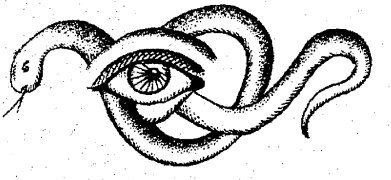
ПРОФ. С. О. ГРУЗЕНБЕРГ

ПСИХОЛОГИЯ ТВОРЧЕСТВА



ИЗДАТЕЛЬСТВО „БЕЛТРЕСТПЕЧАТЬ“
МИНСК — 1923

89

Профессор С. О. Грузенберг.

ПСИХОЛОГИЯ ТВОРЧЕСТВА.

Введение в психологию и теорию творчества.

С ПРИЛОЖЕНИЕМ УКАЗАТЕЛЯ ЛИТЕРАТУРЫ.

ТОМ ПЕРВЫЙ.

„Законы творчества вечны
как законы ума».
В. Г. Белинский.

3 экз

Издательство «БЕЛТРЕСТПЕЧАТЬ».
Минск—1923 г.

Пров. 1959

408

Г89

БИБЛИОТЕКА
СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ
АКАДЕМИИ.

138
23.

Том первый.

Феноменология творчества.

Строение творческого процесса.

«Фантазия имеет свои собственные законы, к которым не может быть прилагаем ум».

Гете.

Главлитбел № 223.

„Гиз“ № 183—3—(6.000)—1-я Сов. тип. № 314.

Светлой памяти лучшего друга—брата
Матвея Осиповича
Грузенберга.

Сердечная дань любви автора.

Предисловие.

Предлагаемый труд—опыт построения теории творчества или точнее классификации и критического анализа психологических типов творчества—вырос органически и преемственно из курса истории философии, читанного мною в Парижской Высшей Русской школе Социальных Наук (École russe des hautes études sociales á Paris) и во Втором Петроградском Университете: в нем подведены итоги критического анализа мистической или „окказионалистической концепции творчества“ [1]) и намечены гносеологические предпосылки рационалистического истолкования задач и метода психологии творчества, возможной в смысле науки.

Многолетнее изучение исторических памятников философского и художественного творчества вселило во мне сомнения в возможности построения „мистической“ концепции творчества. Сомнения эти крепли с годами и привели меня к убеждению в несостоятельности этой концепции, раскрыв предо мною перспективы возможного построения рационалистической теории творчества, свободной от догматических предпосылок и внутренних противоречий «окказионалистической концепции». Такой подход к проблеме неизбежно привел меня к новой постановке вопроса о

---

[1]) Позволяю себе присвоить это наименование изучаемой мною «окказионалистической» теории творчества в виду преемственной связи ее с предпосылками и тенденциями окказионализма. С. Г.

предмете, задачах и методе психологии творчества, как новой нарождающейся дисциплины, и к попытке построения феноменологии творчества. Первый том настоящего труда, представляющий опыт построения феноменологии творчества, посвящен классификации и анализу строения психологических и психопатологических типов „окказионалистической концепции творчества". Особое внимание я уделяю спорному вопросу о невоспроизводимости в душевном опыте художника процессов творчества, как непроизвольной душевной деятельности творца интеллектуальных ценностей, вопросу,—неразрывно связанному с решением сложной методологической проблемы—*пригодности экспериментального метода для изучения «внутреннего мира» художника* и законов кристализации его творческих замыслов и достижений. Второй том предлагаемого труда посвящен анализу основных проблем психологии творчества (творчество как катарсис, „бессознательное" в процессе творчества, проблема художественной перевоплощаемости и ее ответвлений). Подводя итоги критического анализа психологических типов творчества, я пытаюсь осветить сложный вопрос о гносеологических условиях возможного построения теории творчества и о сравнительной ценности экспериментального и „об'ективного" методов для изучения психологии творчества.

Оба тома связаны единством замысла и плана построения предлагаемого труда и в этом смысле представляют единое целое. Запоздалое появление второго тома (по независящим от меня и издательства обстоятельствам), обрывая органическую связь между обоими томами, не может, конечно, не нарушить цельности впечатления и перспективы предлагаемого труда, тем более, что второй том служит продолжением первого и усвоение выводов всего труда представляется затруднительным без знакомства с обоими томами.

Заранее приношу признательность тем читателям, которым угодно будет поделиться со мной—в

печати или частным путем—своими соображениями по поводу этой книги и указать ее недостатки: в столь обширной темной и почти не исследованной области, как психология творчества, каждому исследователю приходится быть до известной степени пионером этой юной, едва нарождающейся дисциплины; вот почему все указания в этом направлении, —от кого-бы они ни исходили,—будут с признательностью использованы мною во втором издании этой книги, если-бы в нем встретилась когда-либо надобность.

