притязаний, но тем не менее представляет форму обоснования, и, следовательно, есть тоже метод, так-как он апеллирует к естественному чувству, к здравому человеческому смыслу, и путем интеллектуального созерцания в одно мгновение научает тому-же, пожалуй, даже бо́льшему, чем дедуктивный метод путем скучного доказательства. Этот метод преподает сознанию свои результаты как нечто логически принудительное (logisch Zwingende): сознание должно принять их без колебаний и соображений, моментально; этот метод носит, следовательно, характер логически неосознанного (des logisch Unbewussten)... С помощью интуиции человек „как-бы проникает во внутрь живого организма... видит, так сказать, „*как*" (das „Wie") вещи, а не только „*что*" (das „Dass"), короче,—он чувствует себя гораздо более удовлетворенным". (*Eduard Hartmann*: „Philosophie des Unbewussten". Zweite Auflage. Carl Dunker's Verlag. Berlin, 1870, s. 258—259).

Говоря об интуиции, как о *творческой* стихии духа, нужно, однако, иметь в виду, что в психологии творчества это понятие употребляется в более узком значении, как *бессознательный и непроизвольный разряд творческой энергии* творца интеллектуальных ценностей.

Обращаясь к анализу понятия „творческой интуиции" и возможных аспектов построения этого многогранного, по структуре своей, понятия, мы можем мыслить его:

а) как бессознательный *процесс* творчества;

b) как непроизвольный *акт* разряжения творческой энергии художника (непроизвольная вспышка творческой энергии художника и „освобождение" ее в процессе *катарсиса*);

c) как бессознательное *предвосхищение* выводов логического, научного и художественного построения в виде *внезапно* осенившей художника или мыслителя творческой *догадки* или *предвидения* фактов и выводов, замыкающих цепь его научных или художественных построений;

d) как безотчетную *уверенность* в правильности выводов или положений, еще не проверенных эмпирическим путем и не вытекающих с логической неизбежностью, как следствие, из данных посылок (интуитивное мышление);

e) как переживание „вселенского чувства" в мистическом акте пантеистического слияния художника или мыслителя с природой в творческом экстазе (интуиция как „вселенское чувство").

Указанные мною характерные черты четырех аспектов „творческой интуиции" могут вариировать и сочетаться в творческой комбинаторике художника или ученого самым разнообразным образом—в зависимости от индивидуальных особенностей его творческой психики, мышления, темперамента, мировоззрения, вкусов, манеры работать и т. д.

A) *Интуиция как бессознательный процесс творчества* характеризуется, ближайшим образом, *психическим автоматизмом и раздвоением личности художника.*

Так-как обстоятельному анализу классификации возможных ответвлений этого аспекта „творческой интуиции" я посвятил две главы моей „Психологии творчества" [1]), то я ограничусь здесь лишь иллюстрациями этого своеобразного типа творчества.

Многие художники, философы и ученые переживают творческий экстаз как *бессознательный* процесс творчества, протекающий без участия их воли и сознания, а не редко—и *вопреки* их желанию.

Обычно художники и философы такого „иррационалистического" типа отмечают в своих самопризнаниях и самонаблюдениях над процессами творчества, как характерные черты их творческой интуиции,—*пассивность*, непроизвольность и *внезапность* подъема творческой энергии: так, например, по свидетельству Алексея Толстого, он бессознательно написал одно из своих стихотворений в состоянии, близко граничащем с сомнамбулизмом. „Пришлось признаться, что *я писал бессознательно*",—признается он другу в одном из своих писем из Флоренции; описывая в „Нови" процесс творчества Нежданова, Тургенев отмечает бессознательный характер его творческой интуиции: „Нежданов до того углубился в свои думы, что понемногу почти *бессознательно* стал передавать их словами"; Паскаль, по собственному его признанию *„бессознательно"* делает—неожиданно для него самого—крупное открытие в области математики; набросав балладу Сенты, Вагнер, по собственному его признанию, *„бессознательно* вложил в нее зерно всей музыки оперы"; по словам Гете „все наши самые добросовестные старания удаются только в момент *бессознательного* состояния".

По мнению Шопенгауэра переработка воспринятого художником материала „обыкновенно происходит в темной глубине" столь-же *бессозна-*

---

[1]) См. *С. О. Грузенберг*: „Психология творчества". Введение в теорию и психологию творчества. Изд. „Белтрестпечать" Минск, 1923, стр. 36—97.

тельно, как превращение пищи в соки и вещество нашего тела. „Отсюда происходит то, что мы не можем дать отчет в происхождении наших глубочайших мыслей: это—*исчадие нашего таинственного существа*".

Отмечая бессознательный характер творческой интуиции, В. Г. Белинский приписывает происхождение продуктов художественного творчества действию бессознательного акта его воли: „я убежден—говорит он—„что поэзия есть *бессознательное* выражение творящего духа и что, следовательно, поэт в минуту творчества есть существо более страдательное, нежели действующее, а его произведение есть условленное видение, представшее ему в светлую минуту откровения свыше, следовательно, *оно не может быть выдержкой его ума, сознательным произведением его воли*". (См. *П. Коган*: „Белинский", 1917).

Мусоргский сравнивает бессознательный процесс кристаллизации музыкальных образов с процессом почкования, Федотов с „химическим брожением", Чайковский подчеркивает непроизвольный и пассивный характер творческой интуиции.

Приведенные иллюстрации поучительны для психолога, как свидетельство о *бессознательном и гетерономном характере* творческой интуиции.

Б) *Интуиция как творческая догадка и бессознательное предвосхищение выводов* логического, научного и художественного прострoения характеризуется, ближайшим образом, *внезапностью*, осеняющей художника или мыслителя догадки или предвидения фактов и выводов, замыкающих цепь его суждений или наблюдений.

Специфическая особенность этого аспекта „бессознательного творчества"—стихийный и непроизвольный характер (неожиданной для самого художника) вспышки творческой интуиции и мгновенный разряд творческой энергии художника. Эту характерную черту творческой интуиции тонко улавливает Бюффон: „Вы чувствуете какой-то маленький электрический удар, поражающий вас в голову и в то-же время хватающий за сердце; *вот момент наития гения*".

Характерная черта стихийной вспышки творческой интуиции художника и ученого — его *пассивность и отсутствие с его стороны всяких усилий*: отсюда—тенденция художника и ученого к истолкованию процесса творчества как стихийного действия („наития") вселившейся в нем потусторонней супраментальной силы, пользующейся им, как послушным орудием („органом", „инструментом", „кистью" и т. п.)—без участия его воли и сознания; отсюда—характерная для мистической концепции творчества тенденция к *психическому автоматизму*, *раздвоению личности* художника и отречению его от своего авторства [1]).

Мгновенный разряд творческой энергии и внезапную вспышку творческой интуиции отмечает целый ряд художников, писателей и ученых в своих самонаблюдениях над процессами творчества. В этом отношении заслуживает внимания ценное для психолога самопризнание математика Пуанкаре о сделанных им внезапно открытиях: „...Перипетии путешествия

[1]) См. анализ этого явления в первой и второй главе моей „Психологии творчества".

заставили меня забыть о своих математических работах; по прибытии в Кутанс мы сели в омнибус для какой-то прогулки; в момент, когда я ступал на подножку экипажа,— свидетельствует Пуанкаре—*у меня вдруг явилась идея,—которая, повидимому, не была подготовлена ни одной из предшествовавших мыслей,*— что преобразования, к которым я прибегал, чтоб определить фуксовы функции, тождественны с преобразованиями, не-эвклидовой геометрии. Я не сделал проверки; у меня не было для этого времени, так-как, сев в омнибус, я тотчас-же принял участие в общем разговоре, но *в этот момент я уже был вполне уверен в правильности моей идеи*... Затем я принялся за исследование некоторых вопросов арифметики, без особого видимого успеха, не подозревая, что эти вопросы могут иметь хоть какое-нибудь отношение к моим предыдущим изысканиям. Потеряв, вследствие неуспеха, охоту к занятиям, я несколько дней ходил гулять на берег моря и думал о совершенно иных вещах. Однажды, когда я прогуливался по крутому берегу, *у меня явилась идея, как всегда—краткая, внезапная и представляющаяся безусловно верной,*—что арифметические преобразования неопределенных квадратичных тройных форм тождественны с преобразованиями не эвклидовой геометрии .. Я поставил себе задачу построить все эти функции,— признается Пуанкаре по поводу нового своего открытия—я повел систематическую осаду и взял все передовые укрепления одно за другим; однако, держалось еще одно из них, падение которого должно было повлечь за собою падение всей крепости. Но все мои усилия вначале привели только к тому, что я лучше познал всю трудность задачи, а это уже составляло кое-что. Вся эта работа была совершенно сознательна. Затем я уехал в Мон-Валериан, где должен был отбывать воинскую повинность... Однажды я шел по бульвару и *вдруг в моей голове появилось решение той трудности, которая раньше остановила меня*... У меня были все элементы, мне оставалось только их собрать и привести в порядок. Затем я быстро и *без всякого труда* окончательно редактировал свой мемуар".

В приведенном самопризнании Пуанкаре бросаются в глаза указания на: 1) *внезапность*, неожиданность для него самого вспышки творческой интуиции („внезапного озарения", „внезапного вдохновения"—по выражению Пуанкаре); 2) *непоколебимую уверенность в правильности сделанных им открытий*—не взирая на то, что они требовали проверки и не были еще проверены и 3) *отсутствие усилий со стороны Пуанкаре* для формулировки сделанных им открытий. Пуанкаре отмечает эти черты, подчеркивая в своих самопризнаниях *бессознательный* характер творческой интуиции: „То, что нас здесь прежде всего должно поразить"—говорит он— „это—проблески *внезапного озарения*,—очевидно признаки долгой *бессознательной внутренней работы; роль этой бессознательной работы в математическом творчестве мне представляется несомненной*, а в других случаях, где это менее очевидно, я думаю, следы ее все-таки можно найти".

На внезапную вспышку творческой интуиции указывает также Клод Бернар, отмечая внезапное озарение новой идеей, когда *„вдруг* прорывается луч света, и *новая идея появляется словно под влиянием мгновенного вдохновения*" (цит. по Реньо: op. cit.). По его словам в интуиции

можно подметить процесс „спешной *внезапной* индукции“; те-же черты творческой интуиции отмечает и Жан Жак Руссо в приведенном выше (см. III главу настоящего труда) письме к Малзербу от 12 января 1762 г.: „Если когда-либо мир видел *внезапное наитие*,— то это было душевное движение, охватившее меня в эту минуту. В моем уме как-бы *сразу сверкнул свет, все озаривший*. Масса идей, ярких и живых представилась мне *вдруг* с такою силой и в таком количестве, что смущение и трепет охватили мою душу. Я как-бы опьянел от *наплыва мыслей и чувств*“; Банзен, по собственному его признанию, обязан возникновением основной нигилистической мысли, послужившей краеугольным камнем для его мировоззрения, внезапной вспышке озарившей его творческой интуиции: „...Уже 10 марта 1847 г., в то время, как я печально сидел около печки, в моей маленькой пыльной комнатке, нигилистическая основная мысль (*Herrengedanke*) всех моих последующих воззрений *во внезапной интуиции* выступила перед моим сознанием“. (Цит. по Лапшину. op. cit., т. II, стр. 103).

Когда Ю. Р. Майер на рейде в Сурабае пустил кровь нескольким матросам, его внезапно осенила творческая догадка—объяснение происхождения светлой венозной крови с помощью уменьшения окислительных процессов: „Некоторые мысли,—говорит по этому поводу Ю. Р. Майер—*„пронизавшие меня, подобно молнии*,—это было на рейде в Сурабае,—тотчас с силою овладели мною и *навели на новые предметы*“ (цит. по М. А. Блоху: „Творчество в науке и технике“, стр. 12, ср. В. Оствальд: „Великие люди“).

Фридриха Ницше—по собственному его признанию—во время прогулки по берегу леса Сильваплана близ Сюрсея—на высоте 6.000 футов над уровнем моря *внезапно* осеняет мгновенная вспышка творческой интуиции—мысль о вечном круговороте: „Здесь-то и явилась мне идея“—говорит по этому поводу Ницше.

„Взглянув на какого-то носильщика, Леонардо—по словам Ломброзо—задумал своего Иуду, а Торвальдсен нашел подходящую позу для сидящего ангела при виде кривляний своего натурщика“.

Вдохновение впервые осенило Сальватора Розу в то время, когда он любовался видом Позилипо“. (Op. cit., стр. 15); у Чайковского—по собственному его признанию—„обыкновенно *вдруг самым неожиданным образом* является зерно будущего произведения“, при чем „все остальное дается *само собою*“ или—как поясняет Чайковский в письме к Н. Ф. Мекк от 22 апреля 1878 г.—*„без всякого усилия“*. Общий план 1-ой части скрипичного концерта—признается Чайковский в письме к Н. Ф. Мекк от 17-го июля 1878 г.—пришел ему в голову *„разом, вылился сам собою непосредственно“*. По свидетельству Гельмгольца „счастливыя наития нередко вторгаются в голову так тихо, что не сразу заметишь их значение... В других случаях“—признается он в своей юбилейной речи 2 ноября 1891 г.—„мысль осеняет вас *внезапно, без усилия*, как *вдохновение*“.

Глинка удостоверяет, что в его воображении *„как-бы по волшебному действию вдруг создался план целой работы“*. „Многие темы и даже подробности разработки—признается Глинка—все это *разом вспыхнуло* в моей голове („Записки стр. 80); в другом месте Глинка, описывая внезапную

вспышку творческой интуиции, подчеркивает неожиданность для него разряда творческой энергии: „И *вдруг* фантазия моя разыгралась, и я вместо ф.—п. написал эту пьесу на оркестр". (ibid, стр. 169) и т. д.

Характерная особенность творческой интуиции, отмечаемая в самонаблюдениях целого ряда художников, писателей и ученых — внезапное *возникновение в воображении художника и ученого законченного синтетического образа творческой фантазии или основной идеи произведения как идейного прообраза его художественных достижений или научных построений*: вспышка творческой интуиции „замыкает — мгновенно — по образному выражению Гамильтона — „гальванический ток мысли" ученого или художника, озаряя в его воображении цельный законченный образ творческой фантазии, безразлично, — будь-то ядро сложной научной концепции или прообраз художественного произведения: так, например, Спенсер свидетельствует в своей „Автобиографии" о том, что основные положения его научных построений и выводы из них являлись всегда *„неожиданно*, как результат целого строя мыслей, вышедшего *из одного корня*"; схема всей его системы, проэктированной в виде десяти томов, была, по собственному его признанию, задумана им „внезапно". и остов ее плана, в виде наброска, уместился на листке бумаги; Пуанкаре, как мы видели (в приведенном выше самопризнании о происхождении его открытий), открывает внезапно фуксову систему, при чем основные элементы сделанного им открытия так ясно и отчетливо обрисовываются его сознанию в законченном виде, что ему „оставалось лишь—по его словам—собрать их и привести в порядок"; Рихард Вагнер, глядя на простиравшийся перед ним „золотой" Майнц, „вдруг *ясно и отчетливо* почувствовал вступление к „Мейстерзингерам": в воображении Глинки „вдруг возникает *„план целой оперы*", при чем даже подробности разработки *„разом* вспыхивают в его голове"; у Чайковского *„общий план"* первой части скрипичного концерта *„разом* вылился сам собой *непосредственно*"; в приведенном выше самопризнании Чайковский удостоверяет, что *„зерно* будущего произведения" является у него *„вдруг, самым неожиданным образом"*.

На это явление, родственное импровизации художника и артиста, указали Кант, (в „Антропологии") Эдуард Гартман (в „Философии бессознательного"), Майерс (в своем исследовании „La personnalité humaine"), Гельмгольц, Рибо, Кукле, М. А. Блох, проф. Н. О. Лосский и др. Майерс „обращает внимание на *внезапность появления в сознании готового образа*, происхождение которого представляется прямо чудом, если не предположить, что этот образ сформировался в „другом я"—художника—*сублиминальном или подсознательном*... Гипотеза „подсознательного я" неприемлема для нас— по словам проф. И. И. Лапшина—1) потому, что она самопротиворечива, ибо предполагает сообщаемость сознаний („низшего" и „высшего"), а такое предположение... непонятно и не может служить объясняющим принципом; 2) она, даже в том случае, если-бы не была самопротиворечива, ничего-бы не объясняла, а только перемещала-бы загадку в другое место. Если готовый образ, так сказать, „подается" сублиминальным сознанием в высшее сознание, то является вопрос, как возник „готовый образ" в сублиминальном сознании? Чтобы ответить на этот вопрос, надо предположить существование второго сублиминального сознания и т. д. до без-

конечности. Подсознательное надо понимать как *смутно сознаваемое и непреднамеренно совершаемое*". (проф. И. И. Лапшин: „Художественное творчество", стр. 98—99).

Вряд-ли, однако, гипотеза „смутно сознаваемого" может устранить недоумение и объяснить внезапное возникновение в сознании художника „готового" законченного образа. Если согласиться с толкованием проф. И. И. Лапшина, то остается непонятным и необъяснимым,—почему-же в таком случае художник *хотя-бы даже „смутно" не сознает* мгновенного *и непроизвольного* возникновения „готового" образа, всплывающего в его сознании неожиданно, без всяких усилий с его стороны, и даже не отдает себе отчета в его происхождении, тогда-как с точки зрения проф. И. И. Лапшина он хотя и *„смутно"*, но все-же должен был-бы „сознавать" его происхождение. Если-же возникновение в сознании художника готового образа и впрямь *„непреднамеренно"* — как утверждает проф. И. И. Лапшин,—т. е. происходит без участия воли и сознания художника, то в таком случае оно не может, конечно, почитаться „сознаваемым" (хотя-бы даже *„смутно"* сознаваемым"), так как понятие *„непреднамеренно* совершаемого" исключает возможность *сознательного* преднамерения Одно из двух: либо возникновение в сознании художника „готового" образа происходит и впрямь *„непреднамеренно"*; в таком случае оно не может быть *„сознаваемым"*, хотя-бы даже и „смутно"; либо оно „сознаваемо", доступно хотя-бы и „смутному сознанию"; в таком случае оно не может быть *„непреднамеренным"* и непроизвольным. Tertium non datur. Предполагаемая проф. И. И. Лапшиным гипотеза „смутно сознаваемого", бессильная объяснить возникновение в сознании художника „готового" образа, может служить иллюстрацией указанной мною *скрытой иррационалистической тенденции* и догматической веры в разложимость „бессознательного" на чисто логические связи и отношения.

Указанные черты творческой интуиции тонко улавливает Букле, подчеркивая *необъяснимость* внезапного и непроизвольного разряда творческой энергии: „человеческий ум обладает—по его словам—духовным самопроизвольным и *необъяснимым* элементом, который от времени до времени *внезапно, как-бы без предупреждения* поднимает перед нами завесу будущего и помогает нам, современникам, постичь истину" [1]).

Творческия догадки характеризуются тремя признаками: а) предвосхищением необоснованного вывода из посылок, не проверенного еще фактами или логическими доводами и добытого без раскрытия логической связи с посылками, обусловливающими этот вывод; 2) непоколебимой внутренней уверенностью ученого или художника в правильности *вывода*, не вытекающего непосредственно с логической неизбежностью из данных посылок и не оправданного еще эмпирическим путем и 3) бессознательным предвидением фактов и событий.

Предвосхищение выводов логического научного и художественного построения, в виде внезапно осенившей мыслителя или художника творче-

---

[1]) См. *М. А. Блох*: „Творчество в науке и технике". П., 1920, стр. 23: „Отражения фактов складываются в душе гения *сами собой, без участия воли и сознания* в ряды, параллельные явлениям природы, и даже отрицают факты" (стр. 27).

ской догадки или предвидения фактов и выводов, наблюдается в *интуитивном мышлении*; попытаемся, поэтому, осветить вопрос о происхождении творческих догадок в связи с исследованием вопроса о природе интуитивного мышления.

В) *Интуитивное мышление* характеризуется, как сказано выше, следующими признаками:

1) сокращением посредствующих логических звеньев умозаключения или пропуском посылок в логически последовательной цепи доказательств, необходимых для получения окончательного вывода из построений ученого или художника (энтимема, как интуитивное умозаключение);

2) предвосхищением окончательного вывода из посылок, добытого без раскрытия логической связи с посылками, принуждающих нас согласиться с окончательным выводом;

3) непоколебимой уверенностью в правильности вывода, не вытекающего непосредственно из данных посылок и не оправданного еще ни фактами, ни логическими доводами.

Указанные черты отмечает Эдуард Гартман в своей характеристике интуитивного мышления: по его словам „у нас не может быть никакого сомнения в том, что при интуиции в бессознательном находятся те-же самые логические члены (что и в сознательном мышлении. С. Г.), только в первом—они сконцентрированы в одно мгновение (in einem Zeitpunkt zusammengedrängt), тогда как в сознательных логических процессах мышления (in der bewussten Logik) они следуют друг за другом; что только последний член попадает в сознание, — это объясняется тем, что только на нем сосредоточен интерес; но что все другие члены имеются на лицо в бессознательном (im Unbewussten vorhanden sind),—в этом можно убедиться, если преднамеренно (absichtlich) повторить интуицию таким образом, чтобы в сознание попали сперва предпоследний член, затем—предпредпоследний (das vorvorlezte Glied) и т. д. Соотношение между обоими родами (мышления С. Г.) можно мыслить таким образом: *интуитивное перепрыгивает с помощью одного положения пространство, которое нужно пробежать* (durchspringt den zu durchlaufenden Raum mit einem Satze), дискурсивное делает несколько шагов; отмеренное пространство в обоих случаях — совершенно одно и то-же, но потребное для того время — различно. Именно, каждый момент движения (Jedes zu-Boden-Setzen des Fusses) образует остановку, станцию, которая состоит в сотрясениях мозга, образующих сознательное представление, на что затрачивается время (1/4—2 секунды). Самый-же прыжок, т. е. процесс прохождения, напротив, в обоих случаях есть *нечто мгновенное, вневременное и потому*, как показывает опыт, *попадающее в область бессознательного*; таким образом *самый процесс, собственно говоря, всегда бессознателен*. Разница лишь в том, протекает-ли между сознательными пунктами остановки больший или меньший промежуток времени". (*Eduard Hartmann*: „Philosophie des Unbewussten" Zweite Auflage. Dunker's Verlag. Berlin, 1870, s. 261).

В приведенной характеристике Эд. Гартмана обращает на себя внимание психолога указание на: 1) *направленность внимания* и сосредоточение интереса на каком либо *одном* звене логической цепи умозаклю-

чений; 2) *„перепрыгивание“* („Durchspringen“) через ряд посредствующих логических звеньев умозаключения, связующих посылки с окончательным выводом, черта — характерная для энтимем, как *интуивных умозаключений*; [1]) 3) *мгновенность* „вневременных прыжков“ и 4) *бессознательный характер* процесса интуитивного мышления в отличие от дискурсивного мышления.

Указанные черты интуитивного мышления бросаются в глаза в процессе шахматной игры: талантливый шахматист, при одном взгляде на шахматную доску, видит сразу, *„без всяких соображений“*, тот или иной удачный ход; равным образом и „гениальный полководец видит *без всяких соображений*—пункт для демонстрации или для решительного нападения“ (ibid, стр. 261—262).

„Дедуктивный или дискурсивный метод — говорит Эд. Гартман—доступен каждому, ибо он лишь следует шаг за шагом, интуиция-же есть удел таланта (Sache des Talents): для одного само собой понятно то, что другой усматривает впервые, пройдя длинный окольный путь“. (ibid, s. 295): так, например, математик Дагзе схватывал сложные положения алгебры и анализа, как наглядные представления; вообще математики обладают способностью делать *„интуитивные прыжки“* (intuitwe Sprünge“) в стройной цепи умозаключений и пропускать целый ряд посредствующих звеньев, так что из посылок первого умозаключения в их сознание непосредственно „вскакивает“, например, третье или пятое умозаключение; отсюда следует, что „дедуктивный метод есть лишь ковыляющий костыль осознанного логического (des bewusst Logischen), между тем как логическая интуиция летает на Пегасе бессознательного, который *в одно мгновение делает прыжок* от земли до неба“. (ibid, s. 260).

Дух, родственный бессознательному, мог-бы находить интуитивным путем мгновенное разрешение всякого вопроса, подобно тому, как мы мгновенно находим, с помощью интуиции, ответы на простейшие геометрические вопросы.

Шеллинг идет еще дальше и предсказывает исчезновение наук и вытеснение их „непосредственным знанием“, добытым интуитивным путем: ученые—думает он—благодаря интуитивному „духовному сопереживанию духовной жизни вселенной“ превратятся в „настоящих ясновидцев“: „Придет время, когда, по его словам, *науки постепенно исчезнут и на место их явится непосредственное знание*. Все науки, знания, как таковые, изобретены лишь по недостатку этого знания. Например, весь лабиринт астрономических вычислений существует потому, что человеку не было дано усматривать непосредственно необходимость в небесных движениях, как таковую, или *духовно сопереживать духовную жизнь вселенной*. Существовали и будут существовать *не нуждающиеся в науках люди*, в которых смотрит сама природа и которые сами в своем видении сделались природой. Это—*настоящие ясновидцы*, подлинные эмпирики, к которым эмпиризм, называющий себя так теперь, относится как... переливающие

[1]) Ср. соображения проф. А. И Введенского по вопросу об энтимеме, как об интуитивном умозаключении (*„Логика, как часть теории познания“* Второе издание СПБ. 1912, стр. 165—168 и 500—501).

из пустого в порожнее, к *посланным от Бога пророкам*". (S. W. B. VII, отд. I, стр. 246—цит. по Лапшину: op. cit. т. II, стр. 202).

Спенсер подчеркивает интуитивный характер энтимем или интуитивных силлогизмов, которыми мы пользуемся для оправдания или подтверждения какого-либо положения; Карпентер определяет интуитивное мышление как *дар угадывать* истину, для подтверждения которой нельзя представить доказательства; по его словам „есть сильное основание думать, что лучшими своими суждениями ум наш часто, особенно в трудных случаях, бывает обязан *бессознательным выводам*, разрешающим все затруднения в то время, когда (после предварительного рассмотрения) вопрос бывал предоставлен самому себе... *Та-же бессознательная работа ума в широкой мере участвует в процессе изобретения артистического или поэтического, научного или механического*". Дар угадывания истин присущ, по его мнению, математическому гению, который, по его определению, есть „специальная способность... *угадывать истину*, которую он (математик. С. Г.), может быть и в состоянии доказать, но для подтверждения которой ни он и никто другой *не может в данное время представить логическое доказательство*". Этот дар угадки служит по его мнению, доказательством своеобразного свойства ума, которое нельзя объяснить „простой координацией предшествующих знаний" [1]).

Возникновение творческих догадок, „зарождающихся„ *внезапно, без предварительного обдумывания, как вдохновение*", отмечают Гельмгольц, Либих, Тэн, Пуанкаре, Рибо, проф. И. Лапшин, проф. В. М. Бехтерев, Лавров и др.