Прилагаемый алфавитный указатель русской и иностранной литературы вопроса, не взирая на его неполноту, облегчит, быть может, читателям поиски библиографических указаний по вопросам психологии и теории творчества и сопредельных с ними дисциплин. Появление такого библиографического указателя желательно, быть может, и потому, что предлагаемая книга предназначается, по желанию моих слушателей, быть учебным пособием для высшей школы. [1])

С. Г.

---

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

ГЛАВА ПЕРВАЯ.

§ 1. Типы построения проблемы.

Судьбы психологии творчества на Западе и в России. —Литература вопроса.—Методологическая задача.—Постановка вопроса, фальсификация понятий и методов исследования.—Соображения Вундта и Джемса.—Гносеологические условия возможности построения психологии творчества как науки Гносеологические предпосылки теории художественного творчества.—Классификация типов построения проблемы психологии творчества.—Схема этой классификации.—Выводы.

Сложный и многогранный по структуре своей вопрос о природе литературно-научного и художественного творчества и поныне еще не освещен в достаточной мере в богатой философской и психологической литературе: авторитетные гносеологи и психологи и поныне все еще обходят упорным молчанием этот сложный вопрос, ограничиваясь беглыми рудиментальными замечаниями о природе творческого воображения и эстетических эмоций. По справедливому указанию *П. К. Энгельмейера* «теория творчества до сих пор находится в младенчестве, и до такой степени, что является спорным самое существование такой теории, как системы", («Теория творчества», СПБ 1910, стр. 5). Между тем вопросы «психологии творчества» как молодой, едва нарождающейся дисциплины, с давних пор привлекают к себе внимание не только психологов, но и социологов, историков литературы, культуры и искусства, филологов, критиков и невропатологов. Интерес представителей гуманитарных дисциплин к судьбам «теории творчества» —явление, далеко не случайное для вдумчивого историка философии: так называемая «психология творчества» по самым заданиям своим раскрывает широкие перспективы для ценных наблюдений, обобщений и выводов в области гуманитарных наук и сулит заманчивые обещания—пролить, быть может, новый свет на целый ряд сложных и спорных вопросов в области литературы, сравнительного языкознания, эстетики, критики и теории искусств (анализ процессов возникновения и об'ективации художественных образов, вопросы строения литературных и художественных произведений, истолкования «литературных типов», проис-

хождения эстетических и религиозных концепций, проблемы происхождения языка, культа, обычаев, психологической природы «интуитивного мышления», психологии актера и зрителя и целый ряд других спорных вопросов, равно интересующих психологов, историков культуры и литературы, критиков, филологов-эстетов и деятелей театра). Не удивительно, поэтому, что за последнее время у нас в России замечается повышенный интерес к судьбам „психологии творчества", главным образом, среди представителей гуманитарных дисциплин: о под'еме интереса к этой новой, еще не оперившейся дисциплине, свидетельствует, появление серии *Вопросов теории и психологии творчества* в семи томах (под редакцией *Б. А. Лезина*), об'единившей целый ряд филологов, историков литературы и критиков—в попытке осветить проблему поэтического и художественного творчества [1]) В области языкознания и анализа поэтического мышления вопросы психологии творчества издавна привлекают к себе внимание историков русской литературы и критиков (*А. А. Потебня*, *А. Н. Веселовский*, *Д. Н. Овсянико-Куликовский*, *П. Д. Боборыкин*, *Ц. И. Балталон*, *И. Д. Лавров*, *Л. Е. Оболенский*, *А. Евлахов*, *И. И. Лапшин*, *К. Эберт*, *А. А. Измайлов* и мн. др.).

Ценный вклад в литературу вопроса внесли обстоятельные исследования историков русской литературы (главным образом, в области народной поэзии и анализа поэтического мышления), заложивших прочный фундамент «русской школы в науке о творчестве, основанной Потебней и Веселовским.» [2]) Вопросы *психопатологии творчества* получили всестороннее освещение в целом ряде ценных исследований авторитетных невропатологов и физиологов *Ломброзо*, *Гирш*, *Гальтон*, *Грассе*, *Штеринг*, *Барин*, *Тулуз*, *Мебиус*, *Перэ*, *Зейдлиц*, *Мечников*, *Бехтерев*, *Ковалевский* и др., проследивших влияние душевных и нервных болезней, наследственности, алкоголизма, гипнотизма и половой психики на характер литературного и художественного творчества. Наконец в последние годы в русской литературе замечаются робкие попытки осветить почти не исследованные доныне вопросы психологии актера, зрителя и деятелей театра, (*Фаусек*, *Евреинов*, *Игнатов*, *Эберт и др.*) Как ни ценны достижения целого ряда авторитетных психологов, (Вундт, Анри Бергсон, Жоли, Рибо, Левенфельд, Гюйо, Сурио), в области анализа художественной интуиции и поэтического мышления, как ни поучительны наблюдения и выводы, добытые анализом психологических мотивов народной поэзии и сравнительного языкознания (*Дильтей*, *Потебня*, *Веселовский*, *Овсянико-Куликовский*, *Лапшин*) — „вопросы о том, какого

---

[1]) *Аничков, Горнфельд, Карташев, Лапшин, Лезин, Райнов, Овсянико-Куликовский, Тиандер, Франк и Харцев.* См. Вопросы теории и психологии творчества. Издание А. С. Суворина СПБ. 1910.

[2]) См. предисловие проф *Д. Н. Овсянико-Куликовского* к книге *П. К. Энгельмейера*; «Теория творчества» СПБ 1910.

рода отношения господствуют между художественным творчеством и другими факторами душевной жизни, а также их внешними проявлениями, остаются»—по справедливому указанию *Вундта*—«неразрешенными даже теми об'яснениями, которые дает психологическое исследование мотивов художественного творчества и их изменений» [1].

Вряд-ли, поэтому, мы рискуем впасть в преувеличение, утверждая, что так называемая «психология творчества», по крайней мере, *при современном состоянии* этой юной, едва нарождающейся дисциплины, и поныне все еще представляет для исследователей загадочную terram incognitam. Говорить о «психологии творчества», как о строго научной дисциплане, по крайней мере в настоящее время, было бы, по меньшей мере, преждевременно и рискованно: в лучшем случае так называемая» психология творчества представляет собою тенденциозную группировку отрывочных фактов и случайных эмпирических данных, выхваченных без всякого метода, без всякой системы и связи из области физиологии нервной системы, невропатологии, истории литературы и искусств, плюс ряд рискованных сопоставлений и скороспелых обобщений данных эстетики и теории словесности и более или менее тонких наблюдений и суб'ективных „самонаблюдений», подкрепленных ссылками на автобиографические самопризнания (Selbstbekentnisse) поэтов, художников и мыслителей... В этом отношении „психология творчества» разделяет печальную судьбу «психологии как науки»—как ее характеризует *Джемс*: «Довольно странно слушать, когда начинают толковать о «новейшей психологии», забывая, что даже основные элементы и факторы в области душевных явлений не установлены с надлежащей точностью. Что представляет собою психология в данную минуту? Кучу сырого фактического материала, порядочную разноголосицу во мнениях, ряд слабых попыток классификаций и эмпирических обобщений чисто описательного характера, глубоко укоренившийся предрассудок, будто мы *обладаем* состояниями сознания, а мозг наш обусловливает их существование, но *ни одного закона* в том смысле, в каком мы употребляем это слово в области физических явлений, ни одного положения, из которого могли-бы быть выведены следствия дедуктивным путем. Нам неизвестны даже те факторы, между которыми могли бы быть установлены отношения в виде элементарных психических законов. Короче: *психология—еще не наука; это—нечто, обещающее в будущем стать наукой.* Ее материал находится в нашем распоряжении... Можно сказать, что в настоящее время психология находится приблизительно в том фазисе развития, в каком была физика и ученье о законах движения до

---

[1]) См. *В Вундт*: „Фантазия как основа искусства" перев. под ред А. И. Нечаева, изд. М. О. Вольф, СПБ, 1914, стр. 13.

Галилея или химия и мысль о постоянстве масс при превращении веществ до Лавуазье» [1]).

Не менее безотрадную картину бессилия психологии, как науки рисует проф. С. *Л. Франк* «...три четверти так называемой эмпирической психологии и еще большая часть так называемой „экспериментальной“ психологии есть не чистая психология, а либо психофизика и психофизиология, либо-же... исследование явлений хотя и не физических, но вместе с тем и не психических... Одно лишь несомненно: живой, целостный внутренний мир человека, человеческая личность, то, что мы вне всяких теорий называем нашей «душой», нашим «духовным миром», в них *совершенно отсутствует*. Они заняты чем-то другим, но никак не им. Кто когда-либо лучше понял себя самого, свой характер, тревоги и страсти, мечты и страдания своей жизни, из учебников современной психологии, из трудов психологических лабораторий? Кто научился из них понимать своих ближних, правильнее строить свои отношения к ним? Для того, чтобы в настоящее время уяснить себе человеческую жизнь, свою и чужую, нужно изучать произведения искусства, письма и дневники, биографию и историю, а никак не научную литературу психологии... в ученых трудах по психологии мы лишь изредка, как случайные дары, найдем живые и ценные мысли, да и то лишь постольку, поскольку их авторы, как личности, самостоятельной жизненной психологической интуицией, непроизвольно и как-бы противозаконно возвышаются над оффициально установленной плоскостью «научного» обсуждения вопросов, («Душа человека». Москва 1917, стр. 4).