Характерная черта интуитивного мышления заключается в том, что *в интуитивном умозаключении вывод предваряет предпосылки*; эту своеобразную особенность интуитивного силлогизма отмечают целый ряд ученых и мыслителей: так, по словам Либиха „как в науке, так и в повседневной жизни нашей умственные операции не совершаются по правилам логики, *а доказательству всегда предшествует представление некоторой истины*, созерцание какого-нибудь процесса или причины явления; вы не приходите к заключительному выводу от предпосылок, а наоборот — этот *вывод им предшествует*; предпосылки же его только впоследствии разыскиваются как доказательства" [2]); математик А. Гаус, говоря о своем открытии, заявил своим друзьям, что хотя результат—в его руках, но он затрудняется найти посылки и доказательства добытого им интуитивным путем вывода: „*Результат у меня в руках, я только еще не знаю, каким путем я приду к нему*"; Менделеев, задумав периодическую систему элементов, жалуется профессору А. А. Иностранцеву на бессилие воплотить свою мысль в таблицу: „*Все в голове сложилось*"—с горечью прибавил Менделеев,—„*а выразить таблицей не могу* [3]); Сеченов [4]) удостоверяет в своей „Автобиографии", что найденный им закон растворения газа в объемно

---

[1]) Ср. *проф А. И. Введенский*: „Логика, как часть теории познания" 2-ое изд. СПБ. 1912, стр. 503.

[2]) Цитирую это место из речи Либиха об индукции и дедукции в переводе М. А. Блоха; см. его брошюру „Творчество в науке и технике", стр. 47).

[3]) *И. И. Лапшин*: op cit., т. II, стр. 81.

[4]) ibid.

разжижаемых соляных растворах был открыт им *ранее* отыскания доказательств этого закона; математик Ферма открыл теорему, доказательство которой не найдено до сих пор: „Ферма интуитивно владел результатом говорит А. Мошковский—„*но не знал путей к нему*“ [1]). К интуитивным творческим догадкам должны быть отнесены все те *случайные открытия*, которые сделаны неожиданно для самого изобретателя *по поводу других открытий*: такие догадки обязаны своим обнаружением *случаю*, натолкнувшему изобретателя на новое открытие, в связи с другими заданиями и без всякой связи с интересовавшей его проблемой: так, например, нередко изобретатель как-бы против своей воли открывает совершенно случайно и неожиданно для себя не то, что он хотел изобрести и что составляет предмет его научных, технических или художественных заданий, а нечто совершенно новое, иное, не стоящее в какой-бы то ни было связи с его прямыми заданиям.

К числу таких случайных открытий (я позволю себе назвать их „окказионалистическими открытиями“, поскольку они сделаны *по поводу* (*a l'occasion* других открытий) относится, например изобретение Грэхэм-Беллем электрического аппарата, обязанного своим происхождением его намерению изобразить для глухонемых звуки в форме видимых знаков (многочисленные примеры приводят проф. В. Оствальд, П. Вальден, П. Энгельмейер, Рибо и в особенности В. Л. Омелянский („Роль случая в научном творчестве в сборн. „Творчество“, 1924, и „Научное творчество и случайные открытия“ в „Изв. Научн. Инст. им. П. Ф. Лесгафта, 1922, т. IV) и Р. А. Грегори, („Открытия“ П. 1923).

Шееле (Sheele) случайно открывает хлор, не подозревая даже об его существовании; случайный опыт приводит Фарадея к неожиданному для него открытию нового явления — сжижения газов; дно глаза помощника Гельмгольца случайно наводит его на мысль об изобретении офтальмоскопа и т. д. [2]). Аналогичное явление наблюдается также в художественной комбинаторике: так, например, Римский-Корсаков отмечает в своих самопризнаниях неожиданный наплыв новых музыкальных тем и образов, возникших совершенно случайно в процессе творческой работы над *другим* произведением: „Работаешь, бывало, над какой-нибудь сценой, и *вдруг* замечаешь, что одновременно с сочинением этого номера *в голову приходят какие-то, на первый взгляд, совершенно ненужные темы и гармонии...*“ („Музык. Совр.“, 1915, № 1, статья И. И. Лапшина „О музык. творч,“); когда Пушкин писал „Бориса Годунова“, в его сознании неожиданно и непроизвольно всплывали новые образы *других* произведений,

---

[1]) *А. Мошковский* следующим образом формулирует открытую Ферма теорему: сумма двух квадратных чисел *может* и сама быть квадратным числом, например: $3^2 + 12^2 = 13^2$, т. е. $25 + 144 = 169$. Но сумма двух кубических чисел *никогда* не бывает кубическим числом (*Альберт Эйнштейн* Пер. И. Румер. Москва 1923 стр. 93).

[2]) Ряд случайных открытий в области химии и физики приводит Грегори („Открытия, цели и значение науки“) М. А. Блох („Творчество в науке и технике“, стр. 23—25, где описаны также случайные открытия Шееле, Фарадея, Либиха, Фальберга и др.), В. Оствальд („Великие люди“), проф. П. И. Вальден („Об изобретениях и изобретателях“), Рибо („Творческое воображение“). П. Энгельмейер („Теория творчества“) и В. Л. Омелянский (op. cit.).

так что он вынужден был прервать писание „Бориса Годунова", чтобы набросать новые строфы „Евгения Онегина", „Цыган" и стихотворение „Сожженное письмо". Аналогичные явления отмечают в своих самопризнаниях Бетховен, Чайковский, Скрябин, Надсон и др. Возможна даже *борьба таких случайно всплывших в сознании художника внезапных* образов фантазии с его творческими замыслами; это явление наблюдается обычно при существовании в сознании художника борющихся друг с другом замыслов и образов, которые предносятся его творческому воображению как модели и темы для возможных художественных построений. (Анализу этого явления посвящена вторая глава моей „Психологии творчества". Изд. „Белтрестпечать", 1923, стр. 57—59).

Влияние случайных обстоятельств на судьбу неожиданных открытий и изобретений отмечают Гюйгенс, Эрнест Мах, Джевонс, Рибо Оствальд. Тюрго, Жоли, Сурио, Вальден и др.: по словам М. А. Блоха „в области химии почти каждый новый элемент является *случайным открытием*. Никто, например, не искал иода, никто не искал хлора, никто не знал о радии, гелии, аргоне. Это было только искание вообще, а ясновидцу-искателю случай открывал новые тайны природы". („Творчество в науке и технике", стр. 25); для Гюйгенса, по его словам, изобретение телескопа без содействия случая было-бы проявлением сверхчеловеческого гения. „Кто не знает о яблоке Ньютона, о лампаде Галилея, о лягушке Гальвани?" — говорит Рибо — „Шёнбейн открывает озон благодаря фосфорическому запаху воздуха, в котором перескакивали электрические искры. Открытия Гримальди и Френеля относительно интеференций света, открытия Фарадея, Араго, Фуко, Фрауенгофера, Киргофа и сотни других тоже обязаны кое-чем случаю. Говорят, что вид морского рака внушил Уатту мысль об остроумном усовершнйствовании паровой машины. Случаю обязаны также многие поэты, романисты, драматурги, художники лучшими из своих вдохновений". (*Рибо*: „Творческое воображение". Пер. Е. Предтеченского и В. Ранцева. СПБ., 1901, стр. 131). По словам Джевонса „гений открытий зависит от множества случайных заметок и сведений", а по мнению Тюрго случаю следовало-бы воздвигать памятники наряду с изобретателями.

Не отрицая роли случая в судьбе открытий и изобретений, нельзя однако, приписывать ему роль *творческого фактора*: такой явно ошибочный взгляд противоречил-бы в корне *психологическому детерминизму*: „в свете психологического анализа — на что я указал в „Психологии Творчества" — творчество художника представляется не игрой его капризной фантазии, не случайным сплетением тех или иных психических агентов, а *строго закономерным механизмом причинной связи душевных явлений*, сполна разложимых, по структуре своей, на закономерные соотношения (корреляции). Для вдумчивого психолога здесь *нет и не может быть места прихотливой игре слепого случая*, нет и не может быть места *свободе от ига причинности*: над миром творческих замыслов художника тяготеет закон причинности... Творчество художника—*не продукт его произвола, а закономерная деятельность его духа*: из природы художника следуют его творческие силы и задания, из заданий—его творческия достижения и творения, из творений—*закономерный характер*

всей его творческой деятельности: такова цепь естественных причин и следствий, развертывающих *закономерный процесс органического роста и преемственного развития творческих замыслов и достижений художника*“ [1]).

Как строго закономерная деятельность духа, творчество ученого, изобретателя и художника покоится на *признании закономерной причинной связи душевных процессов, исключающих произвол и капризную игру слепого случая.*

Случай не творит, а лишь *способствует* выявлению творческого акта ученого или художника, *ускоряя* разряд его творческой энергии; в этом смысле случай—не причина, творческого процесса и даже не стимул к творчеству, а в лучшем случае—лишь внешний *повод* (occasion), *толчек* к ассоциации творческих замыслов и устремлений ученого и художника с той или иной комбинацией наблюдений, фактов, событий. Появление того или иного *повода,* как толчка к открытию и изобретению,— дело простого случая, но *использование* такого повода, как толчка к разряду творческой энергии изобретателя или ученого, отнюдь не игра случая, а *неизбежный и строго закономерный акт* выявления его творческой энергии: данный внешний повод, как толчек к разряду творческой энергии изобретателя, мог быть или не быть: это—дело случая; но самое изобретение, вызванное этим поводом, *не могло не быть, и неизбежно должно было возникнуть даже при отсутствии такого повода,* как *незбежное* звено, замыкающее закономерную цепь причин и следствий, цепь творческих замыслов и достижений изобретателя, ученого и художника: открытие Ньютона произошло-бы и без пресловутого яблока, открытие Гальвани было-бы сделано им и без наблюдений над лягушкой: оно *неизбежно* должно было произойти—рано или поздно, в тех или иных условиях—как *следствие* сложного и строго закономерного процесса „вынашивания“ творческой идеи, как неизбежный *результат* целого ряда наблюдений, размышлений, выкладок, догадок, сопоставлений—словом—как результат весьма сложной *скрытой* творческой работы [2]). Еще Шеллинг указал в своей „Системе трансцендентального идеализма“ на то, что научная, проблема, которая может быть решена гением чисто интуитивным путем, разрешима и механически: так, например, система тяготения Ньютона была гениальным открытием „у ее первого изобретателя Кеплера“ и в то-же время, однако, оказалась чисто научным открытием у Ньютона; Грегори оспаривает случайное происхождение научных открытий, и рассматривает их как результат упорного труда, терпения и настойчивости ученого в разрешении намеченной им проблемы. „Это было не случайное открытие,—говорит он по поводу „случайного“ открытия Кавендишем азотнокислого калия—„но результат знания химического состава селитры“. („Открытия, цели и значение науки“. Пер. проф. Н. И. Вавилова. М. 1923,

---

[1]) *С. О. Грузенберг*: „Психология творчества“. Изд. „Белтрестпечать“. Минск. 1923; стр. 24—25.

[2]) „На случай при великих открытиях наталкиваются те, кто—по словам Лагранжа—его заслуживают“. По остроумному замечанию Пастера „случай лишь *помогает* умам, подготовленным к открытию путем усидчивых занятий и упорных трудов“.

стр. 126). „Ход рассуждений Уатта"—говорит он по поводу изобретения паровой машины—„не был случайным, он основывался на новых данных о „скрытой теплоте" плавления, открытой его другом проф. Блэком, и вся конструкция паровой машины воспринималась Уаттом как научная проблема" (ibid, стр. 136). Тысячи, миллионы людей видели падение яблока, но *только* для Ньютона этот факт послужил толчком к великому открытию; миллионы людей видели красные маки; почему-же *только* Римского-Корсакова вид маков натолкнул на мысль о создании Кащея? Сотни людей слышали музыку Римского-Корсакова, и, однако, *только* в воображении Репина она, *по какой-то ассоциации идей*, вызывает образ Иоанна Грозного, убивающего своего сына и т. д. Неужели найдется нормальный человек, который стал-бы серьезно утверждать, что открытие Ньютона, *обязано своим происхождением* не его творческому гению, а случайно упавшему яблоку, что если-бы Римский Корсаков не увидел случайно красных маков, он не написал-бы своего Кащея, а не попади Репин на концерт, где он случайно услышал музыку Римского-Корсакова, он не задумал-бы своего Иоанна?!. „Тысячи людей видят те-же самые факты и испытывают на себе их влияние"—говорит Г. Жоли—„но только один выражает их,—если это художник, только один управляет ими,—если государственный муж, политик или воин". (*Г. Жоли* „Психология великих людей", стр. 211).

Приписывать происхождение изобретений и открытий игре слепого случая так-же наивно, как наивно было-бы приписывать, например, происхождение младенца случайному падению его матери, вызвавшему во время ее беременности преждевременные роды: открытие и изобретение не „выходит" внезапно из головы изобретателя, в готовом виде, как из головы Афины-Паллады, а „вынашивается" им, „зреет", как организм в утробе матери; оно требует кропотливой проверки, упорных наблюдений, размышлений, труда и времени для сложного процесса органического роста творческого замысла изобретателя и преемственной связи его с индивидуальным и с коллективным опытом прошлого· в этом отношении поучительно свидетельство Альберта Эйнштейна о том, что он был приведен к идее относительности „*постепенно*" отдельными закономерностями, почерпнутыми из различных опытов": „Этот основной принцип признается Эйнштейн в беседе с А. Мошковским—*не возник в моем сознании сразу*, как первоначальная мысль. Если-бы это было так, то мы, пожалуй, имели-бы право назвать его „открытием". На той *внезапности*, которую вы предполагаете, *как раз то и не было*. Наоборот, *я был приведен к моей идее постепенно, отдельными закономерностями, почерпнутыми из различных опытов*". (А. Мошковский: „Альберт Эйнштейн". Беседы с Эйнштейном о теории относительности. Пер. И. Румер, М. 1922, стр. 91).

Эйнштейн отрицает, вообще, *творческий* характер открытий: „Выражение „открытие" само по себе, по его словам—„не совсем безукоризненно. Ибо открыть значит—увидеть нечто, что уже имеется в готовом виде. Но при этом забывают о *доказательстве, которое уже не имеет характера открытия*, а только может явиться средством к нему". И отсюда Эйнштейн приходит к утверждению, которое сначала он просто выставил, а затем подробно разъяснил на примере: „*Открытие в сущности не*

есть творческий акт“ (*А. Мошковский*: ibid, стр. 90); равным образом и Кеплер пришел к своему открытию в результате упорного кропотливого труда и непрерывных наблюдений и размышлений над интересовавшим его вопросом: „После того, как настоящие размеры орбит были найдены мною *благодаря наблюдениям Браге, я непрерывным упорным усилием долгого труда* открыл, наконец, пропорциональное отношение периодических времен к протяжению сил орбит... И если вы желаете знать точно время,—то именно время, в котором открытие было сделано, то я скажу, что зародилось оно в моем уме 8-го марта сего 1618 года. Затем *неумело или неловко питаемое вычислениями и вследствие этого отвергнутое мною, как ложное*, оно воспроизвелось во мне с новой энергией 15 мая, и вот тогда оно уже... оказалось столь *вполне подтверждаемое моим семнадцатилетним трудом над наблюдениями Браге и моими самостоятельными, совершенно согласовавшимися размышлениями*, что я думал сначала, что или нахожусь в бреду или сделал где-либо какое-нибудь petitio principii... Но нет более сомнения: это есть предположение совершенно верное и совершенно точное. Восемь месяцев назад увидел я *первый луч света*; три месяца назад засиял предо мною день; наконец, несколько дней назад я увидел солнце самого изумительного созерцания[1])“.

В приведенном самопризнании Кеплера обращает на себя внимание схема *закономерного роста и кристализации его творческого замысла*; он различает следующие последовательные этапы преемственного процесса творческой комбинаторики: 1) сперва он находит настоящие размеры орбит „благодаря наблюдениям Браге“; 2) ценою „непрерывного упорного усилия долгого труда“ открывает пропорциональное отношение периодических времен к протяжению сил орбит; 3) результаты обоих названных открытий *наводят* его 8 марта 1618 г. на мысль об открытии; 4) он *проверяет* свою мысль и после неудачных („неумелых и неловких“) вычислений *отвергает* ее, как ложную; 5) 15 мая того-же года *вторично проверяет* отвергнутую мысль; 6) затрачивает предварительно *семнадцать лет* упорного труда на проверку наблюдений Браге; 7) размышляет над этим предметом и лишь *после того*, как его самостоятельные размышления над интересующим его вопросом оказались „согласовавшимися“ с выводами Браге, он впервые видит—спустя 8 месяцев—„первый луч света“ и лишь три месяца спустя приходит *интуитивным путем* к своему открытию—„изумительному созерцанию“. Таким образом интуитивный проблеск „первого луча света“ и „солнца самого изумительного созерцания“—как он образно называет творческую интуицию—возникает лишь *после* упорного труда, кропотливых вычислений и непрерывных размышлений—как *последнее звено*, замыкающее преемственную цепь его упорных усилий, наблюдений, вычислений и размышлений—т. е. вполне *сознательного процесса научной комбинаторики*. Гельмгольц удостоверяет, что внезапные мысли и догадки осеняли его *после долгой предварительной работы*: „каждый раз приходилось *сперва* всячески переворачивать мою задачу на все лады, так чтобы *все изгибы и сплетения залегали прочно в голове* и могли быть снова пройдены наизуст, без помощи письма. *Дойти до*

[1]) „Harmonices mundi libri quinque“. Цит. по М. А. Блоху: op. cit, стр. 11.

этого невозможно без долгой предварительной работы“ и только после такой работы „приходили хорошие идеи“.

Фарадей проделывает—по собственному его признанию—сотни и даже *тысячи* неудавшихся опытов, чтобы исследовать условия опыта, которые могли-бы оправдать правильность его творческого замысла. „Никто не подозревает“—говорил Фарадей—„сколько догадок и теорий, возникающих в уме исследователя, уничтожаются его собственной критикой, и едва-ли $^1/_{10}$ всех его предположений и надежд осуществляется“. (*Грегори*: „Открытия, цели и значение науки“, стр. 18); Дарвин приписывает успех исследователя „бесконечному терпению при размышлениях над определенной темой, наблюдательности, достаточной доле изобретательности и здравого смысла“ (ibid, стр. 18).

То-же явление наблюдается и в художественной комбинаторике: и в области художественного творчества идеи, образы и типы кристализуются, „вынашиваются“ и „зреют“ в процессе упорной работы, многочисленных наблюдений, размышлений, обобщений и переживаний художника, как *продукт* его анализа, наблюдательности, утонченной эстетической восприимчивости, художественного чутья, знания людей и учета жизненных, бытовых и общественных условий окружающей их обстановки.

Самопризнания писателей, художников и композиторов свидетельствуют об их упорном кропотливом труде и „муках творчества“ [1]) в поисках форм для воплощения творческих замыслов: так, например, Достоевский, называвший свою творческую работу „*каторжной работой*“, писал „Братьев Карамазовых—по собственному его признанию—„с мукой и заботой“, доводившей его до болезни: „Что у тебя за теория, что картина должна быть написана *сразу* и прочь!“—пишет он брату: „Поверь, что везде нужен *труд и огромный*! Поверь, что легкое, изящное стихотворение Пушкина в несколько строчек потому и кажется написанным сразу, что-оно слишком долго клеилось и перемаривалось у Пушкина: это факты: Гоголь восемь лет писал „Мертвые души“... Я например, сцену тотчас-же записываю... но потом *целые месяцы, год обрабатываю ее...*“; Чехову творческая работа стоила—по его словам—„*каторжного напряжения*“; Витторио Альфиери четыре стиха стоят „величайших усилий“: Гоголь во время работы „страдал тяжким страданием,... и причинял себе болезнь“; Тургенев—по свидетельству Пича—приступая к работе „запирался в своей комнате и, подобно льву, шагал и стонал там“; Шопен—по свидетельству Жорж Занд—„бился“ недели сряду над каким-нибудь одним пассажем, рыдая, как ребенок; Бетховен—по свидетельству его друзей—во время работы „выл“, как зверь, и метался по комнате, напоминая своим истерзанным видом буйного помешанного; Флобер, по собственному его признанию,—для того, чтобы написать $1^1/_2$ страницы „вымазал двенадцать. М. де-Бюффон доходил до 14“; Бальзак *более 12 раз* переделывал заново свои произведения; Альфиери переделывал свою пьесу „Брут“ в *четырнадцати* редакциях; Ариосто несколько раз переделывал заново свое небольшое стихотворение; де-Ту потратил двенадцать лет упорного

---

[1]) Анализу этого явления посвящена вторая глава моей „Психологии творчества“, откуда заимствованы приводимые мною иллюстрации „мук творчества“.

труда на писание своих трудов. По свидетельству Тургенева художник Александр Иванов „тридцать раз слишком списал голову Аполлона Бельведерского". „Тысячу раз не выходит, а тысячу первый—выйдет"—говорил Врубель (*С. Яремич*: М. А. Врубель". Изд. Кнебель, 1911); Л. Н. Толстой жалуется своим друзьям на мучительную творческую работу: „Вы не можете себе представить, как мне трудна эта предварительная работа глубокой пахоты того поля, на котором я принужден сеять... Обдумать миллионы возможных сочетаний для того, чтобы выбрать из них $\frac{1}{1.000.000}$ — ужасно трудно...". „Коли можно-бы было успеть $^1/_{100}$ долю исполнить того, что понимаешь, но выходит только $\frac{1}{1.000.000}$ часть"—жалуется он в письме к А. Фету; когда Серов писал портреты Г. Л. Гиршмана и А. Н. Турчанинова, он заставил их позировать ему более 90 раз и т. д.

Нередко писатели и художники, задумав художественное произведение, тратят месяцы и годы упорного труда на изучение литературных материалов интересующей их исторической эпохи, ее быта, нравов и политической обстановки: так, например, Л. Н. Толстой, задумав роман „Война и мир", тщательно изучает описываемую эпоху, распрашивает еще живых свидетелей ее, предпринимает поездку для осмотра Бородинского поля и целые дни проводит в библиотеке румянцевского музея в поисках ценных архивов того времени и в изучении массонских книг, исторических актов и документов той эпохи: „трудно себе представить всю ту *гигантскую работу*"—говорит его биограф П. Бирюков—„которую пришлось выполнить Л. Н—чу при собирании и разработке и облечении в художественную форму всего этого материала. Многие типы, кажущиеся нам чудным произведением художественной фантазии, являются портретами, списанными с натуры, *после глубокого и серьезного изучения источников*". (*П. Бирюков*: „Краткая биография Л. Н. Толстого" в прилож. к собранию его сочинений. I серия, I том, изд. В. М. Сиблина, М. 1911, стр. 108); Золя живет несколько месяцев сряду в Лурде и Риме, изучая местность, быт и нравы эпохи, наблюдает типы и тщательно собирает материалы для своего „Лурда"; Иванов в поисках за типами для задуманной картины предпринимает поездку в Рим, Репин—на Волгу, Рябушкин посещает Смоленское кладбище и т. д.

Иллюзия случайного возникновения неожиданного открытия и изобретения объясняется тем, что ряд предварительных звеньев логической цепи умозаключений, связующих посылки с выводами из данного научного, технического или художественного построения, *ускользают из поля зрения* и памяти изобретателя, ученого и художника, создавая, таким образом, впечатление неожиданности, случайности, мгновенности возникновения вывода, якобы *„перепрыгивающего"* — по выражению Эдуарда Гартмана— через цепь посредствующих логических звеньев „интуитивного силлогизма".

Эта иллюзия объясняется, до известной степени, *дедуктивным* характером творческого воображения, — на что указали еще Шеллинг и Шопенгауэр, а впоследствии — Эдуард Гартман, Анри Бергсон и Н. А. Римский-Корсаков: так, Шеллинг видит специфическую черту гениальности в том, что в сознании гения *идея целого предваряет составные*

элементы: по его словам „существуют лишь немногие признаки, по которым можно заключить о наличности гения в науке... Гений, например, наверное *отсутствует в том случае, если некое целое, подобное системе, возникает по частям и при том путем соединения* (Zusammensetzung). Наоборот, приходится предположить наличность гения там, где *идея целого явственно предшествовала отдельным частям*". (Цит. в переводе И. И. Лапшина, op. cit., стр. 201); Гартман подчеркивает дедуктивный характер художественного мышления и специфическую способность гения схватывать интуитивно „целое из одного куска", внося „единство" в свои создания: в отличие от надуманной концепции ремесленника и заурядного—художника „гениальная концепция схватывает,—как дающийся гению без всяких усилий, дар богов,—*целое из одного куска*, (das Ganze aus Einem Guss), и если ему чего не хватает,—так это именно деталей... Отсюда объясняется, почему творение гения запечатлено таким *„совершенным единством"* плана и составных частей, что в этом отношении его можно сравнить лишь с единством цельного организма природы: („Philosophie des Unbersussten". Zweite Auflage, 1870, s. 230).

Анри Бергсон подчеркивает дедуктивный характер *философской интуиции*, как способности схватывать непосредственно неуловимый образ, который „держит в своей власти дух философа, следует за ним, как тень, по всем извилинам его мысли", предваряя строение его системы и предрешая ее выводы; отсюда объясняется, почему все положения философской концепции стягиваются *„в одну единственную точку*, к которой, как мы чувствуем,—можно беспредельно приблизиться, хотя нет надежды когда-нибудь достигнуть ее" (*А. Бергсон* „Философская интуиция" в „Новых идеях в философии". Сборник № 1. Изд. „Образование", 1912, стр. 3—4). „Философ—по его словам—„... за всю жизнь сказал только *одну вещь;* да и то он скорее пытался сказать эту вещь, чем действительно ее выразил" (ibid, стр. 7); аналогичный взгляд высказывает Шопенгауэр, подчеркивая интуитивный характер своих философских построений: „все *мысли*, которые я написал, возникли по внешнему поводу, большей частью по поводу какого-нибудь *интуитивного впечатления*, и высказывал я их, *исходя из объективной точки зрения*, не заботясь о том, куда они могут привести: но все таки *они похожи на радиусы, которые, исходя из периферии, все направляются к одному центру*, т. е. к основным идеям моего учения: к ним ведут они с самых различных сторон и точек зрения" (*Шопенгауэр*: „О писательстве и стиле" в IV т. полного собрания сочинений в перев. Ю. И. Айхенвальда, М. 1910, стр. 521); в другом месте своих самопризнаний Шопенгауэр подчеркивает происхождение фрагментов своей системы из *одной заполнявшей его мысли, предварявшей его творческую работу*: „Мои произведения—признается он в главе „О самом себе"— состоят сплошь из статей, где *меня заполняла какая-нибудь мысль*, которую я хотел, *ради нее самой*, зафиксировать путем записи; вот из какого материала создавались они, при малой затрате извести и цемента" („О самом себе" в IV томе полного собрания сочинений в пер. Ю. И. Айхенвальда М. 1910, стр. 570); происхождению своих философских построений Шопенгауэр—по собственному его признанию—обязан был „живейшей инстуиции": „моя уловка—

признается он в той-же главе—состоит в том, что я внезапно и в тот-же момент обливаю *живейшую интуицию* или глубочайшее ощущение, когда благоприятный час порождает их, самой холодной, абстрактной рефлексией и благодаря этому сохраняю их затем в застывшем состоянии" (ibid, стр. 564).

Моцарт признается (в одном из своих писем) в том, что, приступая к творческой работе, он еще до написания пьесы слышал ее „в воображении как-бы *сразу и в целом*": „... Произведение вскоре становится в голове уже почти *совсем готовым*,—так описывает Моцарт процесс зарождения творческих замыслов—„так что *я обозреваю его зараз* в моем духе, как прекрасную картину или прекрасного человека, и не одно после другого, как это должно быть впоследствии, но *все зараз*". Приступая к работе над оперой „Моцарт и Сальери", Римский-Корсаков еще до написания ее руководствуется выкристаллизовавшимся в его соображении готовым остовом оперы в виде *„мелодической ткани"* всего произведения; Бетховен, приступая к творческой работе, „видел и слышал"—по собственному его признанию—готовый, законченный „образ во всем его протяжении"; в письме к Н. Ф. Мекк от 17 февраля 1878 года Чайковский отмечает, что для творческой работы „необходимо только одно: чтобы *главная мысль и общие контуры всех отдельных частей являлись-бы не посредством искания, а сами собой*" и предваряли план и строение всей композиции; в письме к Балакиреву Чайковский сравнивает процесс кристаллизации творческих замыслов с состоянием, *„когда уже все существенное сочинено,* но еще не вылезло на свет божий".