Суровый, но нелицеприятный приговор проф. В. Джемса над «психологией как естественной наукой» в полной мере применим и к «психологии творчества», поскольку она притязает на авторитет строго научной дисциплины: и здесь исследователю приходится оперировать над сырым материалом в виде скороспелых обобщений, лишенных всякой эмпирической почвы; и здесь „разноголосица во мнениях» свидетельствует об отсутствии строго научного метода и тенденциозном подборе сомнительных фактов, и здесь не установлено доныне *ни одного „закона“ в строго научном смысле этого слова, ни одного более или менее прочного положения*, об'ясняющего механизм причинной связи душевных явлений, *ни одного мало-мальски проверенного вывода*, ни одной сколько-нибудь обоснованной предпосылки; и здесь отсутствие об'ективного метода исследования раскрывает широкий простор для крайнего суб'ективизма обобщений чисто описательного характера и подмены научных понятий и терминов произвольными образами: и в этой области рискованные обобщения данных физиологии и филологической экзегезы выдаются за точно установлен-

---

[1]) См. *В. Джемс* „Психология» Перев. И. П Лапшина. Пятое издание К. Л. Риккера. СПБ. 1905 г стр 407 --

ные «законы» душевной жизни, а физиология нервной системы—за *«психологию без души»*...

Смешение понятий и терминов и подмена их суб'ективными образами и произвольными сопоставлениями фактов—явление, впрочем, далеко не случайное в глазах вдумчивого историка философии: [1]) углубленный анализ приводит нас к выводу, что явление это—логически неизбежный результат скрытой фальсификации методов исследования природы творчества, фальсификации, прикрывающей подмену об'ективного научного метода тенденциозным суб'ективным подходом к вопросу и рискованными обобщениями сомнительных данных филологической экзегезы.

Для устранения указанной фальсификации понятий и построения об'ективного метода «психологии творчества», как научной дисциплины, оперирующей над строго проверенным материалом и эмпирическими данными, необходимо, в первую голову исследовать вопрос *о методе*, пригодном для научного изучения природы творчества и выяснить,—*при каких условиях и до каких пределов* возможно, вообще, применение научного метода для изучения психологии творчества.

Для решения этой важной методологической задачи необходимо, в первую голову, отнести весь балласт псевдо-научных представлений и суб'ективных обобщений чисто описательного характера и подвергнуть всестороннему анализу природу тех психических явлений, совокупность коих представляет своеобразную душевную деятельность, сводимую к целостному мно-

---

[1]) Причина этого явления кроется—по мнению Вундта—в том, что «пути старой и новой психологии расходятся уже в том, что первая старается основать свои понятия на обыкновенном ходе процессов состояний сознания, тогда как вторая исходит из художественной деятельности воображения (про которую думают, что она является наиболее ясной и совершенной формой возникновения фантазии), а уже затем старается, так сказать, ретроспективно осветить предшествующие ступени выражения этой функции. *Следствием этого является замечательное противоречие:* тогда как „психология способностей" Вольфа видит в воображении низшую, а в памяти — высшую ступень душевных функций, современные философы и психологи склонны принять как раз обратное" („*Фантазия как основа искусства*". Перев. под ред. А. И. Вячеева. Изд. М. О. Вольф. 1914, стр. 15). Для иллюстрации указанного явления достаточно сослаться хотя-бы на полемику по поводу таких понятий, как «психика» «психический» «сознание» «бессознательное» «интуиция» и др. «Некоторые из биологов, имеющие об'ектом своего исследования организм животных"—говорит *проф. В. М. Бехтерев* („*об'ективная психология*" СПБ. 1907, стр. 31)—«претендуют на то, чтобы даже слово „психический" было вычеркнуто из науки; на место-же слова «психический" они подставляют иные термины, которые мало что выражают" О контроверзах в понимании терминов „интуиция", „интуитивное мышление" „бессознательный" „подсознательный" ср. соображения проф. А. И. Введенского (*„Логика как часть теории познания"* стр. 245—254, Эд. Гартмана, Брентано, Мюнстерберга, *Рибо, Жане, Принца, Харта и Шуберта—Зольдерна*" («Новые идеи в философии» Сборник № 15 «Бессознательное»).

гранному синтезу творчества. Только такая постановка вопроса в плоскости *гносеологического* изучения проблемы может дать ответ на интересующий нас вопрос. *возможна ли, вообще, „психология творчества", как наука и если возможна,—то при каких условиях и в каких пределах, т. е. каковы гносеологические условия возможности построения психологии творчества, как науки?*

Вопрос о возможности построения «психологии творчества», как *самостоятельной науки* вызывает целый ряд серьезных возражений. Да и чем, в сущности, вызывается и оправдывается притязание «психологии творчества» отмежеваться от психологии и об'явить свою самостоятельность на подобие мятежной колонии, отколовшейся от своей метрополии и провозгласившей себя независимой державой? Ведь с таким-же точно успехом можно было-бы провозгласить, самостоятельной наукой и «психологию внимания» и «психологию памяти», да и любой, вообще, отдел психологии! Повидимому, психологии угрожает печальная участь короля Лира: три молодых неблагодарных дочери ее—«психология народов», «зоопсихология» и «психология творчества»—отложились от нее, провозгласив свои владения независимыми державами...

На защитников психологии творчества, как самостоятельной науки, падает onus probandi (тяжесть доказательства) правомерности ее горделивых притязаний на авторитет самостоятельной науки. Для решения этой задачи необходимо, в первую голову, доказать, что *предмет, задачи и методы психологии творчества*, поскольку она притязает на авторитет науки, toto genere *отличны от предмета, задач и методов психологии.* Доколе не приведены достаточные основания в пользу необходимости построения новых самостоятельных методов для изучения природы творчества, доколе не установлен самый факт *самостоятельности задач и предмета науки о творчестве,*—до тех пор не может быть, конечно, и речи о психологии творчества, как о самостоятельной науке. При таких условиях самая попытка—построить «психологию творчества», как *самостоятельную науку*, должна быть отвергнута, как покушение на негодный об'ект с негодными средствами.

Отправляясь от этого положения, попытаемся установить точное понятие «психологии творчества», как науки, ее предмет, задачи и метод, отношение ее к сопредельным с нею дисциплинам и перспективы ее возможных достижений. Если «психология творчества» не хочет разделить судьбы «психологии без души», она должна почерпать обоснование для своих построений в *гносеологических предпосылках* и строить свои выводы на *гносеологическом фундаменте*; в противном случае она, как и „психология без души", рискует превратиться в „кучу сырого фактического материала" и „ряд слабых попыток классификаций и эм-

[illegible]

пирических обобщений чисто описательного характера",—как характеризует Джемс современную психологию.

Если психология творчества хочет стать научной дисциплиной, она должна раз навсегда отрешиться от всяких метафизических предпосылок, *предрешающих в имплицитной форме* (implicite) русло и выводы ее научных изысканий и построений; в противном случае ей неизбежно угрожает судьба современных «школ психологии» *превратиться в замаскированную метафизику.*

---

§ 2. Классификация основных типов построения проблемы психологии творчества.

Обращаясь к анализу и классификации основных типов построения проблемы психологии творчества, мы можем мыслить многогранное по структуре своей понятие «творчества»:

1) как совокупность гносеологических процессов, т. е. как своеобразную душевную деятельность, сводимую к целостному синтезу тех или иных процессов мышления и логических построений (построение «эстетических суждений», «идей красоты», «гармонии» и т. д.), поскольку мы изучаем их природу *оценочным* образом—с точки зрения пригодности их для расширения границ научного знания;

2) как совокупность религиозных верований и метафизических представлений, т. е. своеобразную душевную деятельность, сводимую к целостному синтезу религиозно-метафизического *мироощущения* в смысле переживаний в душевном опыте эмоций, раскрывающих метафизическую сущность прообраза или первоосновы мира (монизм) или совокупности таких начал (дуализм, плюрализм);

3) как совокупность явлений «внутреннего мира» человека, раскрываемых во всем многообразии его душевного опыта, т. е. как своеобразную душевную деятельность, сводимую, по своему составу и происхождению, к целостному синтезу тех или иных процессов или фактов внутренней природы человека (или класса, общины, нации), поскольку мы изучаем их *безоценочным образом*—т. е. безотносительно к вопросу о пригодности их для расширения границ научного знания;

4) как совокупность психопатологических процессов и болезненных душевных явлений, т. е. как *уклонение* от нормального течения душевной жизни, сводимое к целостному синтезу тех или иных психопатологических явлений, поскольку мы изучаем их, как нарушение психической сферы человека (психоз, навязчивые идеи, мания величия, раздвоение личности, гипноз и т. п.);

5) как совокупность эстетических эмоций и процессов художественного мышления, т. е. как своеобразную душевную дея-

тельность, сводимую к целостному синтезу эстетического мироощущения в смысле переживаний в душевном опыте художественных образов и представлений, как об'ективацию (выявления) прообраза мира в идее гармонии красоты (платоновы идеи);

б) как совокупность представлений и образов в ритме и речи, т. е. как своеобразную душевную деятельность, сводимую, по своему составу и происхождению, к целостному синтезу всего многообразия индивидуального или коллективного душевного опыта, воспроизводимого в образах фантазии—в народных сказаниях, былинах, религиозных обычаях и в других чертах народного быта и мировоззрения, поскольку мы изучаем их, как произведение слова и поэтического вымысла.

Указанные аспекты понятия «творчества» соответствуют шести основным типам возможного построения проблемы психологии творчества, как научной дисциплины:

1) *Гносеологический тип* построения проблемы творчества, как эстетического мироощущения sui generis.

Характерная черта этого типа построения проблемы—*тенденция к сближению психологии творчества с гносеологией*;

2) *Религиозно-метафизический тип* построения проблемы творчества, как религиозного мироощущения.