Дедуктивный характер художественного мышления и в частности—музыкального воображения наиболее рельефно оттеняет Н. А. Римский-Корсаков, подчеркивая *предварение* „темы целиком" в том смысле, что она наперед предрешает в творческом воображении композитора строение всей композиции и характер ее составных частей; в этом смысле поучительно его указание на то, что „творческий процесс (в музыкальном творчестве С. Г.) идет—по его словам—обратным порядком: *в композиторском мышлении возникает тема целиком*" (*Н. А. Римский-Корсаков*: „Музыкальные статьи и заметки". Анализ оперы „Снегурочки"; цит. эта привед. И. И. Лапшиным: „Худож. творч.", стр. 134).

Вопрос о роли интуиции в *научном творчестве* вызывает разногласия в том смысле, что некоторые авторы (Кант, Вейнингер) отрицают, вообще, интуицию и гениальность в научном творчестве; иные (Шеллинг) считают проявление ее в науке редким и сомнительным, между тем как целый ряд психологов и ученых (Спенсер, Клод Бернар, Ю. Майер, Пуанкаре, Рибо) признают бесспорным проявление творческой интуиции в научной работе ученого; Шопенгауэр, Шеллинг, Жан-Жак Руссо, Ренан, Ницше и Бергсон идут еще дальше, сближая философию с искусством; а некоторые авторы (Либих, Вант-Гофф, Фолькман) приписывают и научному творчеству элементы художественной фантазии.

Г) Интуиция как антиципация родовых образов и художественных типов.

Проявление „бессознательного творчества" наиболее ярко и отчетливо бросается в глаза в *антиципации родовых образов творческой фантазии художника и в происхождении художественных типов.*

Это явление находит себе более или менее удовлетворительное объяснение в так называемой *„теории оживления психических следов“*, проливающей свет в темную область *зарождения и кристаллизации в сознании художника прообразов его творческой фантазии в связи с оживлением психических следов прошлого индивидуального и коллективного опыта.*

„Идеальный закон *оживания образов*—говорит Рибо—известен со времен Гамильтона под именем „закона реинтеграции“ и состоит в переходе одной из частей в одно целое, т. к. каждый элемент стремится воспроизвести полное состояние, а каждый член ряда—всю совокупность ряда... Оживление лица, памятника, картины, природы, события—всего чаще бывает лишь частным.

Оно зависит от различных условий, оживляющих существенные черты и заставляющих исчезать второстепенные подробности“ (*Рибо*: „Творческое воображение“, стр. 14—15).

В русской психологической литературе теория оживления психических следов разработана, главным образом, в трудах проф. В. М. Бехтерева („Общие основы рефлексологии человека“, „Общественная рефлексология“, „Объективное изучение личности“, „Объективная психология и ее предмет“ и др. [1]).

По мнению проф. В. М. Бехтерева все сложные психические (а по его терминологии—„соотносительные“) процессы основаны на процессах „проторения путей (Bahnung—немцев) и совозбуждении или оживлении прежних следов с одной стороны и процессах торможения или подавления их—с другой“ (*проф. В. М. Бехтерев*: „Объективное изучение личности“ Изд. З. И. Гржебина. Пет.—Берлин. 1923, стр. 57). Следы, отлагающиеся в мозговой коре от прежних впечатлений, могут сочетаться между собой „целиком и по отдельным своим частям“ и передавать таким путем возбуждение на другие области мозговой коры.

Ряды следов от бывших корковых возбуждений, имеющие сходные в том или ином отношении черты, „обобщаются в один сложный комплекс путем сочетания их с одним и тем-же общим для них словесным символом или знаком... слухового или зрительного характера, который играет в этом отношении роль важного синтетического фактора“ (ibid, стр. 57).

Такие обобщенные комплексы сходных следов открывают широкое поле для синтетических процессов психической деятельности: такой комплекс следов от „внутренних и социальных раздражений, составляющих основное или индивидуальное ядро личности“, объединяет следы от воздействий внешнего мира в том смысле, что „следы эти уже при своем первоначальном образовании вступают в тесное соотношение с выше указанным комплексом и благодаря этому всегда и оживляются при посредстве следов, входящих в состав того-же самого комплекса... непрерывно оживляемого путем постоянно притекающих к коре мозга внутренних раздражений“ (ibid, стр. 60).

Объединение и сочетание следов с основным комплексом объясняет

---

[1]) См. мою статью „Объективная психология“ (*С. О. Грузенберг*: „Очерки современной русской философии“. СПБ. 1911).

возможность оживления всех тесно связанных с ним следов, „которые могут получать перевес над другими следами“; таким образом процесс оживления следов и „направления внешних реакций“ находится в самом тесном соотношении с индивидуальным комплексом личности (ibid, стр. 60).

Теория сочетания и оживления следов проливает новый свет на процесс формирования в творческой психике художника прообразов художественных типов; в этом отношении крупную роль в процессе зарождения и кристаллизации художественных образов играют *обобщенные комплексы оживленных следов от впечатлений и переживаний раннего детства и юности.*

Впечатления и картины раннего детства и юности оставляют глубокий след в психике художника и нередко служат прототипом для формирования образов его творческой фантазии.

По мнению проф. С. Фрейда, разделяемому проф. В. М. Бехтеревым, „в механизме воображения... открываются черты, близкие к грезам, при чем здесь дело идет о том, что оживляются следы предшествующего опыта, в большинстве случаев даже *детского,* развивающиеся в связи с желаниями личности... В творчестве дело сводится в конце концов к *воспроизведению результатов предшествующего опыта* в виде оживляющихся сочетательных рефлексов“ (*В. М. Бехтерев:* „Общие основы рефлексологии человека“. Госуд. издат. М. и П, 1923, стр. 386).

Многие литературные и художественные типы выкристаллизовывались в сознании художника путем постепенного наслоения и перекрещивания в его психике впечатлений от лиц, картин и событий раннего детства, оставивших комплексы сходных следов, и в этом смысле обязаны своим происхождением *оживлению* этих следов, нередко всплывающих в сознании художника много лет спустя - в зрелые годы—в тех или иных комбинациях и сочетаниях. Такие комплексы следов от впечатлений, наблюдений и переживаний раннего детства или юности, глубоко запавших в душу ребенка, перекрещиваясь с наблюдениями позднейших лет, комбинируются и фиксируются в памяти художника как *родовые образы или обобщенные схемы суммарных наблюдений*: в них тангся *зародыш* („вибрион“) художественных типов как *бессознательных аффективных отголосков и эмоциональных отзвучий* ярких переживаний и впечатлений детства, окрашивающих образы творческой фантазии художника в тот или иной аффективный колорит, в тот или иной „аффектнвный тон“, придающий, по мнению Paschal'я, единство и цельность художественному произведению. Эту *аффективную доминанту,* как психологический импульс к творческому выявлению обобщенной схемы или родового образа, тонко улавливает Бергсон, называя ее *„динамической схемой“* (*schême dynatique*) или представлением, предуказывающим художнику то *направление, „по которому надо двигаться, и операции, которые нужны для воссоздания образов в сознании“.* В философском творчестве этот родовой образ предносится творческому воображению мыслителя как *„образ - посредник“* (*image-médiatrice)*—образ, который—по словам Бергсона—„еще почти материя, поскольку его можно видеть, и почти дух, поскольку его нельзя более осязать, тот призрак, который не покидает нас, пока мы бродим вокруг системы, и к которому следует обратиться, чтобы получить реши-

тельный знак, решительное *указание, какое нам занять положение, с какой точки зрения начать рассматривать доктрину*" („Философская интуиция", стр. 15).

Этот образ таится в зародыше философской системы как „центр сил", из которого исходит импульс к творчеству, „несущий с собой порывы": „Возьмем все, что написал наш философ, соберем все эти рассеянные идеи у *образа, из которого они вышли*, поднимем их, *заключенных теперь в этом образе*, до абстрактной формулы, которая наполнится образом и идеями, останемся затем возле этой формулы и начнем глядеть; как она, столь простая, станет делаться еще более простой.. поднимемся, наконец, до точки, где будет сжато и примет форму напряжения все то, что имело форму протяжения в системе: только тогда мы сможем представить себе, как из этого *центра сил... исходит импульс, несущий с собой порыв* (*l'élan*) *т. е. сама интуиция*" (ibid, стр. 18).

Еще Кант указал (в „Критике силы суждения" § 17), что способность воспроизводить сходные образы и сливать их в некую общую схему, придает нашему воображению *„динамическую активность*, проистекающую от воздействия всех этих образов на орган внутреннего чувства".

Те же указания на *родовые собирательные образы-схемы*, как на зародыш художественных типов, мы встречаем в самопризнаниях целого ряда писателей, композиторов и живописцев: так, Пушкин удостоверяет, что он *„собрал"* в образе Пимена (в „Борисе Годунове") черты, с давних пор пленившие в летописях его воображение; Балакирев в письме к Чайковскому от 4 октября 1869 года тонко улавливает родовой прообраз задуманной им увертюры к „Королю Лиру", как *зародыш* предносившегося его воображению музыкального образа: описывая процесс поисков форм для воплощения творческого замысла, Балакирев обрисовывает лишь *родовую схему* задуманного им образа: „В настоящую минуту, думая о вас и об увертюре, как-то невольно воспламеняюсь, и мне рисуется, что увертюра *должна* прямо начинаться со свирепого Allegro с сабельными ударами. Я вам написал, так сказать, *род, в котором я-бы сочинил начало*. Если-бы я сочинял увертюру, то, воспламеняясь этим *зародышем*, я-бы высидел, или лучше сказать, *выносил бы его во чреве своего мозга*, и тогда было-бы нечто живое и возможное *в этом роде*". (Переписка М. А. Балакирева с П. И. Чайковским, стр. 36). В приведенном письме Балакирева обращает на себя внимание ценное для психолога указание на *родовой скелет*, как на модель („зародыш") для образа кристаллизующегося в сознании художника в *родовых типических контурах*.

Аналогичное указание на зарождение идеи музыкального произведения в виде *законченного родового образа* мы находим в одном из самопризнаний Бетховена: „..в моей голове начинается разработка в длину, ширину и глубину, и так как я сознаю, чего именно я хочу, то меня отнюдь не покидает *положенная мною в основу идея*, она всходит и растет, *я вижу и слышу образ* (*das Bild*) *во всем его протяжении* предстоящем, как *в слитке*, перед моим духом, и мне теперь остается только работа записывания..." (см. „Beethoven in eigenem Wort", Herst, 1905, s. 56—цит. из книги И. И. Лапшина „Худ. творч.", стр. 173); Римский-Корсаков говорит о „мелодической ткани" как о *родовом прообразе* своего

„Моцарта и Сальери“; Рафаэль признается в том, что образ его Мадонны обязан своим происхождением наслоению и перекрещиванию в его сознании зафиксировавшихся в его памяти лиц целого ряда красивых женщин, у которых он подмечал и улавливал сходные *родовые* черты, выкристализовавшиеся в процессе слияния и расщепления в *суммарный синтетический образ* красивой женщины, как схематического прообраза Мадонны.

По свидетельству Тургенева художник Александр Иванов, списывал более 30 раз голову Аполлона Бельведерского и открытую им в Палермо голову византийского Христа *„и постепенно их сближая*, добился, наконец, своего Иоанна Крестителя“, скомбинированного им из обоих этих образов и т. д.

Зарождение таких синтетических родовых образов (image générique), как обобщенных родовых схем целого ряда картин, впечатлений и наблюдений, оставивших в психике художника комплексы устойчивых следов сходных черт, объясняет установку внимания и предрасположения художника к восприятиям известных типов в смысле повышенной восприимчивости к *однородным* родовым чертам данного класса явлений, сопровождающейся обычно невосприимчивостью к остальным разнородным чертам этих явлений: в этом явлении следует искать ключ к объяснению нередко мучительного *процесса поисков натурщика и модели для воплощения образов* творческой фантазии художника и претворения их в наглядные индивидуальные образы.

Процесс *индивидуализации* синтетических родовых образов в смысле претворения схематического прообраза в *данный конкретный индивидуальный образ*, в данный тип (Иоанна Грозного, Плюшкина, Хлестакова) может развертываться в трех направлениях:

а) Комбинирование по известной родовой схеме и плану отдельных типических черт целого ряда однородных явлений путем расщепления их на составные элементы и группировки в синтетические новообразования.

Улавливая те или иные типические черты данного конкретного образа (человека, ландшафта, мелодии), привлекшия к себе внимание и интерес писателя или живописца, художник *вкрапливает* их в изображаемый им типический образ, сочетая их, в той или иной комбинации, с отдельными чертами, выхваченными из других образов; в результате такой перегруппировки тех или иных индивидуальных черт создается *комбинированный* суммарный образ, как *обобщение* родовых признаков, и равнодействующая составных элементов типического собирательного образа.

Такой суммарный образ выкристализовывается в сознании художника путем наслоения *и ассоциирования* отдельных черт, „клочков, обрезков и отдельных мелочей, характеров“, по словам Теккерея—запечатлевшихся в его памяти и комбинирующихся по известным *родовым* схемам; нередко художник фиксирует в своей памяти отдельные характерные черты, *случайно* схваченные им при встрече с людьми „на всякий случай“—*без умысла* использовать их когда-либо как материал для творческой работы, и даже забывает о них; однако комплексы следов от пережитых им впечатлений, отпечатлеваясь в его психике, вступают в сочетание с однородными следами и, комбинируясь по тем или иным родовым признакам, формируются в *синтетический суммарный образ*, неожиданно всплыва-

ющий в сознании художника, впоследствии—спустя более или менее значительный промежуток времени—как *законченный прообраз* или „модель" для художественного типа, вокруг которого группируются остальные характерные черты такого собирательного образа: „я вижу человека—признается Тургенев профессору Михайлову—„поражающего меня той или иной чертой, может быть, совершенно незначительной. *Я забываю о нем. Долгое время спустя этот человек внезапно возникает предо мною из мрака забвения. Вокруг замеченных мною у него черт группируются новые*, и теперь мне не поможет и то, если я захочу непременно забыть его. Я не могу—он овладевает мною, я думаю вместе с ним, живу вместе с ним. Я не могу успокоиться, пока он не превратится в живое существо". (Цит. по статье А. А. Измайлова: „Загадки Диониса", стр. 147). „Сначала"—говорит Тургенев в одном из своих самопризнаний—„начинает носиться в воображении одно из действующих лиц, в нем поражает нечто особенное, затем эта Фекла, этот Петр, этот Иван *удаляется, пропадает неизвестно куда, но впечатление, им произведенное, зреет*. Я сопоставляю это лицо с другими лицами, *создается у меня целый особый мирок*. Затем *нежданно-негаданно* является *потребность* изобразить этот мирок". (Цит. по Гутьяру „И. С. Тургенев").

В приведенных самопризнаниях Тургенева обращают на себя внимание психолога указания на: 1) фиксирование в памяти художника каких-нибудь отдельных черт образа, *случайно* обративших на себя его внимание; 2) *исчезновение из его памяти* этих черт; 3) *внезапное возникновение в сознании художника забытого образа*, как готового *прообраза* для художественного типа; 4) *группировка* вокруг такого образа новых черт и 5) *формирование собирательного родового образа, внезапно всплывающего в сознании художника* в законченных *типических* контурах.

Аналогичный процесс зафиксирования в памяти художника характерных черт родового образа, как *типического рельефа*, изображает Л. Н. Толстой (в „Анне Карениной") в характеристике художника Михайлова: подходя к дверям своей студии, Михайлов „не заметил, как он *схватил и проглотил это впечатление, так-же, как и подбородок купца, продававшего сигары и спрятал его куда-то, откуда он вынет его, когда понадобится*". Этот подбородок купца „понадобился" Михайлову, впоследствии, когда за работой *„вдруг ему вспомнилось* с выдающимся подбородком энергичное лицо купца, у которого он брал сигары, и он *это самое лицо, этот подбородок нарисовал человеку*".

Мусоргский, наблюдая за бабами и мужиками и фиксируя в своей памяти типичный образ одного мужика—„сколка с Антония в шекспировском „Цезаре",—говорит по этому поводу: „Все это мне *пригодится*, а бабьи экземпляры—просто клад. У меня всегда так: я вот запримечу кое-каких народов, *а потом при случае и тисну*". (Цит. по статье В. Стасова: „М. П. Мусоргский" в „Вестн. Евр.").

А. Федоров в воспоминаниях о Чехове приводит его признание о процессе кристализации художественных типов: „Посмотришь на жизнь, на людей... Потом гуляешь где-нибудь в Ялте на набережной, *вдруг пружинка в голове „чик",—и готов рассказ*" (стр. 286), Шопенгауэр заносит на бумагу случайно озарившие его мысли без всякого плана, а впослед-

ствии они неожиданно для него выкристализовываются в стройную законченную концепцию и т. д.

Указания на этот принцип художественной комбинаторики при построении типа, как синтетического образа, мы встречаем в самопризнаниях целого ряда писателей, художников и артистов: так „когда Федотов собирался писать „Вдовушку", то долгое время рассматривал виски детей Лебедева; после игры с детьми он сказал: „У меня есть теперь для „Вдовушки" *лоб и виски*; не достает еще *пары любящих глаз*" (цит. по Лапшину: „Худ. творч.", стр. 91); *И. Е. Репин* рассказывает в своих воспоминаниях о возникновении его „Бурлаков", как долги и мучительны были его поиски модели для выведенных им типов бурлаков, скомбинированных из зарисованных им отдельных черт и штрихов целого ряда лиц; Леонардо-да-Винчи постоянно зарисовывал на лету отдельные характерные черты попадавшихся ему навстречу случайных прохожих и впоследствии вкрапливал зафиксированные им штрихи в образы героев своих произведений; в поисках модели для Иуды („Тайная вечеря") Леонардо-да-Винчи более года посещал грязные притоны Боргетто, изучая типы отбросов общества: „Собрав и *сведя все свои долгие наблюдения над человеческой природой*, — говорит знаменитый критик (Ш. Блан С. Г.) — „Леонардо принялся изучать один за другим разнообразные типы двенадцати апостолов. Долго искал он их в живой толпе; долго бродил он по рынкам и по предместьям Милана, чтобы повстречать среди простонародья такие головы, которые *подходили бы к его представлениям о головах двенадцати евангельских рыбаков.* Неся с собой постоянно рисовальные дощечки и карандаш, Леонардо набрасывал наскоро все черты, подходящие для его цели.

Даже самые уродливые головы служили ему на пользу, как резкое выражение того характера, которое он съумел свести потом к более человеческой форме, сгладив их безобразие и *сохранив только их типическую экспрессию.* Таким образом он мало-по-малу очищал отысканных им чудовищ от их первоначальной грубости, *извлекая из крайних аномалий могучее зерно глубоко характеристической физиономии*". (*Жоли:* „Психология великих людей", изд. Павленкова, СПБ. 1884, стр. 248—249).

С. И. Танеев удостоверяет (в письме к Чайковскому от 30 июля 1881 г. и от 18 августа 1880 г.), что в поисках форм для задуманного им квартета он написал „множество предварительных эскизов, заключающихся в канонах, имитациях, двойных, тройных и т. п., контрапунктах", а, чтобы написать струнный квартет, он предварительно исписал 240 страниц,—целую книгу", переделывая темы до тех пор, пока они начинали ему нравиться"; А. А. Иванов сделал к своей картине „Явление Христа народу" свыше 200 этюдов и т. д.

Иногда художник создает литературный тип, комбинируя его из *живых моделей:* так, образ Наташи в „Войне и Мире" Л. Н. Толстого выкристаллизовался в его творческом воображении из сочетания образов его жены и свояченицы: *„я взял Таню, перетолок с Соней, и вышла Наташа"*; в образ Анны Карениной Л. Н. Толстым, были бессознательно вкраплены черты одной красивой женщины, которую он — за много лет до того, еще в студенческие годы—увидел случайно в театре; целый

ряд литературных, художественных и музыкальных типов обязан своим происхождением комбинированию родовых черт живых моделей („музы-вдохновительцы"), с элементами творческой фантазии художника (многочисленные иллюстрации этого тезиса проведены мною в четвертой главе „Психологии творчества", 1923 г., стр. 124—136).

Нередко художник вкрапливает в создаваемые им типы *свои собственные черты*, комбинируя их с элементами вымысла,—явление, чаще всего наблюдаемое *в автобиографических романах* („Ich-Roman"), где под маской литературного типа скрывается сам автор (см. по этому вопросу *вторую* главу настоящего труда).

Д) *Репродукция родовых черт характеров, картин и явлений природы, воспроизведенных художником по памяти и скомбинированных в синтетических образах* (музыкальных, литературных, художественных) *его фантазии или внушенных ему воспоминаниями.*

Воспоминания и картины пережитого, как сказано выше, нередко внушают художнику образы и модели для построения художественных типов, репродуцируемых им по памяти из элементов прошлого и личных переживаний: в образах и впечатлениях, запечатлевшихся в памяти художника и оставивших комплексы прочных следов в его психике, скрывается, как я отметил выше, эмоциональный зародыш целого ряда художественных произведений, обязанных своим происхождением оживлению этих обобщенных следов: нередко те или иные картины и образы, задуманные художником, всплывают в его сознании как эмоциональные отзвучия ярких переживаний и впечатлений: так, в письме к Рейлигенштадту Бетховен говорит, что он вкрапливал в свою пасторальную симфонию отзвучия пения перепелок и соловьев: „я сочинял мою пасторальную симфонию, *и овсянки, перепелки, соловьи и кукушки мне помогали*"; Н. А. Римский-Корсаков, прислушивался—по собственному его признанию—„*к голосам народного творчества и природы и брал напетое и подсказанное им в основу своего творчества*" (цит. по Лапшину „Худ. творч.", стр. 280); Вагнер говорит в своих „Мемуарах", что, прислушиваясь во время прогулок, к пению птиц, он запомнил их мотивы и перенес их в художественной переработке в лесную сцену своего „Зигфрида"; унылое перекликание гондольеров в Венеции—вспоминает Вагнер в своих „Мемуарах"—привело его в сильное волнение, и хотя он не запомнил их напевов, но они оставили столь глубокий след в его психике, что „внушили" ему—по его предположению—задуманные им в Венеции протяжные заунывные напевы пастушьего рожка для третьего акта „Тристана"; „Корсаков слушает музыку цыган в Крыму, запоминает крики торговцев (чтобы *воссоздать в „Младе"*), своеобразные речитативы сказателя былин Рябинина *(использованные в „Садко")*, крики муэззинов на минаретах („Шехеразада") и т. д." (См. „Летопись моей музыкальной жизни", изд. 2 ое, 1910, цит. по Лапшину: „Худ. творч.", стр. 29); Теккерей комбинирует изображаемых им героев своих произведений *„из клочков, обрезков и отдельных мелочей характеров"*; по образному выражению Эдгара Поэ, читатель затрепетал-бы, увидев те „лестницы и дьявольские трапы, мучительные вычерки и вставки", из которых комбинируются выводимые им типы; Гоголь просит своих знакомых „набрасывать легкие портреты и характеры" и присылать ему эти наброски:

„сведения эти—поясняет Гоголь — нужны были, как нужны этюды с натуры художнику, который пишет большую картину своего собственного сочинения"; „угадывать человека—говорит Гоголь в другом месте — я мог только тогда, когда мне представлялись *самые мельчайшие подробности* его внешности"; образы героев кристаллизовались в сознании Гоголя лишь после того, как он—по собственному его признанию—*„забирал* в уме своем весь прозаический дрязг жизни", и *„собирал все тряпье до малейшей булавки"*. Многие пейзажи Левитана, Куинджи и картины Вахрамеева были навеяны аффективными отголосками впечатлений от картин родного края; М. М. Антокольский, И. Я. Гинзбург, М. Л. Маймон воспроизводят по памяти в своих ранних произведениях типы евреев родного края, Л. Н. Толстой—типы аристократического круга, в котором вращался в молодости, Максим Горький—типы босяков и отбросов общества, с которыми долгое время делил невзгоды, Станюкович—типы моряков, с которыми близко общался всю свою жизнь, Помяловский—типы бурсаков, которых имел возможность наблюдать в детские и юные годы, Кольцов—типы крестьян, к которым принадлежал по рождению и т. д.

„Поэт"—говорит Дильтей — „отличается по ясности рисунка, силе восприятия и энергии проэкции, присущим его образам воспоминаний (Erinnerungsbilder) и возникающим из них образам. Процесс возбуждения может продолжаться в органе чувств и тогда, когда раздражение в нем прекратилось; тогда восприятие переходит в отображение (Nachbild). Когда возбуждение чувствительных нервов прекращается, содержание восприятия может быть воспроизведено. Фехнер называет это отображанием воспоминания (Erinnerungsnachbild)". („Die Embildungskraft des Dichters" s. 343—344).

Дильтей видит характерную черту творчества великого поэта в том, что его конструктивная фантазия создает художественный тип из элементов опыта и по аналогии с опытом, при чем материалом для построения типов нередко служит какое-нибудь лицо или действие (ibid, s. 351).

Иногда художественный образ, задуманный поэтом, бывает обязан своим происхождением *ассоциациям со слуховыми, зрительными и обонятельными образами.*

На это своеобразное явление, и поныне не нашедшее себе объяснения в психологии, указывают Ломброзо, Полан и, главным образом, Дильтей; он приводит ряд примеров из творчества Шиллера, Альфиери, Клейста и Отто Людвига, свидетельствующих об известном „настроении" (Stimmung), „строе чувств" (Gefühlslage) или „музыкальной основе настроения" („misicalische Grundstimmung" — по выражению Шиллера), как *опорном пункте для их творческой комбинаторики:* музыкальные образы предваряли в их воображении художественные типы, возникавшие в их сознании *по ассоциации с звуковыми образами:* так Шиллер в письме к Кернеру от 25 мая 1792 года пишет: „..*Музыкальный аспект* (das Musicalische) *какого-нибудь стихотворения витает* (schwebt) *предо мной в моей душе* гораздо чаще, когда я сажусь писать его, чем ясное понятие о содержании"... По поводу возникновения образа Валленштейна Шиллер пишет в письме к Гете от 18 марта 1796 года: *„Сперва возникает известная музыкальная основа настроения* (eine gewisse musicalische Grundstimmung

geht hervor"), и за нею следует у меня поэтическая идея"; Альфиери говорит о себе в своей автобиографии, что его трагедии возникали у него в большинстве случаев в то время или вслед за тем, как он слушал музыку. И Клейст говорит по этому поводу: „Я смотрю на музыку как на корень... облечения в словесную форму моих мыслей.. и придаю ей больше значения, чем алгебраическим формулам всех остальных искусств"... (*Wilhelm Dilthey*: ibid, s. 405—406).

Аналогичные указания на возникновение в творческом воображении живописца прообраза художественного типа *по ассоциации с музыкальными образами* мы встречаем у художников: так, по свидетельству Репина, образ Иоанна Грозного „осенил" его под впечатлением музыки Римского-Корсакова, в которой он „чувствовал: власть, любовь и месть". „Когда я ехал с концерта,—признается Репин — у меня голова была наполнена страшной музыкой Римского-Корсакова. *У меня явилась мысль написать страшную сильную картину, и сюжетом для нее я взял убиение Иоанном Грозным сына.* Как теперь помню, тогда произвела на меня огромное впечатление „Месть" Римского-Корсакова. Возвращаюсь я к себе в Абрамцево, полный весь пережитых впечатлений, и мысли вихрем кружатся у меня в голове. Боже мой, какая сила! Для живописи такая сила недоступна... Ну, в каком сюжете ее найти? А мысли и образы протекают... Разве в чем-либо историческом? *И тут меня словно осенило:—А Иоанн Грозный—момент убийства сына.* Этот сюжет захватил меня целиком" (Русская Молва, 17 января 1913 г., цит. эту привод. И. И. Лапшин в „Худ. Творч.", стр. 95).