Характерная черта этого типа построения проблемы—*тенденция к сближению психологии творчества с метафизикой и религией*;

Характеристику художественного, метафизического и религиозного типа миропознания дает *Дильтей* в своих „Типах мировоззрения и обнаружения их в метафизических системах" (см. главы *„Религиозное мировоззрение"* и *„Мировоззрение в поэзии"*. *„Новые идеи в философии"*.Сборник № 1: «Философия и ее проблемы». СПБ. 1912.

3) *Психологический* (натуралистический) *тип* построения проблемы творчества, как натуралистического (естественно-научного) истолкования всего многообразия душевного опыта (индивидуального и коллективного).

Характерная черта этого типа построения проблемы—*тенденция к сближению психологии творчества с естествознанием или его разветвлениями*;

4) *Психопатологический тип* построения проблемы творчества, как нарушенной психической сферы человека (группы, толпы, общины).

Характерная черта этого типа построения проблемы—*тенденция к сближению психологии творчества с психопатологией*;

5) *Эстетический тип* построения проблемы творчества, как эстетического мироощущения.

Характерная черта этого типа построения проблемы—*тенденция к сближению психологии творчества с теорией искусств и эстетикой*;

б) *Историко-литературный тип* построения проблемы творчества, как исторического истолкования синтеза эстетического мироощущения в слове и ритме.

Характерная черта этого типа построения проблемы—тенденция к сближению психологии творчества с теорией поэтического мышления и историей литературы.

Группируя перечисленные типы построения проблемы психологии творчества *по родовым признакам*, мы можем свести их к *трем следующим основным категориям*:

СХЕМА

классификации типов построения проблемы:

I. Философский тип построения проблемы:

Психология творчества как философская проблема подразделяется на два типа.

А) *Гносеологический тип* построения проблемы. Тенденция к сближению психологии творчества с гносеологией: психология творчества как ответвление гносеологии.

Проблема адэкватного познания мира в процессе художественной интуиции (*Платон, Шопенгауэр, Мен де Биран—Фрошамер, Анри Бергсон, Лосский и интуитивная школа*).

В). *Метафизический тип* построения проблемы. Тенденция к сближению психологии творчества с метафизикой: психология творчества как ответвление метафизики.

Проблема раскрытия метафизической сущности мира в религиозно-этической интуиции богопознания (*Ксенофан, Сократ, Плотин, Фома Аквинский, Августин, Шеллинг, Владимир Соловьев*).

Species (ответвления) этого типа проблемы:

a) проблема правового творчества (школа «естественного права». Петражицкий);

b) проблема религиозного творчества (*Плотин, Августин, Бруно, Спиноза, Паскаль, Владимир Соловьев*).

c) проблема морального творчества (*Сократ*).

II. Психологический (натуралистический) *тип построения проблемы.*

Психология творчества как естественно-научная проблема подразделяется на два типа:

А). *Натуралистический тип* построения проблемы. Тенденция к сближению психологии творчества с естествознанием: психология творчества как ответвление естествоведения («естественной истории душевных явлений»).

Проблема изучения механизма душевных явлений („психология без души").

Species (ответвления) этого типа проблемы:

a) проблема фантазии и творческого воображения;

b) проблема интуитивного мышления интуиции);

c) проблема творческого экстаза и вдохновения;

d) проблема об'ективации образов;

e) проблема творчества первобытных народов;

f) психология толпы;

g) проблема творчества детей (психология игр, детского рисунка и т. д.);

h) проблема творчества изобретателей (эврилогия);

i) проблема бессознательного творчества (во время сна).

B). *Психопатологический тип* построения проблемы.

Тенденция к сближению психологии творчества с психопатологией: психология творчества как ответвление психопатологии (*Ломброзо*, *Гирш*, *Макс Нордау*, *Барин*, *Тулуз*, *Перэ*, *Мебиус*, *Зейдлиц*, *Бехтерев*, *Ковалевский*, *Чиж*).

Species этого типа проблемы;

a) проблема гениальности и помешательства;

b) проблема влияния наследственности на характер творчества;

c) проблема влияния алкоголизма на характер творчества;

d) проблема влияния половой психики на характер творчества;

e) проблема психологии суеверий и религиозных движений;

f) проблема творчества помешанных и медиумов.

III. Интуитивный тип построения проблемы.

Психология творчества как эстетическая и историко-литературная проблема подразделяется на два типа:

A) *Эстетический тип* построения проблемы:

Тенденция к сближению психологии творчества с эстетикой: психология творчества как ответвление теории искусств и эстетики.

Проблема раскрытия метафизической сущности мира в процессе художественной интуиции (*Платон*, *Шиллер*, *Шопенгауер*, *Шеллинг*, *Фрошамер*, *Бергсон*, *Ницше*).

Species (ответвления) этого типа проблемы:

a) проблема художественной интуиции:

- а) в музыке;
- б) в живописи;
- в) в архитектуре и в ваянии;
- г) в танцах;
- д) в театральных «действах»;
- е) в импровизации;

b) проблема зарождения художественных образов;

c) проблема происхождения и строения художественных произведений;

d) проблема художественных восприятий слушателя и зрителя.