Художник В. В. Кондратьев в анкете, организованной обществом художников имени А. И. Куинджи, удостоверяет (в своем ответе на вопросный лист), что во время работы *он мыслит музыкальными образами, которые предваряют в его сознании зрительные образы и служат точкой опоры для его творчества*: „Пишу и гладко, и мазками,—когда как, *пишу на темы музыки,* продолжаю „Чурляниса". Когда играется какое-либо музыкальное произведение, *стараюсь зарисовать линию ритма, пока не выявится зрительный образ,* который бывает как реального, так и фантастического порядка. *Каждая мелодия представляется в определенном колорите.* С такой зарисовки пишу картину *под влиянием впечатления, созданного музыкой.* Постоянно почти не могу выразить всего, что хочу—иногда *что-то звучит и непроизвольно во мне, тогда я пишу картину и называю мелодией настроения*". На вопрос: какие факторы влияли на процесс возникновения в его воображении художественных типов?—В. В. Кондратьев отвечает: *„только музыка,* иногда философия и естествознание: *„Зарисовка под музыку* входит целиком, оставаясь—по его словам—без изменения". Музыкальные зрительные образы не покидают В. В. Кондратьева и во сне: „Иногда во сне слышу какую-то музыку, *здесь же возникает и образ.* Я или встаю здесь же и пишу, или утром, а иногда и после концерта, засыпая, слышу его повторение; *ему сопутствует и образ.* Я пишу и это, первые называю мелодиями сна, вторые—гипнотическими... Только бы слышать музыку, *без нее работать не могу*". „Только хорошая музыка" служит для него, по его словам, стимулом к художественному творчеству (самопризнание В. В. Кондратьева опубликовано

мною в приложении к настоящему труду: см. „*Неизданные материалы по вопросам психологии творчества*“).

В приведенном мною самопризнании художника В. В. Кондратьева, необычайно ценном для психолога, обращает на себя внимание указание на 1) слияние звуковых и зрительных образов; 2) параллелизм музыкальных и художественных эмоций („ему *сопутствует* образ“); 3) музыкальный фон зрительных восприятий, окрашенных аффективным колоритом („каждая мелодия представляется *в определенном колорите*“—ср. „musicalische Grundstimmung“ Шиллера); 4) процесс мышления в музыкальных образах; 5) роль музыкальных эмоций как *стимула* к художественному творчеству (ср возникновение образа Иоанна Грозного в воображении Репина под впечатлением „Мести“ Римского-Корсакова).

У композиторов процесс ассоциирования звуковых и зрительных образов протекает в обратном порядке: зрительные образы предваряют и вызывают звуковые образы: так, по признанию Вагнера—два зрительных образа—две фигуры, выросшие в его воображении „как живые“—„метчик“ с его доской, исчерченной меловыми знаками, и Ганс Сакс, держащий высоко в воздухе башмак, вызывают у него идею компановки целой комической оперы; Глинка удостоверяет, что прежде чем написать сцену Сусанина в лесу с поляками, он часто „с чувством“ читал ее вслух и так живо представлял ее себе в зрительных образах, что у него „мороз подирал по коже и волосы становились дыбом; Чайковский еще до написания „Орлеанской девы“ так живо представил себе сцену казни Жанны д'Арк, что разрыдался, читая описание этой сцены, „Массенэ—по словам Полана—задумал первоначально „Короля Лагорского“, „увидев простой картонный индейский ящик, на котором были изображены баядерки, раскачивавшие ноги и руки строго ритмически и параллельно друг дружке. Таково было первое откровение Индии, *из которого возникла известная тема танцев, а потом и очертания* всей оперы“ (*Paulhan*: Psychologie de l'invention“—цит. по Лапшину: „Худ. Творч.“, стр. 94); вид ярко красных маков вызывает в воображении Римского-Корсакова образ Кащея. Увидев маки, Корсаков сказал: „теперь я не могу не сочинить „Кащея“ (ibid, стр. 94); по свидетельству Ломброзо, Моцарт, увидев апельсин, вспоминает народную неаполитанскую песню и тотчас же пишет кантату к своему „Дон Жуану“ и т. д.

Возможно также (весьма редко, впрочем) ассоциирование *абонятельных образов* с творческими эмоциями: так, например, аромат цветов в оранжерее Цвинглера вызывает у Шопенгауэра подъем творческой энергии; запах гнилых яблок действует на Шиллера возбуждающим образом во время творческой работы, запах трюфелей вызывает у Байрона подъем творческой энергии и т. д. Механизм ассоциаций художественных образов зрительными, звуковыми и другими образами до сих пор все еще остается неразрешимой загадкой для науки. Возможно, что в ассоциировании этих образов играет известную роль процесс оживления и сочетания психических следов; однако, для такой гипотезы нет еще достаточных научных оснований; вообще в этой темной области осторожному и добросовестному исследователю следует воздерживаться от всяких догадок: в противном случае, он рискует заблудиться в дебрях метафизической фантастики.

Е) *Патологические черты интуитивного мышления.* Изучая вопрос о природе интуитивного мышления, психолог не может не обратить внимания на сравнительно редко наблюдаемую форму проявления „бессознательного творчества", заслуживающую внимания психопатологов: я имею в виду *патологическое явление,*—случаи парамнезии или переживания процесса творчества как *иллюзии мгновенного воспоминания художника о виденных им ранее картинах, лицах и событиях* („sensation du déjà vu") *или пережитых им ранее эмоциях.*

Характерная особенность этой патологической формы „бессознательного творчества" заключается в том, что возникновение в сознании художника художественных образов сопровождается непоколебимой *уверенностью* в том, что он когда-то где-то видел уже их, слышал их голоса, общался с ними—словом. что он воспроизводит в своей памяти давно пережитые эмоции, забытые картины и образы далекого прошлого, воскрешенные в его памяти внезапной вспышкой интуиции.

На это явление обратили внимание Гердер, Анри Бергсон, Гюйо, Рибо, Фулье, Форель и проф. И. И. Лапшин: по его словам не лишено вероятия, что оно сыграло известную роль в процессе образования философских концепций Бланки и Ницше [1]).

В художественной литературе это явление нашло себе выражение в произведениях Флобера, Теккерея, Верлена, Гейне, Льва Толстого, Алексея Толстого, Апухтина и др.

Яркую иллюстрацию описанной иллюзии мы находим в приведенном мною выше самопризнании Флобера о происхождении одной из сцен его романа „Ноябрь": „наткнувшись, однажды, во время прогулки в лесу на поляну и увидев разбросанные по ней окурки сигар и остатки паштета", Флобер узнает в этой поляне картину пикника, описанного им одиннадцать лет тому назад в „Ноябре": „Там был пикник! *Я описал это в моем „Ноябре" одиннадцать лет тому назад!* Тогда это мне представлялось просто в воображении, а *теперь это подтвердилось!*" („Избранные места из писем Флобера" в „Русской мысли", 1916 г. № 3, стр. 168) [2]); биограф Теккерея Мельвиль передает аналогичный случай из жизни английского писателя: „В романе „Пенденнис"—говорит Теккерей—„писанном 10 лет тому назад, есть описание некоего Костигана, который был выдуман мною... из клочков, обрезков, и отдельных мелочей характеров. Однажды ночью я курил в таверне, и *этот самый Костиган, ну, прямо вылитый, живой, вошел в комнату,* поразительно похожий на мои печатные наброски этого типа... „Сэр,—сказал я ему, *узнавая в нем старого приятеля, с которым я встречался в неведомых странах,* могу я вам предложить стаканчик грога?" (См. биографию Теккерея—Melvill'я) [3]). О таких-же сладостных „воспоминаниях из рая" и „прежнем знакомстве" говорит и Гердер; Гейне называет процесс творчества художника воспоминанием его души о своих странствованиях в домировом бытии; Делакруа

---

[1]) См. проф. И. И. Лапшин: „Фил. изобрет. и изобрет. в филос." т. I, стр. 109.

[2]) См. *вторую* главу настоящего труда.

[3]) Цитата из самопризнаний Теккерея привед. по Лапшину, „Худ. творч.", стр. 8).

говорит об имеющемся в нас „эхо“, отвечающем на необычайные зрелища и об „ящике в нашем мозгу или нашей душе“, в котором хранятся образы когда-то виденных нами людей и событий: „Сколь ни неожиданны и необычайны зрелища, представляющиеся нашим глазам“,—говорит Делакруа—„они никогда не застают нас вполне врасплох; в нас всегда имеется *эхо*, всем им отвечающее: *или мы где-то видели это, или все возможные комбинации вещей имеются заранее в нашем мозгу. Снова находя их в этом преходящем мире, мы лишь открываем ящик в нашем мозгу или в нашей душе...*“ („Journal de Eugéne Delacroix“. t. III-me, 1895, p. 72, цит. по Лапшину: „Худ. творч.“, стр. 63).

Описанное мною явление нашло себе объяснение, напоминающее учение Платона и Бруно об *анамнезисе*, как об источнике философского творчества и родственное, по психологическим мотивам своим, *вере в переселенце душ и в интроспективную перевоплощаемость*. (Характеристике и анализу этого явления посвящен § 3 *второй* главы настоящего труда: „*Интроспективная перевоплощаемость*“). Корни его можно проследить еще—(как указано во второй главе) в учении об *апокатастазисе* (ἀποκατάστασις πάντων, restitutio universalis) у пифагорейцев и Гераклита: в наше время оно нашло себе выражение у Ницше и Бланки—в их постулате „вечного возвращения цикла времен“ и У. Уитмена. В русской литературе отзвучия мистических мотивов платонова учения об Эросе и о процессе творчества, как о *припоминании*, можно подметить—(на что указал М. Гершензон в своей статье „Видение поэта“) в поэзии Баратынского, Лермонтова, Огарева, Алексея Толстого и Фета (см. § 5 *первой* главы настоящего труда: „Антиномия искусства и природы“) [1]).

Гюйо относит это явление к патологической иллюзии „ложной памяти“: она заключается в том, что „какое-нибудь состояние созкания, возникающее в нас в данный момент впервые, состояние, следовательно, совершенно новое, кажется нам *повторением* состояния, уже некогда испытанного нами, кажется не настоящим, а *прошедшим*“. (*М. Гюйо:* „Происхождение идеи времени“ с предисл. А. Фулье Пер. Н. Южина Изд. „Знание“. СПБ. 1899, стр. 74).

Отвергая попытку Рибо объяснить происхождение этой иллюзии тем, что новое впечатление, вызывая хранящиеся в нашем прошлом аналогичные, хотя и смутные впечатления, вселяет в нас тем самым уверенность, „будто новое состояние есть повторение прошлого“,—Гюйо, как и Фулье, полагает, что в данном случае наблюдается „болезненное явление какого то внутреннего эхо и повторения“, аналогичное тому явлению, которое имеет место в истинном воспоминании: все новые ощущения вызывают некоторый *отголосок*, они *ассоциируются* с теми последующими образами, в которых они повторяются; вследствие какого-то миража эти последовательные представления отбрасываются в прошедшее“ (ibid, стр. 76).

Это явление „*двойного зрения во времени*“ объясняется, по мнению Гюйо, недостатком энергии в мозговых центрах и отсутствием одновре-

---

[1]) Отголоски мистических мотивов платонова учения о процессе творчества, как *о припоминании*, можно подметить в статьях Мережковского, Гершензона и К. Эрберга.

менности, вследствие чего становится невозможным *полное* совпадение сходных колебаний: отсюда объясняется, почему в нашем сознании возникает, в сущности, *два образа*: „один—живой, другой—ослабленный, как воспоминание; внутренний стереоскоп оказывается расстроенным, и потому оба образа *сливаются* вместе в такой мере, чтобы создать *один* объект". (ibid, стр. 77).

Гюйо оговаривается, однако, что „всякое полное объяснение при современном состоянии знания *невозможно*" (ibid) [1]).

По мнению Анри Бергсона причину этого явления следует искать „в соединенной деятельности восприятия и памяти": оно вытекает из естественного функционирования этих двух способностей (*А. Бергсон*: „Воспоминание настоящего". Пер. В. А. Флеровой. Изд. М. Семенова. СПБ. 1913, стр. 50).

В психиатрической литературе вопрос этот породил целый ряд исследований невропатологов (Пик, Крепелин, Форель, Арно, Корна, Иенсен, Аниель, Сандер, Бонателли и др.) в связи с вопросом о „ложном узнавании" („fausse reconnaissance") и „утрате личности" (dèpersonnalisation).

В задачи психологии творчества не входит, да и не может, конечно, входить, *решение* вопроса о происхождении этой иллюзии: это—задача психиатрии.

Это явление может интересовать психологию творчества лишь постолько, посколько оно представляет патологическое проявление „бессознательного творчества".

---

[1]) Поль Адан (Adam) и Лоти пытаются объяснить это явление с помощью гипотезы *атавической памяти*: „..Мистическое воззрение на врожденность познания „чужого я" у художника находит себе—по словам проф. И. И. Лапшина—„любопытное выражение у Поля Адан. В детстве он с жадностью внимал рассказам о походах, в которых принимали участие его предки. Он так ассимилировал эти рассказы, что стал приписывать силу своего художественного перевоплощения *атавической памяти* „...Я не был свидетелем войны. Но мой прадед и дед состояли при армии Республики и Наполеона. Вот я и верю в атавическую память. Я думаю, что кровь моих предков *оживает во* мне с некоторыми мнемоническими *следами их существования. Бессознательное сохраняет эти следы, развивает их, и под влиянием непрерывных мозговых возбуждений воспроизводит их*" *L. Paschal* op. lot. 1910, p. 111). Подобные мысли высказывает и Лоти в своем Roman d'un enfant": он допускает в своей детской душе" если не воспоминания о личных предсуществованиях, то, по крайней мере, бесвязные *отражения мыслей предков*" (p. 29; проф И. И. Лапшин; „Худ. творч ",). При всей наивности попытки Поля Адана объяснить это явление с помощью „атавической памяти" нельзя не отметить, однако, сходства этой гипотезы с *теорией оживления и сочетания психических следов* По мнению проф. В. М. Бехтерева, „нет ничего в соотносительной деятельности, что не было-бы в личном опыте других или *в опыте предков*".

ГЛАВА ШЕСТАЯ.

Методологические предпосылки психологии творчества.

Независимо от приведенных мною гносеологических оснований против правомерности построения рационалистической концепции творчества, игнорирующей данные объективного изучения личности в свете биологии и рефлексологии, концепция эта неприемлема и по соображениям методологического характера.

Вопрос о пригодности экспериментального метода для изучения законов творчества неизбежно встает перед каждым вдумчивым психологом: в нем—как я указал уже в своей „Психологии творчества“ [1])—кроется своего рода „ахиллова пята возможного построения рационалистической концепции творчества. И доколе этот вопрос не будет разрешен в том или ином смысле,—самая возможность построения психологии творчества, *как науки*, остается, по меньшей мере, весьма проблематичной“.

Еще Кант указал на непригодность экспериментального метода для изучения явлений творчества как „игры непреднамеренного творческого воображения“: „Вполне достойно глубокого размышления, для логики и метафизики необходимо и полезно наблюдать в себе различные акты способности представления, *когда мы сами их вызываем в себе для этого. Но пытаться подсмотреть их, когда они без зова сами собою появляются в сознании* (*что совершается игрою непреднамеренного творческого воображения*),—в виду того, что в таком случае принципы мышления не предшествуют (как следовало-бы) нашим представлениям, но следуют за ними,—*это уже извращение естественного порядка в познавательной способности* и представляет или уже созревшую душевную болезнь (помешательство, Grillenfängerei), или расположение к такой болезни, с домом для умалишенных в перспективе“ (*Кант*: „Антропология“ Пер. Н. М. Соколова, СПБ. 1900, стр. 15).

Эдуард Гартман подчеркивает недоступность процессов творчества самонаблюдению художника: „Лежащий в основе (творчества С. Г.) бессознательный процесс“—говорит он в „Философии бессознательного“—„ни в коем случае *недоступен самонаблюдению*“. („Der zu Grunde liegende unbewusste Process entzieht sich durchaus der Beobachtung“—„Philosophie des Unbewussten“, s. 238).

Рибо указывает на неуловимость творческого подъема художника с помощью экспериментального метода: „...В последнее время предлагают изучать изобретателей объективным способом (исследованием у них различных аппаратов: кровеносного, дыхательного и пищеварительного, общей и частной чувствительности, видоизменений в памяти и формах ассоциаций, процессов умственного труда и проч.); но до сих пор из этих индивидуальных описаний не было извлечено никакого заключения, обладающего некоторой общностью. Впрочем, *можно-ли утверждать, что опыт, в тесном смысле слова, был когда-нибудь произведен в истинный психо-*

[1]) См. мою „Психологию творчества“, стр. 137.

логический момент?"—спрашивает Рибо: „я не знаю ни одного такого опыта, да и *возможен ли он?* Допустим, что по счастливой случайности, экспериментатор, располагающий всеми своими средствами исследования, будет иметь изобретателя под руками, как раз в самый момент вдохновения,—внезапного и плодотворного наития, короче—в момент создания; но уже самый опыт не будет-ли возмущающей причиной, так что результат, уже по одному этому, не окажется-ли ошибочным или по меньшей мере—малоубедительным"? (*Рибо* „Творческое воображение". Перев. В. Предтеченского и В. Ранцева. СПБ., 1901, стр. 57). Как я показал уже в своей „Психологии творчества", одна из самых характерных черт творческих эмоций художника—*неповторимость творческого процесса и невоспроизводимость его в эксперименте* [1]).

„Специфическая особенность природы творчества характеризуется, ближайшим образом, как *бессилие художника воспроизвести в своем душевном опыте состояние вдохновения или творческого экстаза и объективировать по своему произволу образы своей творческой фантазии.* Своеобразная особенность процессов творчества состоит в том, что их, в отличие от других душевных переживаний, *нельзя ни вызывать,* (как это делается обыкновенно в эксперименте), *ни воспроизводить в нашем душевном опыте по нашему произволу они по самой природе своей строго индивидуальны* (субъективны), *неуловимы и непроизвольны в том смысле, что возникновение и прекращение их не зависит от нашей воли*" [2]).

Так-как процессы творчества, по самой природе своей, невоспроизводимы в душевном опыте художника и недоступны для эксперимента, ускользая тем самым от экспериментального наблюдения, то *невоспроизводимость их в душевном опыте художника исключает возможность объективного изучения с помощью экспериментального метода творческих эмоций художника, их своеобразной психологической природы, их строения и происхождения* [3]).

Противоположного мнения придерживаются защитники экспериментального метода в психологии творчества: так, по мнению Вундта „психология художественного творчества должна опираться на верный базис, доставленный исследованиями *экспериментальной* психологии" („Фантазия, как основа искусства", стр. 9). Исследование природы фантазии представляется Вундту экспериментальной задачей: „...задача исследования фантазии... является—по его словам—*задачей экспериментальной; только экспериментальная метода в состоянии ввести произвольное изменение условий, которое-бы могло верным образом господствовать над... отношениями между объектом и образом фантазии...*" (стр. 30—31, ibid).

В русской литературе защитниками экспериментального метода для изучения творческой психики художника являются проф. Д. Н. Овсянико-Куликовский, проф. И. И. Лапшин и Р. Грубер.

---

[1]) *С. О. Грузенберг*: „Психология творчества". Введение в теорию и психологию творчества. С прилож. указателя литературы Изд. „Белтрестпечать". Минск. 1923, стр. 36—64.

[2]) ibid, стр. 39

[3]) Доказательству этого тезиса посвящены вторая и третья главы моей „Психологии творчества".

По мнению Р. Грубера возможно изучение психологии творчества путем искусственного экспериментирования непосредственно над художником: „...возможна разработка материалов, которые будут получены в результате *искусственного экспериментирования* (*непосредственно над самим творящим* или воспринимающим субъектом), а также необходимо привлечение данных самоанализа (интроспекции)". („Проблема музыкального воплощения" в сборнике „De musica", стр. 39).

Проф. П. И. Лапшин идет еще дальше: он допускает, что мыслитель может даже „развивать в себе интуицию" и выработать путем искусственного экспериментирования над собою „начатки психотехники научного и философского творчества": „Руководство *практическими* выводами, проистекающими из анализа процесса изобретения, по моему убеждению, может содействовать искусству косвенным образом „развивать *в себе интуицию*" и образует „*начатки психо-техники научного и философского творчества*". (Философия изобретения и изобретение в философии" т. II, стр, 218).

Проф. И. И. Лапшин различает двоякий „художественный эксперимент" творца интеллектуальных ценностей: 1) экспериментирование художника *над другими лицами* (и над толпою) и 2) экспериментирование художника *над собою*: „...наряду с экспериментированием над другими мы имеем в области творчества *экспериментирование художника и над самим собой*... К экспериментированию над собой нужно отнести все сознательные уловки, которыми художник пытается „влезть в чужую шкуру". К таковым нужно отнести пользование зеркалом. Диккенс, обдумывая свой роман, прибегал к зеркалу... Может быть он *игрой физиономии и жестикуляцией имел в виду вызвать в себе соответствующие эмоции воображаемого лица т. е. глубже вчувствоваться в это лицо*". („О перевоплощаемости в художественном творчестве", стр. 188—189).

К экспериментированию художника *над самим собою* проф. И. И. Лапшин относит переодеванье художника в костюм изображаемого им лица: „Подобную же роль играет переодеванье—*травести*, когда художник носит некоторое время костюм изображаемого им лица. Так, Бальзак вмешивался в толпу рабочих, одетый в рабочий костюм" (ibid, стр. 189).

Но самый яркий пример экспериментирования артиста *над своей психикой* проф. И. И. Лапшин видит в приемах, введенных в творчество актера „гениальным" Станиславским: „До него техника актера сводилась к усвоению роли „вчувствованию" в нее и выработке мимического искусства. Но главное внимание обращалось на *„искусство представления"* т. е., на развитие в себе путем продолжительных упражнений власти над интонацией, мимикой и жестами. Что же касается *„искусства переживания"* т. е. вчувствования в роль, художественного отожествления себя с изображаемым лицом, то эта сторона предоставлялась нередко случайности вдохновения, „нутру" и т. д... Между тем творчество актера ведь не сводится только к искусству представления, но и к *искусству переживания*... Станиславский поставил своей задачей *развить в актере эту способность вчувствования произвольными упражнениями и при том упражнениями не искусственными, но вполне естественными*. Артистический естественный эксперимент здесь находит себе блестящее подтвер-

ждение, благодаря чему игра приобретает живой характер, не заключает в себе, по его выражению, „голосовых и зрительных штампов", т. е. той рутины, которая неизбежна даже и у больших виртуозов искусства представления" (ibid, стр. 190—191).

Это „искусство переживания" присуще, по мнению проф. И. И. Лапшина, всякому великому актеру: „хотя возможно и часто встречается виртуозное „искусство представления" без переживаний, но у всякого великого актера есть налицо и искусство переживания" (ibid, стр. 242).

Вряд-ли, однако, можно согласиться с толкованием проф. И. И. Лапшина: оно вызывает целый ряд серьезных возражений, исключающих в корне возможность искусственного экспериментирования художника над своей творческой психикой.

Никто не станет, конечно, оспаривать возможности и полезности искусственного экспериментирования *над другими лицами*. к такому экспериментированию прибегают сплошь и рядом художники, педагоги, юристы (в особенности—опытные защитники и судебные следователи [1]). медики (в особенности—психиатры), и психологи Такое экспериментирование над другими людьми—как бы ни было оно полезно для художественных заданий писателя,—отнюдь еще не выявляет типической *черты* строения творческой психики художника, отнюдь *не характерно* для его „творящей природы"; художники могут и *не прибегать* к искусственному экспериментированию над другими людьми, могут *обойтись* и сплошь и рядом *обходятся без него*: так, например, по свидетельству Рихарда Вагнера „все эти летучие голландцы, тангейзеры, лоэнгрины, нибелунги, вотаны" возникли в его сознании *„раньше чем в опыте"*. Сознанию поэта присуще, по его словам, „нечто субстанциональное, сверх—*опытные идеи*, предваряющие опыт"; свидетельство Вагнера находят себе подтверждение в самопризнаниях многочисленных писателей, художников и композиторов, изображающих процесс творчества, как *непроизвольный* разряд творческой энергии художника *без всякой связи с опытом и искусственным экспериментированием над другими людьми*. (см. вторую главу моей „Психологии творчества").

Иное дело—искуссвенное экспериментирование художника *над самим собою, над своим душевным миром, над своей психикой в моменты творческого экстаза*: если бы такое экспериментирование над творческой психикой художника было и впрямь доступно—для самого ли художника или для посторонних лиц, если бы сам ли художник или психолог-наблюдатель мог на самом деле вызывать, по своему произволу, с помощью эксперимента, те или иные *творческие* эмоции в психике художника (как вызывают, например, с помощью эксперимента, эмоции страха), если-бы можно было *искусственно* вызывать подъем вдохновения в душе художника, *заставить его, с помощью эксперимента, творить и переживать творческий экстаз, по произволу экспериментатора*,—тогда, конечно, о пригодности экспериментального метода для изучения творческой психики

[1]) Вспомним хотя бы эксперименты Порфирия Григорьевича над Раскольниковым в „Преступлении и наказании" Достоевского.

художника не могло бы быть никакого спора, и вопрос о возможности построения науки о законах творчества *по экспериментальному методу* не вызывал бы, конечно, никаких сомнений.

Но возможно ли на самом деле такое искусственное экспериментирование над творческой психикой художника, доступно ли оно самому ли художнику или психологу - экспериментатору, осуществимо ли оно, вообще, в опыте?

Мы знаем уже ответ на этот вопрос Канта, Гартмана, Рибо и целого ряда авторитетных психологов и философов, подкрепленный свидетельством многочисленных творцов интеллектуальных ценностей: все они категорически *отрицают* возможность экспериментирования над творческой психикой художника, ссылаясь на *непроизвольный характер* творческой деятельности художника и независимость ее от его воли—*вследствие бессилия его воспроизвести в своем душевном опыте состояние вдохновения или творческого экстаза и вызвать в своей душе, по своему произволу, творческие эмоции*: по словам Канта „нельзя научиться вдохновенно творить"; Кант высмеивает самую попытку экспериментировать над творческими эмоциями художника, „когда они *без зова, сами собою появляются в сознании*", называя ее „извращением" познавательной способности и безумием „с домом для умалишенных в перспективе"; по словам Рибо, способность художника творить „менее всего может быть создана *искусственно*"; по свидетельству Витторио Альфиери „невозможно приказывать стихам" и т. д. [1]).

Проф. И. И. Лапшин—как мы видели—защищает противоположный тезис, приписывая художнику способность вызывать в своей душе творческие эмоции путем экспериментирования над самим собою.

Разберем последовательно доводы проф. И. И. Лапшина, приведенные в подкрепление защищаемого им тезиса:

К экспериментированию художника над самим собою проф. И. И. Лапшин относит „все сознательные уловки, которыми художник пытается влезть в чужую шкуру" и в частности *„пользование зеркалом"*.

Почтенный психолог допускает, что Диккенс, прибегая к зеркалу во время обдумывания своего романа, с помощью игры физиономии и жестикуляции—мог „вызвать в себе соответствующие эмоции воображаемого лица, т. е. глубже вчувствоваться в это лицо".