B) Историко-литературный тип построения проблемы: психология творчества как ответвление теории словесности и истории литературы и культуры (*Дильтей, Потебня, Веселовский, Овсянико-Куликовский*).

Проблема истолкования синтеза мироощущения в образах слова и ритма.

Species (ответвления) этого типа проблемы:

a) проблема народной поэзии;

b) проблема коллективного (массового) творчества (хор в греческой трагедии);

c) проблема мифа и народных сказаний:

d) проблема возникновения и об'ективации «литературных типов»;

e) проблема ритма в поэзии (поэтика);

f) проблема литературной импровизации;

e) психология читателя и зрителя.

Предлагаемая мною классификация основных типов построения проблемы психологии творчества отнюдь, конечно, не притязает на исчерпывающую полноту. Некоторые указанные в ней ответвления (species) проблемы (например—проблема фантазии и творческого воображения, интуиции, гениальности, бессознательного творчества, об'ективации художественных образов и т. д.) могут быть отнесены одновременно ко всем трем основным типам построения проблемы (к «интуитивному», «психологическому» и «филосовскому»). Намечая предлагаемую схему классификации, я ставлю своей ближайшей задачей—облегчить читателю *методологическую группировку* основных типов научного построения проблемы, поскольку она суммирует методологические предпосылки возможного подхода к сложному и многогранному по структуре своей вопросу о природе творчества, как целостного синтеза.

Отправляясь от установленной классификации, как от *методологической предпосылки* анализа основных типов построения проблемы, попытаемся, ближайшим образом, осветить вопрос о *методе, задачах и предмете психологии творчества как научной дисциплины* и в первую голову исследовать вопрос о пригодности интроспективного и «об'ективного» метода для изучения природы творчества как целостного синтеза.

§ 3. Предмет и задачи психологии творчества.

Предмет и задачи психологии творчества.—Определение понятия „творчества".—Постановка вопроса.—Конструкция Вундта «Творящая природа» художника; ее типические черты.—Творчество как закономерная деятельность духа.—Гении и социальная среда.—Взгляд Спенсера, Жоли и В. С. Соловьева.—Свобода и детерминизм.—Свобода воли и свобода творчества.—Рационалистическая и детерминистическая предпосылки теории творчества.—Источники и материалы для изучения психологии творчества.—Автобиографический и биографический материал: самопризнания, биографии и мемуары; художественные, литературные и научно-философские произведения.—Дефекты этих материалов.—Влияние предвзятых мнений и взглядов.—Суб'ективизм и гиперболизм. Однородные и разнородные психологические типы.—Психологический иммунитет. Соображения Прудона, Селли и Оствальда.—«Коллективные явления» Менгера.—«Внутренний мир» художника; его типические и индивидуальные черты.—Классификация и обобщение фактов.—Взгляд Менгера, Виндельбанда и А. Н. Веселовского.—Выводы.

Предметом изучения «психологии творчества» как науки служит природа, т. е. состав, происхождение и взаимная связь своеобразных душевных явлений «внутреннего мира» творца интеллектуальных ценностей, поскольку они находят себе выражение в художественных и научно-литературных достижениях, как продуктах многогранной духовной деятельности человека.

Такое понимание предмета и задач «психологии творчества», как науки, переносит центр тяжести вопроса в плоскость анализа творений художественной фантазии, как продуктов динамических процессов творчества: задача психологии творчества сводится, таким образом, к изучению «творящей природы» (natura naturans) гения, поскольку она выявляется в многогранном синтезе его «сотворенной природы» (natura naturata)—как продуктов творческих энергий духа.

При такой постановке вопроса задача эта—как понимает ее Вундт—сводится к тому, чтобы «с помощью анализа творений фантазии, пользуясь, насколько возможно, суб'ективными наблюдениями, личными признаниями и биографическими сведениями, следовать за разнообразными отдельными образами искусства и, идя таким путем, сравнивая полученные, таким образом, картины, обозреть разнообразные формы и направления одаренности фантазии («фантазия как основа искусства» (стр. 7). Такое истолкование задач и предмета психологии творчества как науки делает понятным отличие ее от истории и теории искусств: если для историка литературное творчество—*данность*, от которой он отправляется, как от известного психологического факта, неразложимого на составные элементы, то психологу оно представляется