Вряд ли, однако, можно согласиться с мнением проф. И. И. Лапшина: вопреки его мнению, игра мимики и жестикуляции или—точнее воспроизведение чьих-либо телесных, соматических процессов — телодвижений, жестов, походки и т. п.—не могут вызвать в психике имитатора соответствующих этим телодвижениям эмоций: экспериментатор может, например, пользуясь зеркалом, воспроизвести улыбку и блаженное выражение лица влюбленного, предвкушающего свидание со своей возлюбленной; следует

---

[1]) Доказательству этого тезиса посвящена вторая глава моей „Психологии творчества": там-же приведены многочисленные иллюстрации этого тезиса, подкрепленные самопризнаниями писателей, художников и мыслителей (см. стр. 37 — 66).

ли отсюда, что эти телодвижения—улыбка и т. д. вызовут в его душе точно такое же переживание блаженства любви?!.

Английский актер Гаррик, по свидетельству его биографов, мог в течение нескольких минут изображать на своем лице сложную гамму самых разнообразных переживаний — от экспрессии гнева, страха, ненависти—вплоть до религиозного экстаза и кротости; следует ли отсюда, что он мог, благодаря столь изощренной мимике, переживать всю гамму изображаемых им эмоций?! Но допустим на минуту, что Диккенсу и впрямь удалось бы с помощью игры физиономии и жестикуляции вызвать в себе соответствующие эмоции воображаемого лица.

Возникает вопрос: *чьи* именно эмоции вызвал бы в себе Диккенс: *эмоции самого ли художника в моменты его творческого экстаза* или же эмоции воображаемого лица? Ответ на этот вопрос не оставляет никаких сомнений: в лучшем случае Диккенс перевоплотился бы в психику воображаемого им лица; не трудно видеть, однако, что перевоплощение художника в психику воображаемого им лица отнюдь еще нельзя рассматривать как искусственное воспроизведение в душе художника *его* творческого экстаза. Однако перевоплощение художника непосредственно в чужую психику представляется заведомо неосуществимым.

Во второй главе настоящего труда, посвященной анализу проблемы перевоплощаемости в художественном творчестве („Теория перевоплощаемости в художественном творчестве") я показал уже, что художественный миметизм достигает подчас необычайной силы перевоплощаемости художника в героев своих произведений, вплоть до бессознательного усвоения их жестов, мимики, походки, оборотов речи, костюма и т. д. и что такое усвоение чисто *внешних* черт их наружности отнюдь еще не сопровождается воспроизведением в душе художника соответствующих *эмоций* изображаемых им лиц: „чувства, как и все, вообще, душевные процессы"—писал я во второй главе настоящего труда—„непредставимы по природе наших ограниченных познавательных способностей... Представимы не чувства, как таковые, а исключительно лишь *их внешние проявления*, поскольку наши чувства воплощаются в мимике, игре лица, жестикуляции, телодвижениях, походке, словом—во внешних конкретных образах. Я могу придставить себе *лицо* плачущего или смеющегося человека, но я прямо-таки не в силах представить себе *чувство* радости или печали, как таковое, без воплощения его во внешнем образе: представляя себе чужую (например,—твою) душевную жизнь, *я в сущности представляю себе лишь твою телесную жизнь* (*твое лицо, мимику, жестикуляцию и т. д.*), истолковывая ее по аналогии со своей собственной жизнью... Называя этот процесс моего мысленного перевоплощения *в чужое* „я", путем пройицирования на него моих эмоций, представлением *„чужой"* душевной жизни, *я впадаю в такую же иллюзию, какую переживает человек, называя действия приснившихся ему людей „чужими" действиями, т. е. приписывая их чужому „я"*, хотя люди, приснившиеся ему во сне — *он сам* и все приписываемые им действия — всего лишь *его собственные переживания*... Перевоплощаясь в чужое „я", художник воспроизводит в своем душевном опыте *не чужие чувства, как таковые, а исключительно* лишь *чужие образы*... Переживая эстетическую эмоцию,

художник (зритель, читатель, слушатель) перевоплощается *не в чужую душу (чужая душа непредставима), а исключительно лишь в чужие образы*, поскольку в них проявляются те или иные душевные процессы.

Смешение наших восприятий чужих образов с эмоциями, которые они вызывают в нашей психике и создает иллюзию возможности непосредственного перевоплощения в чужое „я“ [1]).

Иллюзия возможности перевоплощения в чужое „я“ с помощью воспроизведения чужих жестов и игры лица объясняется *смешением понятия эмоции с понятием соматического или телесного выражения эмоции, понятия душевного переживания с понятием телесного образа, как внешнего выражения такого переживания.*

Ссылка проф. П. И. Лапшина на „искусство переживания“ актера, как на „блестящее подтверждение“ артистического эксперимента, и указание на тенденцию Станиславского „развить в актере эту способность вчувствования“ „произвольными упражнениями и при том упражнениями не искусственными, но вполне естественными“, как на „самый оригинальный пример экспериментирования артиста над своим душевным миром“, точно также покоится на указанном мною *смешении понятий эмоции и телесного образа как внешнего ее выражения.*

Не говоря уже о том, что вряд ли можно, вообще, рассматривать деятельность актера, как художественное творчество в тесном смысле этого слова (этот спорный вопрос остается и поныне открытым), самое понятие „искусства переживания“ актера представляется весьма проблематичным и неясным.

Если под „искусством переживания“ понимать, вслед за Рэтшером (Rotscher) выработку мимической техники, то в таком случае „искусство переживания“ сведется к искусству мимической экспрессии или „моторной установки“, и ни о каком *переживании* актера, вызванном экспериментированием его над своей психикой, не может быть, конечно, и речи: при таком толковании „искусство переживания“ сведется в конечном итоге к чисто *мимической технике и тренировке актера.*

Если же под „искусством переживания“ актера понимать, вслед за проф. И. И. Лапшиным и Станиславским, способность его „вживаясь в роль, сделать выполнение ее на сцене гораздо более жизненным *благодаря постоянному экспериментированию актера над собой*, вчувствованию в роль“ [2]), то при таком толковании „искусство переживания“ актера сведется к *искусству внешнего выражения душевных переживаний, к искусству экспрессий, т. е. чисто внешнего воплощения образов, внешнего имитирования экспрессии эмоций.*

Если бы даже актер и впрямь мог искусственно привить себе, с помощью экспериментирования над своим душевным миром, то или иное „эстетическое чувство“, то поскольку такое фиктивное чувство сопрово-

---

[1]) См. развитие этого тезиса во *второй* главе настоящего труда: „Проблема перевоплощаемости в художественном творчестве“.

[2]) Проф. И. И. Лапшин: Ibid., стр. 191.

ждается *отсутствием веры актера в реальность изображаемых им на сцене лиц*,— оно было бы не эмоцией, а *рефлексией*.

Вопреки мнению проф. И. И. Лапшина и Станиславского актер потому уже не может „воспитать" в себе „произвольными" и „вполне естественными упражнениями" способность вчуствования, что одно сознание заведомо искусственного происхождения привитой эмоции лишило бы ее непроизвольного характера и парализовало бы естественность, живость и непосредственность, присущие эмоции, превратив такую искусственную прививку в обычную актерскую тренировку и мимическую дрессировку, т. е. в преднамеренную выработку тех или иных поз, жестов, телодвижений, модуляций голоса — согласно ремарке актера—с целью вызвать тот или иной эффект иллюзии у зрителей.

Специфическая особенность эстетической перевоплощаемости художника и воспринимающего субъекта в чужое „я" заключается в *непроизвольном характере* вчувствования в душевный мир изображаемых художником лиц и симпатического сопереживания их эмоций. Природа эстетического сопереживания, как *непроизвольной* эмоции, исключает toto genere возможность „воспитать в себе „искусство сопереживания" с помощью „произвольных упражнений" и „сознательных уловок, которыми художник пытается *влезть в чужую душу*»: симпатическое сопереживание эмоций изображаемого художником лица и „проникновение" в его душу *не зависит от воли актера* и не может быть, поэтому, искусственно привито ему „произвольными упражнениями": актер не волен в своих эстетических переживаниях во время игры на сцене и не властен, поэтому, искусственно вызывать в своей душе, по своему произволу, те или иные эмоции: скорее он сам подпадает под их власть.

Симулировать переживание какого-либо чувства не значит еще переживать его в действительности: „искусство переживания", приписываемое актеру, сводится, в сущности, к *искусству подражания, к искусству симулирования переживания, имитирования* чисто внешнего выражения *эмоции*.

Если психология творчества хочет стать наукой о законах творческой фантазии художника, она должна раз навсегда отрешиться от метафизических постулатов и заманчивых иллюзий и не ублажать себя верой в возможность построения псевдонаучной *«психотехники творчества»*.

Невозможность искусственного экспериментирования над *непроизвольными* творческими эмоциями художника отнюдь еще не исключает, однако, применения экспериментального метода для изучения психики *воспринимающего субъекта:* экспериментирование над душевным миром *читателя, зрителя и слушателя* не только вполне возможно, но даже чревато весьма ценными наблюдениями, обобщениями и выводами, проливающими новый свет в темную область творческой психики художника.

В этом смысле экспериментирование над эстетическими восприятиями *читателя, зрителя и слушателя* может оказать психологу ценные услуги, раскрывая перед ним заманчивые перспективы возможного построения *нового вспомогательного метода* для изучения законов творческого воображения и душевного мира художника.

Репродуктивный метод: предпосылки „репродуктивного метода“ для построения психологии творчества (метод рефлекторной репродукции).

Анализ природы творческой психики художника и эстетических восприятий воспринимающего субъекта раскрывает перспективы для возможного построения нового *вспомогательного* метода для изучения природы творческой психики художника.

Задача нового вспомогательного метода, которому я позволил бы себе присвоить наименование „метода рефлекторной репродукции“ или *„репродуктивного метода“* для изучения природы художественного творчества,— может быть охарактеризована как тенденция к *опосредственному изучению природы творческих эмоций художника с помощью экспериментального наблюдения над эстетическими восприятиями воспринимающего субъекта и изучения природы психики читателя, зрителя и слушателя.*

Попытаемся осветить вопрос о психологических предпосылках защищаемого мною нового *вспомогательного метода* для изучения законов творческой психики художника.

Углубленный анализ строения эстетического восприятия (см. *первую* главу настоящего труда: „Теория эстетического восприятия“) привел нас к выводу, что эстетическая восприимчивость читателя, зрителя и слушателя, по самой природе своей, качественно *однородна* с творческой стихией духа, так как между обеими этими энергиями духа—творящей и воспринимающей—нет качественного отличия: обе они разложимы на *одни и те же* психические элементы, и сводимы к *одним и тем же* психическим процессам (если не считать отличий в степени их интенсивности).

Вскрывая *родственные типические черты* в строении творческой эмоции художника и эстетического восприятия воспринимающего субъекта, анализ эстетического восприятия привел нас к следующим выводам:

1) Эстетическое восприятие читателя, зрителя и слушателя—не механическое отображение в его психике эстетической эмоции художника-творца, а *действенный акт рефлекторного воспроизведения, воссоздания в его психике типических черт структуры творческой эмоции художника*;

2) как реакция на творческую эмоцию художника, эстетическое восприятие читателя, зрителя и слушателя представляется актуальной переработкой в его психике „созвучных“ с ней (т. е. с его психикой) элементов эстетической эмоции художника путем претворения ее в некое психическое новообразование, в некую „сотворческую эмоцию“;

3) как действенный акт эмоционального воспроизведения в психике воспринимающего субъекта процесса творчества художника, эстетическое восприятие есть *симпатическое сопереживание процесса творчества*; таким образом, эстетическое восприятие читателя, зрителя и слушателя есть не что иное, как *воссоздание психических образов творческой фантазии художника и сопереживание всей амплитуды его творческих эмоций, рефлекторно отраженных в душе воспринимающего субъекта.*

Непроизвольный характер творческой эмоции художника (как я показал в третьей главе своей „Психологии творчества“) исключает возможность

экспериментального наблюдения над *его* творческой психикой; напротив— эстетические восприятия *воспринимающего субъекта* (читателя, зрителя и слушателя)—и в этом кроется отличие их от творческих эмоций художника— *лишены непроизвольного характера*, так как возникновение их в значительной мере зависит от воли самого воспринимающего субъекта: если поэт не волен написать поэму по своему произволу, если не во власти композитора заставить себя сочинить симфонию, то *читатель* властен вызвать в своей душе по своему произволу эстетическое наслаждение чтением высоко-художественной поэмы Гете или Данте, и во власти *слушателя*—пережить в любой момент эстетические эмоции, слушая сонату Бетховена или ноктюрн Шопена, *зритель и слушатель* волен по своему произволу испытать высокое эстетическое наслаждение, любуясь картиной Айвазовского или игрой талантливого драматического артиста.

Если не во власти поэта или художника вызвать в своей душе по своему произволу подъем вдохновения и образы творческой фантазии, то вызвать в своей душе эстетические *восприятия*—всецело во власти самого *созерцающего субъекта*.

Если, например, чтение „Анны Карениной" Л. Н. Толстого или „Гамлета" Шекспира доставляет мне высокое эстетическое наслаждение, то в моей власти вызывать в своей душе эту эмоцию всякий раз, когда, читая вновь эти произведения, я вновь переживаю это наслаждение; если пейзаж Куинджи вызывает в моей душе эстетические эмоции, то от меня, *от моего произвола* зависит любоваться этим пейзажем и почерпать в нем,—когда мне заблагорассудится,—источник этих эмоций и т. п. Характерная особенность эстетических восприятий заключается в том, что *их*—в отличие от творческих эмоций художника—*можно вызывать в нашей психике по нашему произволу* (или по произволу экспериментатора), *так как они зависят от воли воспринимающего субъекта и в этом смысле доступны экспериментальному наблюдению*: экспериментатор и я сам могу вызвать в своей душе по своему произволу те или иные эстетические восприятия,— прослушать, например, прелюдии Шопена или стихи Гейне, любоваться ландшафтом, мариной Айвазовского или статуей Антокольского, наслаждаться в театре игрой талантливого артиста, создающего яркий художественный образ Гамлета и *преднамеренно* вызывать таким путем в своей душе те или иные эстетические эмоции и художественные образы (зрительные, слуховые и т. д.). Эстетическое воспитание, поскольку оно *искусственно* прививает детям те или иные эстетические вкусы и понятия, служит ярким примером такого сознательного *и преднамеренного экспериментирования* педагога над психикой читателя, зрителя и слушателя с целью *вызвать* в ней те или иные эстетические эмоции.

Эта специфическая особенность эстетических восприятий читателя, зрителя и слушателя, поскольку она делает их *доступными экспериментальному исследованию*, тем более заслуживает внимания психолога, что экспериментирование над эстетическими восприятиями воспринимающего субъекта чревато-поучительными выводами и наблюдениями над природой творческих эмоций художника.

Поясню эту мысль следующим примером: представим себе, например, что психолог ставит своей задачей изучение, с помощью эксперименталь-

ного метода, вопроса о природе эстетического восприятия, как рефлекторного воспроизведения в психике воспринимающего субъекта творческих эмоций художника, и в частности интересуется вопросом,—какие эмоции вызывает в психике слушателя XIV соната Бетховена.

Допустим, что исследователю или целому ряду исследователей, интересующихся этим вопросом, удалось бы, с помощью анкет по этому вопросу, получить, примерно, десять тысяч ответов на предложенные слушателям вопросы по интересующему их предмету; таким образом в их распоряжении оказался бы богатый экспериментальный материал — десять тысяч записей слушателей XIV сонаты Бетховена.

Пусть $^1/_5$ полученных ответов не давала бы никакого представления о пережитых авторами ответов эмоциях, $^3/_{10}$ ответов давали бы самые разноречивые, субъективные, сбивчивые и едва уловимые указания на эстетические восприятия, вызванные в психике испытуемых исполнением XIV сонаты Бетховена, и лишь $^1/_2$ полученных ответов воспроизводила бы более или менее объективно и отчетливо картину пережитых испытуемыми эстетических эмоций. Пусть исследователь, сопоставляя полученные ответы, и отметая все субъективные, строго индивидуальные и разноречивые указания авторов анкет, группирует их *по строго родовым* признакам, ограничив свой выбор лишь такими чертами, такими признаками, которые *повторяются* с большей или меньшей периодичностью в ответах большинства испытуемых лиц—независимо от уровня их эстетических восприятий, музыкального образования, подготовки, развития и т. д.

Группируя материал по *родовым* признакам, *повторяющимся* с бо́льшей или меньшей устойчивостью в ответах большинства испытуемых лиц, исследователь получил бы грубую *схему родовых признаков* эстетических восприятий данной группы лиц.

Как бы разнообразны, субъективны и неуловимы ни были эти родовые признаки в зависимости от чисто индивидуальных особенностей психики испытуемых лиц, степени их одаренности, уровня их эстетического развития, образования, вкуса и темперамента, их можно, однако, свести в конечном итоге *к двум категориям: 1) к „однотипным“ и 2) к „разнотипным“ эстетическим восприятиям.*

„Однотипное“ или эмоциональное эстетическое восприятие (эстетическое восприятие как эмоция)—как я показал в § 3 первой главы настоящего труда — обладает *симпатическим характером* и сопровождается *„вчувствованием“* воспринимающего субъекта в образы творческой фантазии художника, между тем как „разнотипное“ или интеллектуальное эстетическое восприятие (эстетическое восприятие как представление) *лишено симпатического характера* и не сопровождается, поэтому, эмоциональным „вчувствованием“ читателя, зрителя и слушателя в психику изображаемых художником образов.

„Однотипные“ эстетические восприятия предполагают *психическую однотипность* художника и воспринимающего лица или принадлежность их *к одному и тому же* психологическому типу; напротив, „разнотипные“ эстетические восприятия предполагают *психическую разнотипность* художника и воспринимающего субъекта в смысле принадлежности их *к разнородным психологическим типам.*

Указанное мною различение двух типов эстетических восприятий—„однотипных“ и „разнотипных“ эстетических эмоций воспринимающего субъекта—чревато весьма важными выводами и наблюдениями, проливающими новый свет в темную область „творящей природы“ художника. *„Однотипное“ эстетическое восприятие воспринимающего субъекта однородно с творческой эмоцией художника* в том смысле, что воспроизводит в психике читателя, зрителя и слушателя *типические* черты структуры *творческой эмоции художника*, вызывая в его душе „созвучные“ с ним *однотипные эстетические эмоции* („сотворческие эмоции“). Слушая XIV-ую сонату Бетховена, воспринимающий субъект—при условии принадлежности его и Бетховена к одному и тому же психологическому типу—переживает „однотипные“ с ним эстетические эмоции, возвышаясь до „конгениального“ понимания его XIV-ой сонаты: перевоплощаясь во „внутренний мир“ Бетховена, слушатель этого типа *рефлекторно воспроизводит в своей психике его творческие эмоции*, по крайней мере—„созвучные“ с ним однотипные черты *его* творческих эмоций,—сопереживает с ним всю гамму *его* творческих порывов и эмоциональных устремлений, словом—воссоздает в своей душе типические черты образов *его* творческой фантазии.

Поскольку слушатель *этого* типа становится как-бы психическим резонатором Бетховена, его психическим двойником (alter ego),—эстетическое восприятие такого слушателя претворяется в „сотворческую“ эмоцию, становится *рефлекторным отражением, репродукцией творческих переживаний самого Бетховена и в этом смысле рефлекторно воспроизводит типические черты процесса его творчества.*

Таким образом эстетическое восприятие, переживаемое слушателем этого типа при исполнении XIV-ой симфонии Бетховена, есть в то же время акт *воспроизведения творческих эмоций самого Бетховена, рефлекторно отраженных в его психике.*

Экспериментировать над „однотипными“ эстетическими восприятиями или „сотворческими“ эмоциями воспринимающего субъекта значит, поэтому, экспериментировать, до известной степени, *над рефлекторными творческими эмоциями самого художника, вызывавшего эти восприятия в психике „однотипного“ с ним читателя, слушателя и зрителя* [1]).

Приведенные соображения раскрывают перед психологом перспективы возможного построения вспомогательного „метода рефлекторной репродукции“ или „репродуктивного метода“ для экспериментального изучения законов творческой фантазии художника.

Возвращаясь к нашему примеру, допустим, что 20 ответов испытуемых лиц на заданные им экспериментатором вопросы с предложением описать эмоции, вызываемые в их психике XIV-ой сонатой Бетховена, содержат в себе указание на переживание целого ряда „однотипных“ эстетических восприятий (назовем их a, b, c, d.... n).

Классифицируя эти характерные черты эстетических эмоций, *повторяющиеся* в переживаниях большинства испытуемых лиц, по *родовым* при-

[1]) Подтверждением *этого* тезиса *могут* служить указания Сейайля на то, что *„слушать симфонию значит исполнять ее“* и формула Скрябина „воспринять значит создать“. Развитию этого тезиса посвящен § 4 *первой* главы настоящего труда

знакам и отметая все остальные признаки, как чисто индивидуальные черты, не типичные для строения „сотворческой психики“ испытуемых, мы получим в итоге примерную *схему типических черт „однотипных“ эстетических восприятий,* которая будет вместе с тем *схемой типических черт строения творческой психики самого художника* (a + b + c + d + + ...n), *рефлекторно отраженных в психике его слушателей.* Проверяя наши выводы путем экспериментирования над бо́льшим кругом лиц (в различных местах, в разное время, в самой разнообразной обстановке, над самым разнообразным контингентом лиц) и увеличив число испытуемых лиц до сравнительно крупной цифры, (скажем—до 5 или 10 тысяч лиц), мы в праве с бо́льшим или меньшим приближением к истине *обобщить результаты* таких экспериментов; полученные таким путем обобщения данных, добытых с помощью экспериментирования над „сотворческими эмоциями“ крупного числа лиц, могут служить более или менее ценным. *фактически обоснованным и проверенным материалом* для изучения законов творческой фантазии художника.

Само собой разумеется, что добытые с помощью „репродуктивного метода“ выводы и обощения результатов наблюдений ни в коем случае не могут притязать на *общезначимость „законов“ творчества*; пользоваться этими обобщениями нужно с большой осторожностью, а подчас и с большим скептицизмом, проверяя этот материал, по возможности, другими объективными данными, подкрепляя и сверяя его (где это представится возможным) с результатами самонаблюдений творцов интеллектуальных ценностей над процессами их творчества, и контролируя его указаниями рефлексологии [1]).

Обобщение однородных явлений и змкономерных фактов „внутреннего мира“ читателя зрителя и слушателя не может, конечно, притязать на открытие „законов“ художественного творчества; но все-же материал, добытый „репродуктивным методом“, особливо—в руках опытного, осторожного и вдумчивого экспериментатора—может *приблизить* психолога к установлению закономерной связи между совершенно не исследованными наукой явлениями „творящей природы“ художника, углубляя анализ строения его творческой психики и в значительной мере облегчая тем самым изучение законов художественного мышления и эстетического восприятия.

Защищаемый мною „репродуктивный метод“ может вызвать целый ряд возражений, направленных, в сущности, против экспериментального метода, несовершенного по самой своей природе:

1) могут, например, указать на то, что для строго объективного изучения природы эстетической эмоции художника субъективные оценки и восприятия воспринимающих субъектов не могут иметь никакого значения; так, авторитетный представитель рефлексологии—проф. В. М. Бехтерев, выдвигая целый

---

[1]) Вопрос о возможности *проверки* результатов самонаблюдений художника над процессами его творчества с помощью объективных данных рефлексологии вызывает, однако, недоумение. в самом деле—для того, чтобы проверить *правильность* данных, добытых с помощью интроспективного метода, рефлексология *наперед уже* должна располагать этими данными, *недоступными, однако, объективному экспериментальному методу без самонаблюдения.*

ряд весских аргументов против субъективного метода, приводит следующее соображение против ценности субъективных восприятий: „Предположим, что нескольким зрителям показана какая-либо экспрессивная картина, напр., хотя-бы картина убийства Иоанном Грозным своего сына, после чего зрители должны описать самую картину, как испытанное ими переживание. Результаты этих записей мне дадут вполне объективный материал, который выразится в большей или меньшей точности описания картины, в указаниях на те или другие особенности описания картины, в характере самого описания и т. п. Эти-же описания могут послужить и для суждения о субъективном состоянии зрителей во время созерцания картины, при чем я могу сравнить данные о внутреннем переживании различных лиц, вызванном созерцанием данной картины.

Но в обоих последних случаях я буду иметь суждения, преследуя особую цель исследования внутренних или психических переживаний зрителей, *для объективного-же знания мне вполне достаточно строго объективной оценки того материала, который я получу из записей лиц, созерцавших картину, при чем мой объективный материал ничуть не выиграет от прибавки к нему субъективной оценки этого-же материала* в смысле суждения по нему о субъективных переживаниях зрителей, скорее наоборот *он в большей или меньшей степени проиграет*". (*Проф. В. М. Бехтерев* „Общие основы рефлексологии человека" Госуд. изд. М. и П. 1923, стр. 55—56).

Соглашаясь с указанием проф. В. М. Бехтерева на отсутствие объективной ценности субъективных *оценок картины* в приведенном им примере, я думаю, однако, что описание субъективных *эстетической эмоций*, испытанных зрителями во время созерцания этой картины—*при условии психической однотипности или принадлежности их и автора картины к одному и тому-же эмоциональному типу*, — может дать вполне объективный, фактически проверенный материал для анализа эстетических восприятий зрителей, *как рефлекторного воспроизведения в их психике творческих эмоций автора картины*; по крайней мере сам проф. В. М. Бехтерев признает, что „результаты записей... дадут *вполне объективный материал*, который выразится в бо́льшей или меньшей точности описания картины" и что для *объективного* знания... вполне достаточно строго объективной оценки того материала", который будет получен из записей лиц, созерцавших картину.

2) Второе и едва-ли не самое существенное возражение, которое может быть приведено противниками защищаемого мною „репродуктивного метода", сводится к указанию на то, что этот последний метод оперирует не над творческими эмоциями, как их непосредственно переживают в своем душевном опыте сами творцы интеллектуальных ценностей, а в лучшем случае—над процессами рефлекторного воспроизведения их в *чужой* психике—в психике воспринимающего субъекта; между тем—могут возразить мне—хотя творческие эмоции художника и *однородны* с рефлекторным воспроизведением их в психике воспринимающего субъекта, но все же понятия творческой эмоции и рефлекторной репродукции ее—понятия далеко не равнозначущия, и замена первого понятия вторым равносильна замене психики художника психикой читателя, зрителя и слушателя, за-

мене творческой эмоции художника эстетическим восприятием воспринимающего субъекта.

Спорить против этого довода не приходится: конечно, творческая эмоция художника и рефлекторное воспроизведение ее в психике воспринимающего субъекта—не одно и то-же; но поскольку творческия эмоции художника, по самой природе своей, *ускользают* от эксперимента, оставаясь тем самым *недоступными* для экспериментального наблюдения,—перед психологией неизбежно встает дилемма: либо отказаться навсегда от мысли экспериментировать *непосредственно* над творческими эмоциями художника, как таковыми, либо воспользоваться *опосредственным* экспериментированием над ними, оперируя над результатами самонаблюдений самих творцов интеллектуальных ценностей над процессами их творчества, над данными автобиографического характера и продуктами художественного творчества

Так-как творческия эмоции художника *доступны непосредственно наблюдению лишь самого художника*, переживающего эти эмоции в моменты творческого экстаза, и по самой природе своей *ускользают* от непосредственного экспериментального наблюдения других лиц, то психолог volens nolens вынужден пользоваться для своих исследований данными *опосредственного* наблюдения над творческими переживаниями художника в процессе его творческой работы и в первую голову—оперировать над данными, добытыми интроспективным методом в виде результатов его самонаблюдений над процессами своего творчества [1]).

Как ни существенны крупные и неустранимые дефекты интроспективного метода, в значительной мере понижающие его научную ценность, все-же психолог не в праве игнорировать материал, добытый с помощью самонаблюдения художника над процессами его творчества,—как главный источник, в коем он почерпает ценные данные для своих наблюдений и обобщений.

Предположим на минуту, что ни один творец интеллектуальных ценностей не оставил бы после себя никаких, вообще, самопризнаний—в форме ли самонаблюдений над процессами своего творчества, автобиографий, исповедей, дневников, писем, мемуаров ли, или каких-бы то ни было иных материалов автобиографического характера, проливающих свет на историю возникновения и кристаллизации его творческих достижений и эмоций, испытанных им в процессе творческой работы.

Возникает вопрос: *какими материалами мог бы в таком случае пользоваться психолог для своих изысканий и суждений о характере творческих эмоций художника, его переживаниях и замыслах, манере его творчества, его темпераменте, мировоззрении, верованиях и вкусах, влиянии на него семейной, бытовой, исторической обстановки, наследственности, расы, преемственных традиций и т. д.?*

Психологу не оставалось бы при таких условиях ничего иного, как оперировать над *единственным* доступным ему материалом,—*изучать*

---

[1]) Критическую оценку материала, добытого путем самонаблюдений художников над процессами их творчества читатель найдет в § 4 моей „Психологии творчества“.

произведения интересующего его художника и восстановить его творческий облик и психологическую картину его творчества по биографическим данным, воспоминаниям о нем его современников и их характеристикам, словом—оперировать над скудными и порою сомнительными данными, добытыми с помощью того-же самого опосредственного наблюдения над внутренним миром художника,—поскольку они рефлекторно отражают и воспроизводят в психике критика, историка и исследователя творческие эмоции художника: воссоздавая в своем представлении творческий облик и характерные особенности творческой работы данного художника, каждый психолог, историк, критик, биограф,—поскольку он ставит своей задачей изучение *творческой психики* того или иного художника,—*неизбежно и незаметно для себя прибегает, в сущности, к подмене творческих эмоций художника* (как он *непосредственно* переживал их в процессе творческой работы) *воспроизведением, репродукцией его творческих эмоций, рефлекторно отраженных в психике критика, историка, исследователя т. е. пользуется незаметно для себя тем-же самым „репродуктивным методом“.*

Так как творческие эмоции, как их непосредственно переживает художник в процессе творческой работы, *ускользают* от эксперимента, оставаясь *недоступными для экспериментального метода, то у психолога нет и не может быть, вообще, никакого иного метода для изучения природы творческих эмоций художника, кроме метода опосредственного наблюдения над внутренним миром художника в моменты переживаемого им творческого экстаза и воспроизведения, репродукции творческих эмоций художника,— поскольку они рефлекторно отражаются психике воспринимающего субъекта и в продуктах творчества художника.*

Таким образом указание на то, что защищаемый мною „репродуктивный метод“ оперирует не над творческими эмоциями самого художника в процессе его творческой работы, а над процессами рефлекторного воспроизведения этих эмоций в *чужой* психике,—это указание направлено, в сущности, не столько против „репродуктивного метода“, как такового, сколько против *психологии как науки, вскрывая ее бессилие эксперементировать непосредственно над творческими эмоциями, как их переживает сам художник в процессе творческой работы.*

3) Третье возражение, возможное со стороны противников „репродуктивного метода“, это—указание на то, что защищаемый мною метод *ограничивает* круг испытуемых лиц принадлежностью их и художника к одному и тому же психологическому типу и *сужывает* тем самым область его применения небольшим кругом лиц, наделенных более или менее утонченной эстетической восприимчивостью и обладающих сравнительно высоким уровнем развития и художественным вкусом.

Вряд ли, однако, этот довод может умалить в какой-либо мере значение „репродуктивного метода“: ведь и интроспективный метод точно также применим лишь к *небольшому кругу лиц,* одаренных сравнительно утонченной наблюдательностью и живым воображением и обладающих опытностью и более или менее высоким уровнем развития, что, однако, нисколько *не умаляет* ценности этого метода.

4) Наконец, противники „репродуктивного метода“ могут указать на крайне *субъективный характер эстетического восприятия*, вызывающего самый разнообразный эмоциональный эффект у различных лиц—в зависимости от их индивидуальных взглядов и вкусов, темперамента, уровня эстетического развития и особенностей их психики; могут указать, например, на то, что каждый воспринимающий субъект (читатель, зритель, слушатель) привносит в свои суждения о переживаемых им эстетических эмоциях чисто *личный, субъективный элемент, не поддающийся объективному учету*.... „Если один и тот же предмет, например, лошадь, будет рассматриваться извозчиком, ветеринаром, любителем-коневодом и художником, то внутренний процесс суждения каждого из этих лиц окажется—по словам проф. В. М. Бехтерева—неодинаковым... Вообще можно сказать, что хотя видимое тождество внешних проявлений двух лиц предполагает возможность сходственных внутренних переживаний, однако, это далеко не так даже и при условии тождества поводов к этим внешним проявлениям... Допустим, что вы видите двух смеющихся лиц, смотрящих на одно и то же происшествие; можете ли вы быть уверены, что и в том, и в другом случае вы имеете одинаковые внутренние переживания? Конечно, нет, ибо один находит в данном происшествии смешным то, а другой—другое. Ясно, что различие здесь обусловливается индивидуальным отношением к одному и тому же внешнему воздействию, которое является неодинаковым у различных лиц“ (*Проф. В. М. Бехтерев*: „Общие основы рефлексологии человека“. Госуд. изд. М. и П., 1923, стр. 24—25).

Мало того: не только разные лица, но даже *одно и то-же лицо* может переживать в разное время в различной обстановке *различные* эмоции, вызываемые в его душе *одним и тем-же предметом:* достаточно сравнить хотя-бы переживания пианиста во время исполнения им одной и той-же сонаты Бетховена, когда он бывает „в ударе“ и „не в духе“, или эстетические эмоции, переживаемые одним и тем-же лицом при созерцании одного и того-же ландшафта в юности и в глубокой старости и т. п. Следует-ли отсюда, что различие восприятий и впечатлений от одних и тех-же явлений—в зависимости от индивидуального отношения к ним различных лиц—исключает toto genere возможность научного анализа *типических черт этих восприятий, их структуры и психологической природы?* Конечно—нет, так-как в противном случае мы впали бы в заколдованный круг солиплизма: при таких условиях *было-бы невозможно установление никаких, вообще, законов душевной деятельности* и раскрытие *закономерной связи* между душевными явлениями, а следовательно отпала бы не только *всякая, вообще, возможность, но и надобность в построении психологии, как науки о законах душевной деятельности.*

Как ни разнообразны и субъективны эстетические восприятия разных лиц—в зависимости от их вкусов, темпарамента, уровня эстетического развития и т. д.,—все-же *в качественном отношении* эмоциональный фонд их—один и то-же: без единой и общей для всех *структуры* типических черт эстетических эмоций, *были-бы невозможны понимание и оценка художественных произведений и облагораживающее влияние искусства на нравы и вкусы*, не могло-бы быть речи ни об эстетике, как науке,

изучающей законы строения эстетических восприятий, ни об истории искусств, раскрывающей *закономерную* преемственную связь между эстетическими идеалами разных народов в разные исторические эпохи. „Одно дело измерить интенсивность эмоций, и совершенно другое дело—определить *характер* эмоции, *вид* эмоции. Совершенно верно, что мало может быть людей, которые по поводу какого-нибудь чтения почувствуют *одинаковую степень* эмоционального возбуждения; верно и то, что различие в степени удовольствия, интереса и т. п. может зайти далеко... Совершенно иное дело—*качественная* сторона эмоциональных возбуждений. *Качественная оценка представляет* — по словам Генекена—*достаточное постоянство.* Среди лиц, чувствующих слабо или сильно известную эмоцию по поводу какого-либо произведения, только очень редко существует несогласие относительно природы и причин ощущаемой ими эмоции. Можно не любить Бальзака, но из тех, кто читал его, никто не скажет, что чувствует истому или умиление, ни того, что это чувство связано с блестящим и благородным стилем романиста... Есть пункты и в литературе, относительно которых устраняется всякий спор... Субъективизм оценки художественных произведений проявляется не тогда, когда дело касается *свойства, природы эмоционального возбуждения*, а тогда, когда оно касается *степени*, иначе говоря—*количественной стороны возбуждения*... Если к этому прибавить еще то, что ни одна из существующих наук не защищена от вторжения в нее личного элемента, тогда станет понятно, что это *вторжение личного элемента, этот субъективизм, свойственный в известной степени эстопсихологии, не окажется для нее чем-то фатальным и не остановит ее развития, как не удалось ему остановить развития психологии...*“ (*Эмиль Генекен*: „Опыт построения научной критики“. Пер. Д. Струнина. Изд. „Рус. Богатства“. СПБ, 1892, стр. 32—33).

Защищая предлагаемый мною „репродуктивный метод“, я далек от мысли преувеличивать его весьма скромную роль и значение для психологии творчества в качестве одного из *вспомогательных* методов для изучения „творящей природы“ художника, как *дополнения* к методам, применяемым к изучению природы процессов творчества.

Центр тяжести этого вспомогательного метода кроется в оплодотворяющем его *принципе*, из которого он вытекает, как логически неизбежное следствие: я имею в виду защищаемый мною *принцип однородности* (гомогенности) *творческой эмоции и эстетического восприятия.*

Этот последний принцип раскрывает перед психологом перспективы возможного построения новой позитивной концепции творчества, свободной от метафизических предпосылок и внутренних противоречий мистического истолкования задач и метода этой юной научной дисциплины.

Принцип этот требует самой тщательной проверки с помощью экспериментальных наблюдений и объективных данных в свете биологии и в этом смысле нуждается в контроле рефлексологии и естественных наук.

Вообще, уния психологии творчества с рефлексологией и естественными науками чревата весьма ценными научными завоеваниями: достижения естественных наук и объективного изучения высшей нервной деятельности оплодотворят напряженную работу психолога и его мучительные поиски метода для построения науки о законах художественного творче-

ства: „чистая физиология головного мозга животных“—говорит проф И. П. Павлов—„чрезвычайно облегчит, больше того—*оплодотворит непомерную, богатырскую работу тех, кто посвящал и посвящает себя науке о субъективных состояниях человека*“. („Двадцатилетний опыт объективного изучения высшей нервной деятельности“. Петр., 1923, стр. 183).

Возможность унии объективно-биологического изучения личности и изучения душевных явлений, путем самонаблюдения, признает и проф. В. М. Бехтерев: „... объективно-биологическое изучение личности и изучение психических явлений путем самонаблюдения на себе самом не должны—по его словам—противополагаться друг другу. Наоборот, изучение субъективных процессов на себе самом должно *пополнять* собою изучение объективных проявлений личности, дабы можно было уяснить себе взаимоотношение между теми и другими... Объективно-биологическое изучение личности, именуемое рефлексологией, и данные субъективного мира, изучаемого путем самонаблюдения на самом себе, являются знаниями, *взаимно дополняющими друг друга*, и чем ближе мы изучим взаимные соотношения между рефлексами, тем полнее мы охватим и соотношения между субъективными явлениями“. („Общие основы рефлексологии человека“ П. и М., 1923, стр. 395).

В первом издании своего труда проф. В. М. Бехтерев идет еще дальше и говорит „о возможном *сближении в будущем обеих научных дисциплин*“ (рефлексологии и субъективной психологии. С. Г.).

Да позволено будет мне закончить свое исследование словами, сказанными мною в заключительной речи по поводу настоящего труда, прочитанного мною, в качестве цикла докладов, в Ученой Конференции Петроградского Института Мозга „В заключение я позволю себе высказать пожелание, чтобы построение психологии творчества, как науки, стало неотложной задачей представителей не только гуманитарных, но и естественно-научных дисциплин: только дружные усилия и близкое сотрудничество психологов, философов и историков искусств с натуралистами и в первую голову—с биологами, физиологами и невропатологами поможет заложить прочный фундамент науки о законах творчества, свободной от метафизических предпосылок. Крупные завоевания биологии и новые достижения рефлексологии, возникшей на русской почве, позволяют надеяться, что, быть может, творческий гений обновленной России призван внести свой ценный вклад в науку о творчестве человека!..“

ПРИЛОЖЕНИЕ:

Неизданные материалы по вопросам психологии творчества.

ОТ АВТОРА:

Неизданные литературно-научные материалы по вопросам психологии творчества, впервые опубликованные в приложении к настоящему труду, разделены мною, по характеру и научной ценности содержащихся в них данных, на три отдела:

I. Сообщения научного характера. Сюда вошли любезно предоставленные мне почтенным проф. В. М. Бехтеревым весьма ценные соображения его по вопросам психологии творчества (в виде вновь написанной им для настоящего труда небольшой статьи *„О творчестве с рефлексологической точки зрения“*); сюда же вошли соображения по этому вопросу проф. Л. Л. Васильева, примыкающего к рефлексологической школе.

II. Сообщения автобиографического характера. В этом отделе опубликованы письма ко мне Л. Н. Толстого, академика И. Я. Гинцбурга, драматурга Л. Н. Урванцова и председателя общества им. А. И. Куинджи—К. К. Вроблевского, представляющие интерес не только для психолога, но и для историка русской литературы и искусства: в письмах этих содержится ряд автобиографических сообщений, наблюдений и воспоминаний, проливающих свет на историю возникновения их произведений и процесс кристаллизации их творческих замыслов и достижений.

III. Анкеты и самопризнания. Сюда вошли авторские самопризнания группы художников (проф. А. И. Вахрамеева, К. К. Вроблевского, Я. А. Чахрова, А. Ф. Попова и В. В. Кондратьева)—результат анкеты, организованной президиумом общества им. А. И. Куинджи в связи с циклом докладов по вопросам психологии художественного творчества, прочитанных мною в названном Обществе. Пользуюсь случаем выразить искреннюю признательность президиуму общества в лице уважаемых К. К. Вроблевского и Я. А. Чахрова, любезно предоставивших мне возможность опубликовать этот ценный для психолога материал.

I. Сообщения научного характера.

1) Сообщение профессора *Владимира Михайловича Бехтерева.*

Многоуважаемый Семен Осипович!

Согласно выраженному Вами желанию посылаю Вам мою заметку о творчестве. Я рассматриваю творчество с строго объективной, вернее—рефлексологической точки зрения.

Искренно Вас уважающий

В. Бехтерев.

28. I. 1924.

При письме приложена следующая рукопись—статья проф. В. М. Бехтерева:

О творчестве с рефлексологической точки зрения.

Творчество, как деятельность, есть, в сущности, творение или созидание чего либо нового. Без нового результата, полученного из тех или других данных, нет, вообще, творчества. Но новое в творчестве есть только планомерное изменение той или иной существовавшей ранее комбинации раздражителей или отношений между ними, не бывшее ранее ни в опыте личности, ни в опыте других. Разложение сложного объекта, как раздражителя, на входящие в него составные части, есть уже творчество, достигаемое путем анализа. Планомерная комбинация или образование сложного из отдельных элементов есть также творчество, достигаемое путем синтеза. Планомерная комбинация новых движений (напр., танца) есть опять же творчество. Изображение на полотне того или другого типичного лица есть творчество синтетического характера, изображение типичной сцены — то же самое.

Новая комбинация звуков в форме мелодии является творчеством в музыке синтетического характера.

Математический анализ и комбинирование числовых данных в новом виде есть равным образом творчество.

Создание нового стихотворения, нового печатного произведения—тоже творчество, равно как и осуществление всякого нового сложного действия. Так как мысль и все вообще ассоциации понимаются рефлексологией, как не выявленные в своей ответной части рефлексы [1]), то и высказывание новой мысли есть тоже творчество в области слова. Наконец и всякий физический труд, давая новый продукт, если только он не перешел в беспрерывно повторяющийся шаблон, неизбежно связан с творчеством.

---

[1]) См. Бехтерев. Общие основы рефлексологии. Изд. II 1923, 166.

Пониимаемое таким образом, творчество есть сложный акт наступательного характера, как всякое искание истины, требующий нередко большого времени. Рефлексология рассматривает этот акт, как сложную цепь сочетательных или высших рефлексов, направленных к достижению в данной области путем анализа (дифференцировки раздражителей) или синтеза (избирательного обобщения) чего-либо нового и возбуждающих подъем энергии под влиянием благоприятного воздействия самого акта и получаемых результатов на мимико-соматическую сферу. Таким образом, творчество есть ряд рефлексов, сцепленных друг с другом для достижения определенной цели, а цель, в свою очередь, всегда дана либо в своем прошлом аналогичном опыте, либо в опыте других. Вместе с этим, однако, возникает вопрос, какой же раздражитель является источником этих рефлексов?

Есть мнение физиологов-объективистов ленинградской школы, что исследовательский рефлекс есть прирожденный рефлекс, но я не держусь этого мнения, ибо ни новорожденный младенец, ни новорожденный щенок не проявляют ни одного исследовательного акта, а обнаруживают лишь ряд рефлекторных движений, возбуждаемых внешними или внутренними раздражителями, при чем ни тот, ни другой не проявит попыток к исследованию даже в целях отыскания необходимых продуктов питания.

Только соприкосновение с грудью матери или соской впервые возбудит у младенца акт сосания. Более, чем очевидно, и это можно доказать непосредственными наблюдениями над младенцем [1]), что открытие источника пищи здесь происходит путем сочетального рефлекса, а не путем прирожденного акта, создающего открытие. Лишь постепенно развивающиеся и усложняющиеся рефлексы, подлежащие дифференцировке (анализу) и избирательному обобщению (синтезу), приводят к возникновению зрительного и слухового сосредоточения, которое открывает новорожденному возможность активного анализа и синтеза внешних раздражителей или расчленения комбинаций собственных движений, а следовательно и новых внешних форм, как продуктов того и другого. С этим актом сосредоточения собственно и связано творчество, ибо благодаря сосредоточению привлекается к возбужденному в этом случае центру воспроизводимый из прошлого опыта весь подходящий для выяснения данного предмета материал. В сопоставлениях и в отборе этого материала и заключается та умственная работа, которая часто обозначается на обыденном языке „муками творчества“ и которая, будучи тесно связана с процессом активного торможения и возбуждения, сопутствуется нарушением мимико-соматического тонуса (настроения) в отрицательном смысле.

Но всякий новый продукт, получаемый путем своей деятельности, как всякий вообще успех, возбуждает стеническую или бодрящую реакцию в виде общего рефлекса мимико-соматического характера, выявляющегося подъемом энергии, что при повторении само по себе создает привычку к творческой деятельности, втягивая в нее индивида и

---

[1]) См. Бехтерев и Щелованов. К обоснованию генетической рефлексологии. Доклад на съезде педологии экон. педагогики и психоневрологии Петроград. 1924.

создавая для отдающегося этой деятельности, своего рода установку на творчество, характеризующуюся особою потребностью в ней.

Есть основание думать, что вышеуказанный рефлекс мимико-соматического характера при посредстве вегетативной нервной системы сопровождается благоприятной для деятельности мозга внутренней секрепией, поступающей в общее кровеобращение и обусловливающей артериальный прилив крови к мозговым полушариям.

В виде предположения можно допустить, что дело идет здесь об избыточной выработке секрета половых желез и адреналина.

Как бы то ни было, благодаря вышеуказанному механизму у лиц, работающих в определенной сфере деятельности и обладающих той или иной степенью одаренности, без каковой, вообще, немыслимо действительное творчество, развиваются в связи с творческою деятельностью благоприятные условия внутренней секреции, поддерживающие устремление в сторону этой деятельности.

Но непосредственным возбудителем творчества в моем понимании всегда является та или другая проблема или цель, которая, будучи основным раздражителем, может возникнуть, как вполне определенный вывод из какой-либо работы, как это случается при систематическом исследовании того или другого предмета. Проблема в таком случае является рабочей гипотезой, проверяемой затем путем синтеза и анализа. В другом случае в результате сочетательной деятельности внезапно человек останавливается на мысли, как невыявленном внешним образом рефлексе, которая и ставится в основу проблемы.

И там, и здесь, следовательно, первым толчком для творческой деятельности является проблема, полученная в одном случае, как прямой вывод из имеющихся фактов, в другом случае—как результат сочетательной деятельности, вызванной каким-либо сторонним раздражением. Субъективисты часто любят в этом случае говорить о внезапном озарении, за которым и следует воодушевление, т. е. соответствующий подъем энергии, о котором речь была выше.

Но озарение есть не что иное, как мысль, возникшая путем сочетательной деятельности, т. е. путем ряда невыявленных внешним образом, часто даже неподотчетных рефлексов,—мысль, являющаяся и сама невыявленным до времени рефлексом и часто предшествующая достижению окончательной цели исследования. Что же касается воодушевления, то оно есть ничто иное, как связанное с указанным выше подъемом энергии развитие деятельности мозга в виде невыявленных пока сочетательных рефлексов.

Как бы то ни было, и здесь, и там раздражителем является проблема, а ответной на нее реакцией или рядом ответных рефлексов является деятельность, приводящая к творческим достижениям.

Каков же механизм действия проблемы-раздражителя? Она возбуждает прежде всего, как всякий сильный раздражитель, сосредоточение на проблеме, так сказать, устремление работающего механизма на данной проблеме, которое является своего рода доминантой в умственной деятельности, т. е. таким процессом возбуждения, который привлекает к себе, как к центру, возбуждения из других частей мозга и собирает к себе

путем репродукции весь запас прошлого опыта и в то же время тормозит все другие не адэкватные с нею возбуждения [1]). Вместе с тем, уже сама постановка проблемы возбуждает положительную мимико-соматическую реакцию, как результат возможных, почерпнутых из прошлого опыта, последствий от правильного разрешения проблемы,— реакцию, приводящую к подъему энергии, а следовательно, и к усиленной деятельности. Собранный, благодаря поставленной проблеме, материал подвергается затем аналитическому отбору годного от негодного, после чего годный материал подвергается дальнейшему анализу и последовательному синтезу, а в результате того и другого и создается новый продукт. При этом безразлично, будет ли это новый вывод, или новая комбинация, или неосуществленное до сих пор разложение сложного на его составные части. Так идет обыкновенно научное творчество.

При художественном творчестве также ставится прежде всего проблема, будет ли она продуктом подотчетной или безотчетной деятельности, называемой часто интуитивной—безразлично. Проблема является опять же непосредственным раздражителем творческой деятельности, при чем ответ на эту проблему в этой форме творчества может быть в большей мере безотчетный или интуитивный, нежели подотчетный. Он выявляется здесь в форме картин, преображающих соответственным образом окружающий мир и передаваемых кистью художника путем комбинаций красок на полотне, или в форме вылепливаемых скульптором из глины фигур, или в форме осуществляемых композитором ритмически сочетанных звуков, извлекаемых из музыкального инструмента, или в форме воспроизводимых танцором символизирующих телодвижений того или иного темпа, интензивности и силы или, наконец, в форме выявляемых зодчим ритмических и символических форм в архитектуре.

Так как творчество, как сложный акт, требует для своего осуществления не только природной одаренности, но и большого упражнения, путем воспитания и подготовительной умственной работы, создающей известные навыки в работе, то, естественно, что первоначальная творческая деятельность даже у лиц гениальных в значительной мере является подражательной, примером чего могут служить наш Петр Великий, подражавший в строительстве государства во многом иностранцам, и наш Пушкин и Лермонтов, подражавшие первоначально Байрону. Лишь мало по малу опытный творец-мыслитель или творец-техник (изобретатель), или творец-художник подходят к оригинальному творчеству, создающему не только новое, но и самобытное, т. е. не имеющее подобных примеров на стороне.

Следует при этом иметь в виду, что в предыдущем выяснено творчество лишь с биологической стороны; но всякое творчество есть акт, предназначенный для социальной среды и главнейшие импульсы к творчеству при всех унаследованных от предков, т. е. биологических задат-

---

[1]) Физиологическое определение доминанты можно найти в трудах Ухтымского и других представителей школы Н. Е. Введенского (См. сообщение проф. Ухтымского на бывшем Съезде по психо-неврологии в январе 1924 г.), но я подошел к нему и самостоятельно в своих „Основах рефлексологии“ (см. изд. 1923 г.

ков к нему, черпаются из физико-космического и социального окружения творца науки, творца техники и творца-художника. Вот почему и направление деятельности творца науки и техники исходит из тех условий времени, в которых они живут, и из тех условий воспитания и окружающей среды, которые направили его умственную деятельность в ту, а не в другую сторону. В свою очередь и всякий художник есть сын своего времени и отражает собою те физико-космические условия окружающей природы и климата и в особенности социальные условия, в которых он жил, и которые определили доминирующий характер и направление его творчества. В этом смысле творчество является столько же продуктом биологических, наследственно передаваемых качеств мозговой деятельности или одаренности, сколько и влияний физико-космических (климата и окружающей природы), и особенно влияний со стороны социальной среды. В частности и общая установка к творчеству есть не только эгоцентрический рефлекс (самоудовлетворение от достигнутых успехов), но и по преимуществу социальный рефлекс, побуждающий личность к созидательной деятельности в интересах своего положения в обществе и в интересах самого общества [1]).

Из предыдущего ясно, что следует различать два вида творчества: 1. Интуитивный, вернее безотчетный — внезапное озарение. Мысль улавливается, ставится проблема для разработки и затем постепенно разрешается. Это безотчетное вначале творчество переходит в подотчетное в последующем времени.

2. Систематический, когда ставится проблема, как рабочая гипотеза в форме возможного вывода из добытой истины или добытых фактов, что все равно.

И там, и здесь проблема является раздражителем, но в первом случае толчком для нее является как бы самородно возникающий побочный результат работы в форме сочетательной деятельности, тогда как во втором случае, она ставится, как результат сосредоточения на планомерно развивающейся умственной работе в форме анализа и синтеза, являясь гипотезой, как одним из возможных выводов из имеющихся данных.

Итак, резюмирую: проблема—раздражитель, творчество—ответная на него реакция и продукт творчества, как результат окончательного разрешения этой реакции или совокупности рефлексов.

Как же действует раздражитель? Он возбуждает рефлекс сосредоточения, который, в свою очередь, вызывает благоприятный для деятельности мимико-соматический рефлекс, обеспечивающий подъем энергии, благодаря действию сосудодвигателей и отделению гормонов внутренней секреции, возбуждающих мозговую деятельность. Сосредоточение же в сопутствии с мимико-соматическим рефлексом, как доминанта в мозговой деятельности, с одной стороны привлекает к себе совозбуждения из всех других областей мозга, концентрируя около себя путем воспроизведения прошедшего опыта весь запасный материал, стоящий в том или ином отношении к раздражителю т. е. проблеме, и с другой стороны заторма-

[1]) В. Бехтерев. Коллективная рефлексология 1921.

живая все другие, не идущие к делу процессы мозговой деятелькости. При чем и самая проблема на тот или другой период времени становится предметом сосредоточения—доминантой, а воспроизводимый материал подвергается соответственному отбору, анализу и последовательному синтезу на основе выработанного ранее в этом отношении опыта.

Как упомянуто выше, для всякого творчества необходима та или иная степень одаренности и соответственное воспитание, создающее навыки к работе. Последнее развивает склонность в сторону выявления природных дарований, благодаря чему в конце концов возникает почти непреодолимое стремление или тяга к творческой деятельности. Непосредственным же определителем ее задач является окружающая среда в форме данной природы, материальной культуры и социальной обстановки, последней — в особенности.

Вот вкратце самая общая схема, с точки зрения рефлексологии творческой деятельности, которая заслуживала бы более подробного рассмотрения, если бы к этому было достаточно времени и места.

В. Бехтерев.

Примечание автора: Дальнейшее развитие положений этой статьи авторитетного психолога-рефлексолога читатель найдет в его ценной статье „*Личность художника в рефлексологическом освещении*“ в сборнике „Арена“. Изд. „Время“. Л. 1924.

---

2) Сообщение профессора *Леонида Леонидовича Васильева.*

Воспроизводимость творческих актов.

(Тезисы).

1°. Современное естествознание имеет своей задачей предвидеть и предопределять явления природы путем определения условий, необходимых и достаточных для их осуществления.

2° С естественно-научной точки зрения, как творческие процессы, так и внешнее их выражение—творческие акты,—представляют собой своеобразное явление природы.

3°. Следовательно, всякий творческий процесс должен быть детерминирован комплексом определенных условий.

4°. Отсюда ясно, что задача естественно-научной эврологии сводится к предвидению и предопределению творческих процессов путем выяснения и искусственного воспроизведения осуществляющих их условий.

5°. Условия эти с рефлексологической точки зрения не могут быть ничем иным, как своеобразными соматическими раздражителями эндогенного или автогенного характера.

Сам же творческий акт, с точки зрения рефлексологии, представляет собой сложный рефлекс, который, подобно инстинктивному акту, имеет в своей основе прирожденные соматические импульсы, но осу-

ществляется при помощи индивидуально-приобретенных сочетательных рефлексов.

6°. Если эти, неизвестные в настоящее время, соматические импульсы творческого процесса будут когда-нибудь выявлены,—откроется возможность, вызывая эти импульсы, воспроизводить творческий процесс с такой же закономерностью, с какой ныне вызывается обыкновенный рефлекс.

7°. Некоторую возможность воспроизведения уже бывшего творческого акта может дать, по видимому, гипнотическое внушение. С одной стороны—потому, что посредством внушения мы можем заставить гипнотика с необыкновенной полнотой и яркостью пережить те или иные нервно-психичехкие и соматические состояния прошлого, с другой—потому, что творческие процессы в сонном состоянии, как известно, вообще возможны.

8°. Однако, возможен и другой, более надежный метод косвенного воспроизведения творческого акта, основанный на механизме образования сочетательных рефлексов.

9°. Метод этот состоит в следующем: Допустим, что данный творческий процесс X произошел при наличии каких-то неведомых нам условий (соматических импульсов) $x+y+z$; этот комплекс условий мы в праве принять за безусловный раздражитель творческого рефлекса. Допустим далее, что действие этого безусловного раздражителя случайно сопровождалось действием какого-нибудь внешнего индифферентного раздражителя n (например—запаха гнилых яблок), который сам по себе, разумеется, не мог вызвать творческого рефлекса. Но, в силу закона образования сочетательной связи, такого. хотя-бы однократного совпадения во времени безусловного раздражителя $x+y+z$ с индифферентным раздражителем n, уже может оказаться достаточным для того, чтобы впредь этот индифферентный радражитель (запах гнилых яблок) получил способность вызывать творческий акт, подобно тому, как звук камертона начинает вызывать отдергивание руки, если он достаточное число раз сочетался с электрокожным раздражителем.

10°. Бессознательным применением такого приема, как известно, пользовались многие творцы, побуждавшие себя к творчеству разного рода внешними раздражителяли (Шиллер—запахом гнилых яблок, Байрон—запахом трюфелей, Гайдн—блеском алмаза и т. п.). Сознательное же применение методов искусственного вызывания творческого процесса составит Ars Magna Будущего.

Л. Васильев.

8/IX 23.

Примечание автора: Опубликованные мною тезисы проф. Л. Л. Васильева, любезно предоставленные им в мое распоряжение, представляют соображения, высказанные автором в прениях по поводу настоящего труда, прочитанного мною, в качестве цикла докладов, в Ученой Конференции Института Мозга.

II. Сообщения автобиографического характера.

3) Письмо *Льва Николаевича Толстого*·

Ясная Поляна.
3 марта 1909 г.

Семен Осипович,

Всегда считал жизнь величайшим благом, за которое нельзя быть достаточно благодарным. Чем дольше живу и чем больше приближаюсь к смерти, тем сознание этого блага становится во мне все сильнее и сильнее.

Лев Толстой.

Примечание автора: Письмо это, написанное Л. Н. Толстым за восемь месяцев до смерти (ум. 7-го ноября 1909 года), может служить иллюстрацией преодоления пессимизма, как психологического стимула творчества. См. по этому поводу *третью* главу настоящего труда: „*Психологический стимул творчества: преодоление пессимизма как настроения*“. Письмо это было впервые опубликовано мною в моей книге: „*Артур Шопенгауэр*“. Личность, мышление и миропонимание. Второе издание „Шиповника“, Спб., 1912, стр. 212. *С. Г.*

---

4) Письмо драматурга *Льва Николаевича Урванцова*:

Глубокоуважаемый

Семен Осипович,

С особым удовольствием исполняю Вашу просьбу о том, чтобы я пополнил Ваш труд „Психология творчества“ некоторыми данными из моих личных наблюдений.

Мне очень досадно, что за краткостью времени я не могу кое-что, может быть, для Вас ценное, в данную минуту вспомнить и, главное,— всю массу моих воспоминаний и наблюдений привести в надлежащий порядок. Поэтому я ограничусь лишь некоторыми отрывочными фактами:

1) Когда моя небольшая пьеса „Роза и василек“, написанная стихами, была отпечатана, я ее прочел вслух, и она мне настолько понравилась, что я невольно сказал:

— „*Хоть убейте меня, а такого произведения я не мог-бы написать!*“ [1]).

У меня у самого получилось впечатление о работе над этим произведением, что словно *кто-то водил моей рукой и писал эти стихи, эту пьесу* [2]).

2) В 1915 году после исключительного успеха моей пьесы „Вера Мирцева“, я задумал написать комедию. Война несла столько горя с бедой и тяжелых переживаний по всей дорогой моей родине, что я решил

[1]) Курсив—мой. С. Г.
[2]) Курсив—мой. С. Г.

утишить это горе хорошим и здоровым смехом[1]). Но в это время, летом, я сам нес тяжелые страдания от частых припадков в почках. Доктор, боясь, что я (и мое сердце) не выдержу этих припадков, разрешил мне вспрыскивать морфий. Приходилось вспрыскивать почти ежедневно.

И вот, *глубоко страдая за родину, глубоко страдая от болей в печени и жесточайших припадков, находясь постоянно под дурманом морфия, я написал веселую комедию „Благодать“*. Когда „Благодать“ прошла с громким успехом в Малом театре в Ленинграде и в Малом (бывш. императорском) театре в Москве, я получил тысячи благодарностей за то, что *я „исцелил“ от нравственного гнета* тех, кто бывал в театре и смотрел мою „Благодать“.

Эта пьеса, как и „Вера Мирцева“, обошла всю Россию, и я был бесконечно счастлив, что цель моя, не смотря на мои мучения—и нравственные, и физические,—была достигнута.

Л. Урванцов.

Предоставляю это письмо в Ваше распоряжение, и в случае надобности—опубликовать в Ваш. труде. *Л. Урв.*

7 апреля 1921 г

Примечание автора: В сообщении Л. Н. Урванцова заслуживает внимания психолога указание драматурга на *раздвоение сознания* и процесс творчества *под влиянием морфия*. В этом смысле самопризнание Л. Н. Урванцова может служить иллюстрацией к третьей и пятой главам настоящего труда.

---

5) Письмо профессора Академии Художеств *Ильи Яковлевича Гинцбурга.*

25 октября 1923 г.

Многоуважаемый и дорогой

Семен Осипович!

Затрудняюсь ответить на те вопросы, которые Вы предлагаете в Вашей анкете, и затрудняюсь потому, что сомневаюсь в том, чтобы мои ответы могли осветить вопрос, который Вы себе задали—о „психологии творчества“.

Конечно, „субъективные переживания“, условия жизни, обстановка окружающей природы, семейная жизнь, настроение и т. д. (вопрос 8, п. 2 и 3)—все это действует на художника и отражается на его произведениях; но в такой-же степени это все отражается на всякой деятельности, которая глубоко интересует[2])...—„Каков генезис произведений“ (вопрос 4), „как возникает план фабулы“, „как зарождаются художественные образы“—это художнику трудно объяснить так же, как трудно человеку проследить процесс дыхания, кровообращения и др. Самый

[1]) Курсив—мой. С. Г.

[2]) Далее следует неразборчивое слово.

процесс творчества совершается разно,—согласно темпераменту и напряжению творческого духа.

Л. Н. Толстой писал сидя: поджавши под себя ногу, он спокойно сидел и только изредка поднимал голову, что-то вспоминая; но В. В. Стасов и др. писали, болтая ногами, вздрагивая всем телом и сильно потея. Репин во время работы разговаривал, спорил и слушал, как читают, а Серов был рассеян. Чайковский, Рубинштейн, когда работали, не выносили присутствия посторонних. — „Вдохновение“, „муки“, „восторги“, „самонаблюдение“, „воображение“ и т. д. (вопрос 5)—все это в равной степени свойственно художникам-творцам так же, как оно свойственно и всем тем обыкновенным людям, которые подвержены какой-либо глубокой душевной деятельности и не творческой. Вдохновение, восторги переживают и последователи религиозных и политических и др. систем.

Самые большие восторги и возбуждения душевные бывали у меня, когда я впервые постиг произведения гениальных людей, когда я видел чудеса явлений природы и когда был свидетелем великих событий экономической и политической жизни народа.

Впрочем, все, что тут говорится,—может быть, неверно, потому что я не обладаю достаточным даром творить. Искусство не покрывает все то, что у меня есть человеческого [1])...

Искренно уважающий

И. Гинцбург.

Примечание автора: В сообщении проф. И. Я. Гинцбурга заслуживает внимания характеристика манеры работать Репина, Л. Н. Толстого, Чайковского, Рубинштейна, Серова и В. В. Стасова.

---

6) Письмо председателя Общества имени А. И. Куинджи *Константина Каэтановича Вроблевского.*

(Воспоминания об А. И. Куинджи).

Многоуважаемый Семен Осипович [2]). —

Архип Иванович (Куинджи, С. Г.), говоря о высшем наслаждении творчеством, приводил неоднократно факт, что после удачной работы художник, даже ночью, будучи в постели, срывался и бежал в мастерскую, освещая картину, и подолгу сидел, наслаждаясь. Было ли это под влиянием творческого подъема, который продолжался во сне или подъем при бодрствовании,—сказать с полной уверенностью не берусь, чтобы не вводить Вас в заблуждение [3])...

---

[1]) Позволяю себе опустить последнюю часть письма ко мне академика И. Я. Гинцбурга, не имеющую отношения к вопросам психологии художественного творчества. *С. Г.*

[2]) Пропускаю первые строки письма, так как они носят чисто личный характер *С. Г.*

[3]) По тем же соображениям пропускаю следующую фразу. *С. Г.*

Мое личное мнение, если это интересно, таково: Архип Иванович просто после возбужденной нервной работы уснуть не мог и, естественно, картина и ночью его преследовала. С ним это часто бывало не только по отношению к собственным вещам, но даже и к картинам его учеников, и он на утро исправлял то, что ночью казалось ему неподходящим; часто он и ученикам своим советовал ночью в постели обдумывать как темы, так и начатые вещи. Вот почти все, что по этому поводу сохранилось у меня в памяти [1])...

Примите уверение в глубоком уважении *К. Вроблевский.*

Примечание автора: В приведенном сообщении обращает на себя внимание психолога указание почтенного художника на творческий *катарсис* Архипа Ивановича Куинджи, как *гнет образов творческой фантазии*, „преследовавших“ даже ночью его воображение („картина и ночью его *преследовала*“).

В этом смысле приведенное сообщение может служить иллюстрацией третьей главы настоящего труда („*Творчество как катарсис*“).

III. Анкеты и самопризнания.

7) Самопризнание председателя Общества имени А. И. Куинджи *К. К. Вроблевского:*

Вопросный лист:

Вопрос: Имя отчество и фамилия?

Ответ: Константин Каэтанович Вроблевский.

Вопрос: Краткие биографические сведения.

Ответ: Родился в 1867 г. в Подольской губ., сын врача. Учился в одесской ришельевской гимназии и в рисовальном училище; окончил Академию Художеств в Ленинграде.

Вопрос: Род искусства.

Ответ: Живопись—пейзаж.

Вопрос: Опишите вашу манеру творчества. Как вы переживаете процесс творчества: момент возникновения, развитие и исполнение на полотне?

Ответ: Картина вынашивается постепенно, часто — помимо воли моей, и готовый образ уже выявляется на полотне, но во время работы претерпевает такие изменения, что часто ничего не имеет общего с первоначальной мыслью, что, в свою очередь, является плодом эволюции в работе, а часто—компромисом от бессилия передать первоначальную мысль.

Вопрос: Опишите процесс возникновения в вашем воображении художественных типов и укажите, какие факторы влияли на них.

Ответ: Большей частью картина возникает от впечатлений, полученных непосредственно от природы, т. е.—виденного или записанного в этюдах, но иногда трудно определить первоисточник, и картина является чистой фантазией.

Вопрос: Как руководствуетесь вы в своей законченной работе со-

---

[1]) По тем же соображениям пропускаю последние строки письма. *С. Г.*

бранными материалами: пишите-ли вы копию природы, или передаете свое субъективное понимание?

Ответ: Руководствуясь природой, никогда в картине не пользуюсь этюдами, которые служат только мне, как запас знаний. Картину упрощаю как в целом, так и в деталях, оставляя только самое необходимое для выражения впечатления.

Вопрос: Не наблюдаете ли вы в процессе вашей работы: 1) внезапного срыва творческого воображения; 2) бессилия восстановить внезапно прервавшуюся связь между образами вашего воображения; 3) как Вы восполняете прерванную связь?

Ответ: Часто бывает не то срыв, не то разочарование (и это верней) своей работой, и единственное спасение от последующей тоски и неудовлетворенности, это—полное уничтожение исполненного, после чего является возможность приняться за другую работу.

P. S. Из детства помню ранее не более трех лет. В это время меня интересовали не образы, а исключительно сочетания цветов, и я измазывал акварельными красками листы бумаги и даже стены разноцветными пятнами, любуясь ими. Никогда не было желания нарисовать реальный образ лошадки, человека и т. д. Позднее я любил строить из подходящего материала миниатюрные постройки—избы, что люблю изображать теперь.

Вопрос: Не наблюдали-ли вы в своей работе возникновения двух или нескольких параллельных образов для одной и той же модели? Чем вы руководствуетесь, предпочитая один образ другим?

Ответ: Часто для картины готовлю несколько экскизов, и самый удачный, по моему мнению, воплощаю в картину.

Вопрос Не наблюдали-ли вы творческих эмоций во время сна или в состоянии забытья и как реагировали вы на них?

Ответ: Очень часто именно так и зарождаются образы и уже потом вынашиваются до проявления их в эскизе.

Вопрос Как вы изображаете природу. фиксируете-ли вы какой-нибудь момент восприятия или даете слияние целого ряда восприятий?

Ответ: Как упрощаю природу в картине, так—и момент *один* восприятия, и стараюсь довести его до возможного напряжения.

Вопрос: Как влияет на вашу творческую работу время года, климат, нравственное самочувствие?

Ответ: Хорошее солнечное теплое время—самая неподходящая обстановка для творческой работы и подходящая для работ с натуры и, наоборот, слякоть, шум дождя по крыше создает maximum настроения.

Вопрос: Какие стимулы влияют на подъем вашей творческой работы?

Ответ: Трудно ответить на это точно. См. выше: может быть там найдете ответ. *К. Вроблевский.*

Примечание автора: В ценных самопризнаниях К. К. Вроблевского обращают на себя внимание психолога указания почтенного художника на: 1) *непроизвольный характер* творчества („картина вынашивается... *часто помимо моей воли*“) 2) возникновение в воображении художника *готового образа*, 3) „*бессилие* передать первоначальную мысль“ и разо-

чарование в своей работе и 4) зарождение *во сне* образов творческой фантазии (анализу этих вопросов посвящена *V-ая глава* настоящего труда).

---

8) Самопризнание *профессора А. И. Вахрамеева.*

Вопросный лист:

Вопрос: Имя, отчество и фамилия.

Ответ: Александр Иванович Вахрамеев.

Вопрос: Краткие автобиографические сведения.

Ответ: Родился в 1874 году; в детстве—обычные детские рисунки-домики, кораблики, человечки; потом—копии с картинок, в юности—портреты и шаржи. Начал учиться технике с 22 лет от роду. Начинен был идеями гуманности. Был Дон-Кихотом. Обломал доспехи и свои члены. Решил, что высший подвиг—быть самим собой. Легендарного в природе нет, его создает история и человеческое воображение Понять характер и природу явлений—задача художника.

Вопрос: Род искусства.

Ответ: Живопись—портрет, быт и отчасти пейзаж.

Вопрос: Опишите вашу манеру творчества. Как вы переживаете процесс творчества: момент возникновения, развитие и исполнение на полотне?

Ответ: Впечатление от явления—набросок. Спустя время набросок попадает под колесо моей мельницы, работающей непрерывно. Перемолов иногда бывает много и с очень разнообразной длительностью промежутков. Промежутки бывают в десять, пятнадцать лет. Впечатления не утрачиваются от времени. Ход времени дает больше средств для выявления образа.

Вопрос: Не наблюдали ли вы в процессе вашей работы бессилия вызвать образы фантазии и не подмечали ли вы непроизвольного возникновения их?

Ответ: Да. Объяснение—недостаток средств для передачи, иногда—невыясненность психологической сущности явлений, смутность задачи. Средство устранить: оставить на время. Решение придет потом, может быть, видоизмененное, но именно то, которое должно быть. Непроизвольность образов—настолько, насколько непроизвольны мысли, аргументы, логические посылки и их подбор. Часто напряжение худож. воли является кнопкой, которая выдавливает нужный образ, являющийся как-бы неожиданностью. Муки творчества,—это есть напряжение воли. Здесь подсознательно участвует художественный такт и чутье.

Вопрос: Не замечали ли вы влияния на образы творческого воображения впечатлений и переживаний детства и юности? В какой форме отразились они на ваших произведениях?

Ответ: В восприятиях детского и отчасти юношеского возраста больше эпического, легендарного, грандиозного, религиозного, мистического, отчасти—дон-кихотски романтического. Все, что носит на себе этот оттенок, основано на впечатлениях детства и юности. Зрелый возраст, анализируя, проникая в сущность явлений, проявляет больше острого чувства действительности. Как и в жизни человечества, в отдельном ху-

дожнике последовательно чередуются: героизм, сантиментализм, романтизм, реализм, реализм философский, философский синтез и т. д.

Вопрос: Опишите процесс возникновения в вашем воображении художественных типов и укажите, какие факторы влияли на них.

Ответ: Часто какая-либо основная психологическая черта: спесь, гордость, забитость, скромность, грация и т. п. родит представление типа; реальная форма, детали являются или *как-бы* сразу, или при помощи художественного такта и чутья, сортируются и подбираются иногда в длительном процессе работы и переделок. Иногда деталь костюма, возникшая в памяти, родит образ: нескладный костюм, кривоистоптанные сапоги —являют психологическую сущность и облик их носителя.

Вопрос: Как руководствуетесь Вы в своей законченной работе собранным материалом? Пишете ли Вы копию природы или передаете свое субъективное понимание?

Ответ Копии быть не может: художественная *тема* сквозит и *должна* сквозить в содержании: она определяет начало и конец работы.

Вопрос: Не наблюдали ли Вы в процессе Вашей работы: 1) внезапного срыва творческого воображения; 2) бессилия восстановить внезапно прервавшуюся связь между образами Вашего воображения? Как восполняете Вы прерванную связь?

Ответ Срыв бывает, когда почувствуешь в центре композиции логический абсурд. Бессилие восстановить связь,—пока не устранен этот абсурд,—часто—внешний, но обусловливающий взаимоотношение частей. Средство восстановить равновесие—установить равенство условий бытия для всех частей картины, для всей концепции образов.

Вопрос: Не наблюдали ли Вы в своей работе возникновения двух или нескольких параллельных образов для одной и той же модели? Чем Вы руководствовались, предпочитая один образ другим?

Ответ: Образы появляются последовательно, едва ли одновременно. Борьба решается в пользу того, который более пригоден для заданной мысли. Арбитром является чувство художественного ритма.

Вопрос: Не наблюдали ли Вы творческих эмоций во время сна или в состоянии забытья и как реагировали Вы на них?

Ответ: Сны вижу редко, их не помню или вспоминаю исключительное, но скоро забываю.

Вопрос: Как Вы изображаете природу: фиксируете ли Вы какой-нибудь один момент восприятия или даете слияние целого ряда восприятий?

Ответ В этюдах с натуры — один момент, в картине — сумма восприятий. Природа в картине подчиняется основному моменту картины, основному ее замыслу.

Вопрос: Какие черты Вы выявляете и подчеркиваете в изображении того или иного типа? Выявляете ли Вы все черты данного лица или только некоторые черты, свойственные этому типу?

Ответ: В портрете—все черты, подчиняя их основной и характерной; в картине—только основные и типические—в зависимости от условий и задания картины.

Вопрос: Как влияет на Вашу творческую работу время года, климат, нравственное самочувствие?

Ответ: Климат: север настраивает более мистически, юг вызывает радость бытия, чувство жизни—пантеистические переживания. На Мурмане хочется говорить с богом, на берегу Черного моря хочется любить. Психическая подавленность—яд для творчества.

Вопрос: Какие стимулы влияют на подъем Вашей творческой энергии?

Ответ: Обстановка: ночь, тишина, сознание полной освобожденности от обязательств повседневной жизни; вообще—личная свобода. Идеал—быть в шапке-невидимке. Стимулы извне· характерная разновидность явления, которое интересует вообще и является темой для произведений моего творчества. Иногда аналогия или точнее ассоциация по сходству дает толчек той теме, над которой работаешь.

Примечание автора. В самопризнании проф. А. И. Вахрамеева бросаются в глаза указания на переживания: 1) творческого бессилия—недостатка средств для передачи замысла художника; 2) внезапного срыва творческого воображения и 3) борьбы образов творческого воображения художника.

---

9) Самопризнание *Я. А. Чахрова.*

Вопросный лист:

Вопрос: Имя, отчество и фамилия?

Ответ· Яков Андреевич Чахров.

Вопрос: Краткие автобиографические сведения?

Ответ: Окончил Академию Художеств в 1905 году. Был заграницей: в Берлине, Мюнхене, Дрездене, Париже на выставке, в Турции, Палестине, в Африке и в Афинах.

Род искусства: Жанрист. Ученик И. Е. Репина.

Вопрос: Опишите Вашу манеру творчества.

Ответ: Внезапное возникновение образов у меня всегда выливалось без потуги и, думается мне,—более удачно.

Вопрос: Не замечали ли Вы влияния на образы творческого воображения впечатлений и переживаний детства?

Ответ: В детстве любил борьбу и в настоящее время начатая картина былинной борьбы занимает меня сильно.

Вопрос: Опишите процесс возникновения в Вашем воображении художественных типов и укажите, какие факторы влияли на них?

Ответ: Иногда маленькая черточка постепенно вырастает в образы и развивается в более сложные формы и не отстает от моего воображения годами.

Вопрос: Как руководствуетесь Вы в своей законченной работе собранным материалом: пишете ли Вы копию природы или передаете свое субъективное толкование ее?

Ответ: В картинах, по моему глубокому убеждению, копировка природы отсутствует, и желание передать природу целиком только мешает работе.

Вопрос: Не наблюдали ли Вы в процессе Вашей работы: 1) внезапного срыва творческого воображения; 2) бессилия восстановить внезапно

прервавшуюся связь между образами Вашего воображения? Как восполняете Вы прерванную связь?

Ответ: Замечал; бросал работу до момента, когда снова захочется ее работать.

Вопрос: Как Вы изображаете природу: фиксируете ли Вы какой-нибудь один момент восприятия или даете слияние целого ряда восприятий?

Ответ: Думаю, что фиксирую не один момент, а ряд слияний восприятий.

Вопрос: Какие черты Вы выявляете и подчеркиваете в изображении того или иного типа? Выявляете ли Вы все черты данного лица или только некоторые черты, свойственные этому типу?

Ответ Более характерные и нужные для сюжета.

Вопрос: Как влияет на Вашу творческую работу: время года, климат, нравственное самочувствие?

Ответ· Не замечал, были ли помехой время года и климат, думаю— интерес сюжета все заслоняет собой.

Примечание автора: В самопризнании Я. А. Чахрова обращают на себя внимание психолога указания художника на: 1) внезапный „срыв" творческого воображения художника в процессе его работы; 2) творческий катарсис художника („иногда маленькая черточка... *не отстает от моего воображения годами*") и 3) внезапное возникновение образов творческой фантазии, зарождающихся в воображении художника *непроизвольно*, без всяких усилий с его стороны („без потуги"). См. по этому вопросу *пятую* главу настоящего труда.

---

10) Самопризнание *А. Ф. Попова.*

Вопросный лист:

Вопрос. Имя, отчество и фамилия?

Ответ· Александр Флавианович Попов.

Вопрос: Краткие автобиографические сведения.

Ответ: Родился в 1881 г.; среднее образование получил, окончив реальное училище; высшее—окончил Академию Художеств в 1914 г.

Род искусства. Художник-архитектор и художник-пейзажист, портретист.

Вопрос. Опишите Вашу манеру творчества. Как Вы переживаете процесс творчества?

Ответ. Под влиянием острых переживаний возникает захватывающая идея, требующая воплощения в реальные образы. Нередко осуществление задуманной идеи тормозится, откладывается из за отсутствия подходящего типа или озаряющего и захватывающего настроения, вызванного хотя бы мимолетным, но сильным переживанием.

Вопрос: Не наблюдали ли Вы в процессе Вашей работы бессилия вызвать образы фантазии и не замечали ли Вы непроизвольного возникновения их?

Ответ: Надуманная холодным умом вещь никогда не могла выйти и вызвать нужный образ: такой образ не удавалось запечатлеть так, чтобы это самого удовлетворяло. Нужен внешний толчек или же ожидание непроизвольного возникновения (образов). Чаще всего возникновение образа происходит случайно, помимо нашей воли.

Вопрос: Не замечали ли Вы влияния на возникновение образов творческого воображения впечатлений детства и юности?

Ответ Не замечал.

Вопрос Опишите процесс возникновения в Вашем воображении художественных типов и укажите, какие факторы влияли на них?

Ответ Лицо или явление, поразившее своей исключительностью, необычайностью (а иногда просто вдруг вызвало какое-то внимание к себе) навязчиво сопровождало всюду до тех пор, пока оно не выливалось в художественное произведение.

Вопрос: Как руководствуетесь Вы в своей законченной работе собранным материалом. пишете ли Вы копию природы или передаете свое субъективное толкование?

Ответ: Только субъективное понимание природы. Передача впечатления от пережитого на лоне природы, передача тех моментов, которые особо сильно врезались в память и сохранили по себе сильное чувство.

Вопрос: Не наблюдалили Вы в процессе Вашей работы: 1) внезапного срыва творческого воображения; 2) бессилия восстановить внезапно прервавшуюся связь между образами Вашего воображения?

Ответ: И то, и другое было. Иногда (связь) восстанавливалась, иногда работа совершенно срывалась. Восстанавливалась,—когда наступало душевное равновесие, позволявшее особо сильно самоуглубляться и вернуть тот подъем в работе, в котором работал ранее—до срыва.

Вопрос: Не наблюдали ли Вы в своей работе возникновения двух или нескольких параллельных образов для одной и той же модели? Чем Вы руководствовались, предпочитая один образ другим?

Ответ: Весьма часто возникают такие близнецы, и это—самое болезненное и мучительное в творческой работе. Не знаешь, кому дать предпочтение, кого выбрать. Две картины нельзя одновременно творить, а остановиться вначале на одном не позволяет второй образ. В этом случае работа откладывается „на будущее".

Вопрос: Не наблюдали ли Вы творческих эмоций во время сна и в состоянии забытья?

Ответ: Сновидения иногда давали толчок к зарождению идеи и выявлению образа.

Вопрос: Как Вы изображаете природу: фиксируете-ли Вы какой-нибудь один момент восприятия или даете слияние целого ряда восприятий?

Ответ: Слияние целого ряда восприятий и передача отдельного момента в природе через суммирование чувств от ряда аналогичных восприятий.

Вопрос: Какие черты Вы выявляете и подчеркиваете, изображая тот или иной тип?

Ответ: Особо яркие черты, свойственные типу, другие же—поскольку они не мешают, а дополняют первые.

Вопрос: Как влияют на Вашу творческую работу: время года, климат, нравственное самочувствие?

Ответ: Весна, лето, сухая осень, вообще, тепло, свет, тишина, душевное спокойствие, *отсутствие* горя, больших неприятностей, раздражения, отсутствие забот и раздражающих перерывов в работе способствуют творческой работе.

Вопрос: Какие стимулы влияют на подъем Вашей творческой энергии?

Ответ. Безотчетное желание воплотить, осуществить ту идею, которая всецело всего захватила и настойчиво требует своего осуществления. Что-то заставляет это делать. *Не делаешь,—страдаешь.*

А. Попов.

$19-\frac{4}{V}-23$.

Примечание автора: В самопризнании А. Ф. Попова бросаются в глаза ярко выраженные черты *эмоционального типа* художника: 1) непроизвольный характер процесса творчества; 2) творческий катарсис как переживание гнета „навязчивой идеи", которая „всецело захватила" художника и „настойчиво требует своего осуществления"; 3) эмоциональный тонус творческих эмоций („озаряющеее захватывающее настроение", как толчек к непроизвольному разряду творческой энергии) и 4) бессознательный характер творческой деятельности („*что-то* заставляет это сделать").

---

11) Самопризнание *В. В. Кондратьева.*

Вопросный лист:

Вопрос: Имя, отчество и фамилия?

Ответ: Валерий Васильевич Кондратьев.

Краткие автобиографические сведения: 27 лет, ученик худ. Химона и Рылова. Получил самообразование; служил в кавалерии во время гражданской войны, сделал два фронта, страдал от белой реакции—6 месяцев тюрьмы, стоял под расстрелом.

Род искусства: Живопись.

Вопрос: Опишите Вашу манеру творчества. Как Вы переживаете процесс творчества?

Ответ: Пишу и гладко, и мазками.—когда как; пишу на темы музыки; продолжаю „Чурляниса". Когда играют какое-либо музыкальное произведение, стараюсь зарисовать линию ритма, пока не выявится зрительный образ, который бывает как реального, так и фантастического порядка. Каждая мелодия представляется в определенном колорите. С такой зарисовки пишу картину под влиянием впечатления, созданного музыкой.

Вопрос: Не наблюдали-ли Вы в процессе Вашей работы бессилия вызвать образы фантазии и не подмечали ли Вы непроизвольного возникновения их?

Ответ: Постоянно почти не могу выразить всего, что хочу. Иногда что-то звучит непроизвольно во мне; тогда я пишу картину и называю мелодией настроения.

Вопрос: Не замечали-ли Вы влияния на возникновение образов творческого воображения впечатлений и переживаний детства и юности?

Ответ: Да,—главным образом тюрьмы: отразилось это на форме и колорите, и, вообще, посторонние говорят, что картины мои „жутки".

Вопрос: Опишите процесс возникновения в Вашем воображении художественных типов и укажите, какие факторы влияли на них.

Ответ: Только музыка; иногда—философия и естествознание.

Вопрос: Чем Вы руководствуетесь в своей законченной работе, пользуясь собранным материалом: пишете ли Вы копию природы или передаете свое субъективное толкование?

Ответ: Натуры не отвергаю, много с нее пишу, но в творчестве—субъективен.

Вопрос: Не наблюдали-ли Вы в процессе Вашей работы: 1) внезапного срыва творческого воображения; 2) бессилия восстановить внезапно прервавшуюся связь между образами Вашего воображения?

Ответ: Нет. Как начал,—работаю месяцами над одной вещью по инерции воспринятого впечатления.

Вопрос: Не наблюдали-ли Вы в процессе своей работы возникновения двух или нескольких параллельных образов для одной и той же модели?

Ответ: Нет. Зарисовка под музыку входит целиком, почти всегда оставаясь без изменения: только иногда выкидываю линии (характерные), которые повторяются.

Вопрос: Не наблюдали ли Вы творческих эмоций во время сна или в состоянии забытья?

Ответ: Иногда во сне слышу какую-то музыку; здесь же возникает образ. Я или встаю и здесь-же и пишу или—угром, а иногда и после концерта, засыпая, слышу его повторение: ему сопутствует и образ. Я пишу и это, первые называю „мелодиями сна", вторые—„гипнотическими".

Вопрос: Как Вы изображаете природу? фиксируете-ли какой-нибудь один момент или восприятие, или даете слияние целого ряда восприятий?

Ответ: Один.

Вопрос: Какие черты выявляете и подчеркиваете Вы в изображении типа?

Ответ: Только самые характерные.

Вопрос: Как влияет на Вашу творческую работу: время года, климат и нравственное самочувствие?

Ответ: Работаю независимо от климата и времени года; только бы слышать музыку: без нее работать не могу.

Вопрос: Какие стимулы влияют на подъем Вашей творческой энергии?

Ответ: Только хорошая музыка.

Примечание автора: Анализ ценного для психолога самопризнания В. В. Кондратьева читатель найдет в пятой главе настоящего труда.

УКАЗАТЕЛЬ ЛИТЕРАТУРЫ.

Литература вопроса:

Алфавитный указатель иностранной и русской литературы по вопросам психологии и теории творчества и сопредельных с ними дисциплин.

I. Русская литература.

(оригинальная и переводная)

1917 — 1924 г.

1) *Арбатов Б.:* «Искусство и классы». Госизд. М и П. 1923;

2) *Бехтерев В. М.:* «Личность художника в рефлексологическом освещении» (в сборнике «Арена». Изд. «Время». 1924 г.);

3) *Бехтерев В. М.:* «Объективное изучение личности». Вып. I. Изд. Гржебина. П. Б. М. 1923;

4) *Бехтерев В. М.:* «Общие основы рефлексологии человека». Гос. изд. М. и П. 1923;

5) *Бехтерев В. М.* «Коллективная рефлексология». Изд. «Колос». П. 1921;

6) *Бехтерев В. М.* «О зоорефлексологии, как научной дисциплине и о разговоре попугаев с точки зрения объективного исследования». 1922;

7) *Блох М. А.:* «О техническом творчестве» («Творчество»). П. 1923.

8) *Блох М. А.:* «Творчество в науке и технике». Науч.-хим. изд. П. 1920.

9) *Блох М. А.:* «Жизнь и творчество Вант-Гоффа». П. 1923;

11) *Боричевский Е. П.:* «О природе эстетического восприятия» в «Трудах Белорус. Госуд. Универс.». Минск. 1923.

12) *Вагнер Р.:* «Искусство и революция». Пер. со вступ. А. В. Луначарского. П. 1918;

13) *Вальден П. И.:* «Наука и жизнь». Часть I. П. 1918, 2-е изд. 1922;

14) *Вальден П. И.:* «Наука и жизнь». Часть II. П. 1919;

15) *Вальден П. И.:* «Наука и твочество». Часть III. П. 1921;

16) *Вандервельде:* «Социализм и искусство». Земля». П. 1917;

17) *Вельфлин Г.:* «Истолкование искусства». М. 1922,

18) *Вознесенский А.:* «Метод изучения литературы» в «Трудах Белор Госуд. Унив.». Минск, 1922;

19) «Вопросы теории и психологии творчества». Выпуск VIII, Харьков. 1923;

20) *Вышеславцев Б.*. «Чувство созерцательной красоты» («Новая русская книга», 1923, №№ 3 — 4);

21) *Гевирц Я. Г.:* «Опыт анализа архитектурной композиции». П. 1921.

22) *Гершензон М.:* «Видение поэта» («Мысль и слово», II. М. 1918 — 1921);

23) *Гинзбург С.* «Основоположения теории музыкально-исторического знания» сборник «De musica». 1923);

24) *Глебов И* «Ценность музыки» (сборник «De musica» 1923);
25) *Глебов И* «Процесс оформления звучащего вещества» (сборник «De musica». 1923).
26) *Гоглербах Э* «Несколько слов о художественном труде» («Архив истории труда в России», кн IX П. 1923);
27) *Горнфельд А Г* «Пути творчества» Петр 1921.
28) *Грегори Р А* «Открытия». Цели и значение науки. М 1923.
29) *Грубер Р* «Проблема музыкального воплощения» (сборник «De musica»). П. 1923;
30) *Грузенберг С. О:* «Психология творчества» Введение в психологию и теорию творчества С прилож. указат. литературы «Белпечатник». М 1923.
31) *Грузенберг С. О* «Художественное творчество перед судом науки» «Искусство», 1921, № 1—2);
32) *Грузенберг С. О* «Загадки „Диониса“» Эстетические афоризмы («Искусство», 1921, №№ 3—4);
33) *«De musica»* Сборн статей под ред. И. Глебова Петр Гос. Акад. фил. 1923.
34) *Дестре Ж* «Искусство и социализм». П. 1918.
35) *Дидро Д* «Парадокс об актере» Пер. с франц 1923;
36) *Дроздов А.* «Эмоция и формосознание в музыкальном восприятии» («Музыкальный Современник», 1916—1917, № 3).
37) *Залевский К* «Искусство и пролетариат» М 1918;
38) *Зелинский Ф Ф:* «Ритмика и психология художественной речи» («Мысль». 1922, кн. 2);
39) *Зотов Б.* «Проблема формы в музыке» (сборник «De musica». 1923);
40) *«Искусство старое и новое»*. Сборн. под ред К. Эрберга. «Алконост». П. 1923;
41) *Кирпичев В. Л.* «Значение фантазии для инженеров».
42) *Клингер М.* «Живопись и рисунок». М 1918;
43) *Ковров А.* «Искусство народу» П 1917.
44) *Кон И.* «Общая эстетика». Пер. с нем. Гос изд. М 1921;

46) *Крак Э:* «Эстетика и критика». СПБ 1917;
47) *Курбатов В. Я* «Особенности художественного и научного творчества». Сборник «Творчество». П. 1923;
48) *Лапшин И. И.* «Художественное творчество» Изд. «Мысль». П. 1922;
49) *Лапшин И И:* «Философия изобретения и изобретение в философии». Два тома. Изд. «Наука и школа». П. 1921—22;
50) *Лебединский П.* «Основы искусства». Яр. 1918;
51) *Лапшин И И* «Эстетика Достоевского» (сборн. статей в память Достоевского, 1922);
52) *Левинсон—Лессинг Ф. Ю* «Роль фантазии в научном творчестве» (сборник «Творчество», П. 1923);
53) *Лапиров-Скобло М. Я* «Пути и достижения русской науки и техники за 1918—1923 г.». П. 1923;
54) *Луначарский А. В.* «Основы позитивной эстетики». Гос изд. М. и П. 1923;
55) *Луначарский А. В.* «Диалог об искусстве» М. 1918;
56) *Луначарский А. В* «Индийский Толстой» («Кр. Новь», 1923, № 1);
57) *Луначарский А. В* Речь, произнесенная на откр. Петр. Гос Свод. Худ. Учебн Завед. П. 1918;
58) *Мейман Э.:* «Эстетика». Части I и II. Гос изд. М. 1920;
59) *Нечаев А.:* «Экспериментальные данные к вопросу о воображении» («Журн. психол., невроп. и психиатрии», 1922, т. I);
60) *Ольденбург С. Ф.* «Вопрос об организации научной работы» («Творчество», 1923);
61) *Ольденбург С. Ф.:* «Речь на годичном собрании Академии Наук». 1922;
62) *Омелянский В. Л.:* «Роль случая в научном творчестве» («Творчество», 1923);
63) *Омелянский В. Л.:* «Научное творчество и случайные открытия» («Известия Научного Института имени П. Ф. Лесгафта», т. IV, 1922);

64) *Павлов И. П.*: «Двадцатилет. опыт объективного изучения высшей нервной деятельности», 1923;
65) *Плеханов Г. В.* «Искусство». М. 1922;
66) *Розенберг А. В.*: Философия архитектуры». Изд. «Начатки знания». П. 1923;
67) *Пясецкий В. Н.*: «Творчество человека» («Техника, строительство и промышленность», 1922, № 1);
68) *Савин В.* «Попытка уяснения процесса творчества с точки зрения рефлекторного акта» («Кр. Новь», 1922, № 4);
69) *Савин В.* «О творчестве с точки зрения физиолога» («Творчество», 1923);
70) *Саккетти Л.* «Эстетика в общедоступном изложении». П. 1917;
71) *Сидоров А.*: «Революция и искусство». М. 1918;
72) *Талтарев К. М.* «Наука об общественной жизни» (см. т. т. X: «Творчество и движение общественной жизни»). Петр. 1919,
73) *Тэн И.* «Лекции об искусстве» (Философия искусства) М. 1919;
74) *Ферсман А. Е.* «Пути научного творчества» («Творчество», 1923);
75) *Ферсман А. Е.*: «Пути к науке будущего», П. 1922,
76) *Францев И.*: «Искусство и пролетарское государство». Орел. 1921;
77) *Фрейд З.* «Основные психологические теории в психоанализе». Со вступит. статьей И. Ермакова. Гос. изд. 1922;
78) *Фрейд З.* «Лекции по введению в психоанализ». Т. 1 и 2. Гос. изд.
79) *Фрейд З.* «Методика и техника психоанализа»;
80) *Чарновский И. Ф.* «Век машины или столетие непрерывных успехов технического творчества» («Технико-Экономический Вестник», 1922, №№ 6—7);
81) *Чулаев А. А.*: «Открытие кислорода и теория горения». 1921;
82) *Чудаков Г.* «О значении искусств». Каз. 1920;
83) *Чужак Н.* «К диалектике искусства». Чита. 1921;
84) *Шапир Н.* «О типах музыкального творчества» («Музык. Современник», 1916—17, №№ 2—3);
85) *Шмит Ф. И.* «Искусство — его психология, его стилистика, его эволюция». Харьк. 1919;
86) *Шпет Г.*: «Эстетические фрагменты». П. 1922;
87) *Штейнер Р.*: «Сущность искусства». М. 1917;
88) *Шилкин Д. С.*: «Об искусстве». Петр., 1917;
89) *Эрберг К.* «Красота и свобода». Изд. «Скифы». Берл. 1923;
90) *Эрберг К.* «Цель творчества» П. 1919 [1]).

II. Иностранная литература.

91) *Arreat L.*: «Mémoire et imagination». 1895;
92) *Arreat L.*: «Psychologie du musicien»,
93) *Arreat L.*: «Psychologie du peintre». Paris, 1892,
94) *Aulhorn E.*: «Dichtung und Psychoanalyse» («Koln. Ztg. Lit. Bl. 1923, s. 806);
95) *Azam:* «Hypnotism, double conscience et altérations de la personnalité». 1887;
96) *Ballet:* «Die innerliche Sprache». 1890;
97) *Bernheim:* «Die Suggestion». 1882;
98) *Bertrand* «Esthétique et psychologie» («Revue philos.», 1907, № 1);
99) *Brentano F.*: «Das Genie». 1892;
100) *Behagel O.*: «Bewusste und Unbewusste im dichterischen Schaffen», 1906;
101) *Buchsenschütz*: «Traum und Traumdeutung»;
102) *Byk S. A.*: «Die Psychologie des Schönen». 1878;
103) *Braun:* «Grundriss einer Philosophie des Schaffens». 1912;
104) *Burckhardt.* «Individuum und Welt als Welt». 1920,

---

[1]) По независевшим от автора техническим условиям предлагаемый указатель русской литературы ограничен изданиями, вышедшими с 1917 по 1924 г. Перечень изданий, вышедших на русском яз. *до 1917 года,* читатель найдет в указателе литературы в приложении к моей «*Психологии творчества*» (стр. 139—156). С. Г.

105) *Binz:* «Der Traum». 1878;
106) *Candolle A. de:* «Histoire des sciences et de savant». 1885;
107) *Carriere M.:* «Aesthetik». 3 Aufl. 1885;
108) *Charcot I. M. et Richer P.:* «Les demoniques dans l'art». Paris. 1887;
109) *Christiansen B.:* «Erk.-th. u. Psychologie des Denkens», 1902;
110) *Claprède:* «L'association des idées». 1903;
111) *Cohen H.:* «Die Dichter. Phantasie». 1869;
112) *Covac' Snador:* «Introjection, Projection und Einfühlung» («Zentr. f. Psychoanalyse», 1912, Heft 5 — 6);
113) *Colsenet E.:* «La vie inconsiente de l'esprit». 1880.
114) *Conrad:* «Der aesthetische Gegenstand» («Zeitschr. f. Aesthetik», 1908, III. B., Heft 1);
115) *Delage:* «Essai sur la théorie du rêve» («Revue scientif.», 1891);
116) *Dessoire M.:* «Aesthetik u. allg. Kunstwissenschaft». 1906;
117) *Dilthey W.:* «Die Einbildungskraft des Dichters» («Phil. Aufs. E. Zeller gewidm.». 1887;
118) *Dilthey W.:* «Ueder d. Einbildungskraft der Dichter.» («Zeitschr. f. Völkerpsych», 1878, B. X.);
119) *Dilthey W.:* «Dichter. Einbildunggskraft und Wahnsinn». 1886;
120) *Döring A.:* «Die aesthetischen Gefühle» («Zeitschr. f. Psychol.», 1890);
121) *Dubois-Reymond:* «Erfindung u. Erfinder». Berlin.
122) *Duprel:* «Psychologie d. Lirik»;
123) *Ebbinghaus H.:* «Ueber d. erklärende u beschr. Psychologie» («Zeitschr. f. Psych.», IX);
124) *Edith — Landman — Kalischer:* «Ueber Künstl. Wahrheit» («Zeitschr. f. Aesth.», 1906, B. I. Heft 4);
125) *Eggev:* «Le moi des mourantes» («Revue phil.», 1896, XLI — XLII);
126) *Erdmann B.:* «Zur Theorie der Beobachtung» («Arch. f. syst. Phil», 1895, 1);
127) *Froschammer:* «Die Phantasie als Grundprinzip d. Weltprogresses». München. 1876;
128) *Fechnew:* «Versuche der Aesthetik». Z. T. 2 Aufl. Leipzig. 1897;
129) *Fischer F. T.:* «Das Schöne u. die Kunst». 1898;
130) *Fiedler K.:* «Der Ursprung d. Künstl. Tätigkeit.». 1887;
131) *Gaultier P.:* «Le sens de l'Art, sa nafure, son rôle, sa valeur. 1907;
132) *Geiger M.:* «Beiträge zur Phänomenologie d. aesthet. Genusses» (в журн. Гуссерля. I — II);
133) *Giraudet:* «Mimique, physionomie et gestes»;
134) *Gerhardi:* «Das Wesen des Genie». 1907;
135) *Glogan:* «Die Phantasie». 1887;
136) *Gregorie:* «Das Schaffen d. Schauspielers». 1899;
137) *Gross K.:* «Der aesthetische Genuss». 1902;
138) *Hamann R.:* «Das Wesen d. Phantastischen» («Zeitschr. f. Aesthetik», 1908, B. III);
139) *Hartmann Ed.:* «Philosophie des Unbewussten». 2 Aufl. von Dunker. Berl.;
140) *Hartmann Ed.:* «Aesthetik». Leipzig Haacke.
141) *Hilberseimer L.:* «Schöpfung und Entwickelung» («Soc. Monatsh.», XXXVIII;
142) *Hanfstaengel:* «Technisches Denken und Schaffen». 3 Aufl. Berlin, 1923;
143) *Hennings:* «Von Träumen und Nachtwandlern»;
144) *Jane P.:* «L'automotisme psychologique». 1889;
145) *Jansen:* «Die Grundlagen d. techn. Denkens u. d. technisch. Wissenschaft». Berlin. 1917.
146) *Jode F.* «Aesthetik d. bild. Künste». Berl. 1917;
147) *Kapp E.:* «Grunlinien einer Philosophie d. Technik». 1877;
148) *Kalischer H.:* «Psychoanalyse («Köln. Ztg.». Lit. Bl., 1922);
149) *Kaeser H.:* «Der associative Factor d. aesthet. Eindrucks». 1903;
150) *Külpe O.:* «Ueber d. associat. Factor d. aesthet. Eindrucks» («Vierteljahrschr. f. wissen. Philos.», 1899, № 23);
151) *Lalo Ch.:* «Les sentments esthétiques». Paris. 1910;

152) *Leuchtenberg* «Die Phantasie, ihr Wesen, ihre Wirkungsweise». 1906.
153) *Lange K.* «Die bewusste Selbsttäuschung als Kern d. aesthet. Genusses und d. Wesen d. Kunst». 2 Aufl 1904;
154) *Lange Karl.* «Sinnesgenusse und Kunstgenuss». 1903.
155) *Leuchtenberg:* «Die Phantasie ihr Wesen, ihre Wirkungsweise und ihre Welt» 1894;
155) *Lipps T.*. «Von d. Form d. aesthet. Appercеption» 1902;
156) *Lipps T.* «Aesthetik». Psychologie d. Schönen und d. Kunst» 1903—1906;
157) *Lichtenberg:* «Die Phantasie»;
158) *Lay I. A.* «Ingenieur—Aesthetic». 1910;
159) *Maier Heinrich.* «Psychologie des emotionalen Denkens». 1908;
160) *Mayers* «La personnalité humaine». 1910;
161) *Medicus F.* «Grundfragen d. Aesthetik». 1917;
162) *Meehauer W.* «Aesthetische Idee u Kunstheorie».
163) *Michaut N.* «De l'imagination»;
164) *Muller J.* «Eine Philosophie des Schönen in d. Natur u Kunst». 1897;
165) *Netter* «De l'intuition dans les découvertes». 1879;
166) *Oelzelt-Newin* «Ueber Phantasienvorstellungen». 1889.
167) *Paulhan* «Psychologie de l'invention». 1911;
168) *Paschal L.:* «Estétique nouvelle fondée sur la psychologie du Genie». 1910;
169) *Paulhan* «Mensonge de l'art»,
170) *Preyer* «Zur Psychologie d. Schreibens». 1895;
171) *Poincaré H.* «Matimatical creation» («The Monist». 1910, vol XX, № 3);
172) *Reibmayr* «Die Entwickelungsgeshichte d. Talents u. Genie». 2 B. 1918;
173) *Schelling.* «Philosophie d. Kunst» («Säm. Werke, 5 Band);
174) *Siebeck H.* «Das Wesen d. aesthet Anschauung». 1875;
175) *Schidkunz* «Analit. u. synth. Phantasie». 1889;
176) *Souriau P.* «La suggestion dans l'art». 1893,
177) *Souriau P.:* «Théorie de l'invention». 1881;
178) *Stekel:* «Dichtung u Nevrose»;
179) *Streker R.* «Der aesthet. Genuss». 1901;
180) *Stehle:* «Die Phantasie u. ihre Thätigkeit» («Phil. Jahrb.», 1906, XIX Band);
181) *Schnyder.* «Grundzuge e. Philosophie d. Musik». 1915;
182) *Shneider.* «Ueber Technik, techn Denken u. techn. Wirkungen» 1912,
183) *Furk H.* «Der geniale Mensch», 5 Aufl. 1901;
184) *Utitz E.* «Gegenstandlichkeit d. Kunstwerkes». Berl. 1917;
185) *Vischer F. I.*: «Das Schone u. die Kunst». 1878,
186) *Volkelt* «Die Traumphantasie». 1897;
187) *Wolf J.* «Beitrag zur Aesthetik d. Kunst». 1834.
188) *Waldek O.* «Zur Analyse d. aesth. Substanz». 1900;
189) *Wolfin:* «Prolegomena zu e Psychologie d. Architectur». 1886.
190) *Wernik* «Zur Psychologie d. aesth. Genusses». 1893;
191) *Wagner A. M.* «Schöpfer u. Kritiker»;
192) *Wajati:* «La psycologia di un dizionaris» («Riv. di Psycol. appl.», 1908, № 1);
193) *Ziegler J.:* «Das Associationsprinzip in d. Aesthetik». 1900;
194) *Zschimmer E.* «Philosophie der Technik». 2 Aufl. Leipzig. 1920 [1]).

---

[1]) См. также «Указатель *иностранной* литературы» в приложении к книге *С. О. Грузенберга* «Психология творчества». М. 1923, стр. 157—166.

ОГЛАВЛЕНИЕ.

стр.

Предисловие 1

Глава первая 1

Теория эстетического восприятия 1
§ 1. Эстетическое восприятие, как суггестивная эмоция . . . 4
§ 2. Эстетическое восприятие, как социальная эмоция 10
§ 3. Принцип психической однотипности (психический иммунитет) 19
§ 4 Антиномия искусства и природы 40

Глава вторая 44

Теория перевоплощаемости Проблема перевоплощаемости в художественном творчестве 44
§ 1. Первый тип: художественный антропоморфизм (анимизм) . 53
a) Первая форма художественного анимизма 54
b) Вторая форма художественного анимизма 57
c) Третья форма художественного анимизма 59
§ 2 Второй тип: художественный миметизм 62
§ 3. Третий тип: интроспективная перевоплощаемость (интроспективный анимизм) 87

Глава третья 105

Теория катарсиса. Творчество как катарсис 105
§ 1. Катарсис, как эстетическая анэстезия 106
§ 2 Катарсис, как волевая анэстезия 116
§ 3. Катарсис, как моральная анэстезия 124
Мотивы катарсиса, как стимулы творчества 128
a) Философский стимул творчества: преодоление страха смерти . 129
b) Психологический стимул творчества: преодоление пессимизма, как настроения 132
c) Моральный стимул творчества: преодоление личных невзгод и страданий 134
§ 4 Патологическая форма катарсиса „нравственный индеферентизм“ (неронизм) 138
§ 5. Внеутилитарный характер катарсиса 143

Глава четвертая 145

Рационалистическая и мистическая теории творчества 145

Глава пятая 155

Мистическая концепция творчества. Теория „бессознательного творчества“ 155

стр.

§ 1. Первая форма: „бессознательное творчество" во сне и в состоянии опьянения 162
§ 2. Вторая форма: „творческая интуиция" 175
А) Интуиция, как бессознательный процесс творчества . . 177
Б) Интуиция, как творческая догадка 178
В) Интуитивное мышление 183
Г) Интуиция, как антиципация родовых образов . 194
Д) Репродукция родовых черт характеров 201
Е) Патологические черты интуитивного мышления . . . 205

Глава шестая 208

Методологические предпосылки психологии творчества 208
Репродуктивный метод. Предпосылки „репродуктивного метода" для построения психологии творчества (метод рефлекторной репродукции) 216

Приложение: Неизданные материалы по вопросам психологии творчества . 227

I. Сообщения научного характера 228
II. Сообщения автобиографического характера 234
III. Анкеты и самопризнания 238
Указатель литературы по вопросам теории и психологии творчества . . . 247
I. Русская литература 247
II. Иностранная литература 249
Оглавление 253

БИБЛИОТЕКА