прежде всего динамическим процессом становления (Werden) или возникновения и кристаллизации творческих энергий духа. Если для критика или эстетика художественное произведение—не более как случайный продукт игры фантазии, то психолог видит в нем картину *закономерного* строения и об'ективации творческих энергий и достижений художника, как *законодателя искусства* «гений»—говорит Кант—«это талант (природное дарование), которое *дает правило искусству*. А так как талант, как прирожденная продуктивная способность художника, сам относится к природе, то можно было-бы выразиться и так, что гений—это прирожденное свойство души (ingenium), *через которое природа дает искусству правило*». («Критика способности суждения» § 46). Изучая «прирожденные свойства души» гения, психология творчества хочет стать эмбриологией творческого синтеза; она хочет путем анализа творений фантазии и всего многообразия душевного опыта художника, путем анализа всей совокупности внешних и внутренних факторов, влиявших на характер его творчества и всестороннего изучения условий индивидуальной, общественной и исторической обстановки его деятельности, *вскрыть, проследить и об'яснить закономерную связь своеобразных, по структуре своей, душевных процессов, сводимых к стройному целостному синтезу творчества*; она хочет—иными словами—уловить в игре фантазии художника *типические черты и закономерные психологические мотивы его творчества*, чтобы свести прихотливое сплетение индивидуальных особенностей и субективных черт психики художника *к непреложным и частным законам художественной фантазии*. В этом смысле психология творчества, по самому заданию своему, стремится к изучению *этнологии творческого процесса* совершенно так-же, как анатомия и биология изучают происхождение и строение организма, воссоздавая путем анализа индивидуальных особенностей данной особи, типическую картину закономерного течения жизненных процессов организма. «Исследование типов и типических соотношений—говорит Карл Менгер—несомненно имеет чрезвычайное значение для человеческой жизни, не менее важное, чем изучение самых конкретных явлений. Без познания форм явлений мы не могли-бы ни обнять окружающих нас мириад конкретных явлений, ни освоить их в нашем уме: оно является необходимым условием всякого полного познания реального мира. Без познания типических соотношений мы не только не могли-бы приобрести более глубокого понимания реального мира,... но, что вполне очевидно, точно также и вообще какого-либо знания, выходящего за пределы непосредственного наблюдения, т. е. лишились-бы всякой возможности *предвидения и господства* над вещами. Всякое человеческое предвидение обусловливается именно теми познаниями, которые мы назвали *родовыми*». Как наука о законах «творящей природы» человека, психология творчества хочет *вскрыть и найти в частном—общее, в индивидуальном—типическое, в слу-*

чайном—неизбежное, в хаотическом—закономерное. В этом смысле она стремится всесторонне изучить многогранную структуру индивидуальности художника, как своеобразную разновидность того или иного *психологического типа* или характера творчества и свести прихотливую игру его фантазии к *закономерному синтезу* творческих энергий духа. Как наука о законах фантазии, психология творчества хочет проникнуть в «лабораторию» творчества художника и, вскрыв с помощью анализа его «внутреннего мира» законы возникновения и строения его творческих замыслов и достижений, об'яснить закономерные мотивы его художественного мышления и мироощущения.

Если психология творчества хочет стать наукой о законах фантазии, она должна строить свои положения и выводы на фундаменте *психологического детерминизма* и изучать процессы творчества как *неизбежные* продукты закономерного духовного роста художника, его мировоззрения, нравственного облика и характера—словом, всего строения его индивидуального внутреннего мира. «Великий человек»—говорит *Г. Жоли*—«оказывается в каждый момент своей жизни настоящим рабом прошлого и послушным орудием причин, окружающих и давящих его со всех сторон, а все проекты, замышляемые им для будущего, определяются настоящими его идеями; эти-же последние представляют сами нечто иное, как общий результат разных физиологических, социальных и исторических причин, действия которых соединились между собою и, так сказать, сосредоточились и воплотились в личности великого человека». («Психология великих людей» стр. 215).

Если для историка литературы или эстетика художественное произведение—результат прихотливой игры фантазии художника, то для вдумчивого психолога оно—неизбежный диалектический момент закономерного развития его духа: «не случай—говорит Г. Жоли—«виною тому, что Рафаэль будет писать прекрасные картины, а Моцарт—сочинять прекрасную музыку; не случай приведет к тому, что Наполеон начнет одерживать блестящие победы, и не случай сделает то, что глава новой школы приобретет влияние над своими учениками, а великий полководец обеспечит себе содействие своих помощников и сотрудников. Нам могут говорить все, что угодно на счет того, каким образом сложились внешние факты, среди которых совершается деятельность великого человека. Мы-же ответим на это только одно: тысячи людей видят те же самые факты и испытывают на себе их влияние, но только один выражает их,—если это художник, только один управляет ими,—если это государственный муж, политик или воин.» (стр. 211).

В свете психологического анализа 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. Закон этот гласит: «*все, что происходит,—происходит необходимо*» (quid-quid fit, necessario fit). „Поэт"—говорит *Владимир Соловьев*—«не волен в своем творчестве. Это—первая эстетическая аксиома. Так называемая «свобода творчества» не имеет ничего общего с так называемой свободой воли. Как ясно из гениального простого свидетельства Пушкина, творчество свободно никак не в том смысле, что ум поэта мог по своей воле, по своему заранее обдуманному выбору и намерению создавать поэтические произведения».

Творчество художника—не продукт его произвола, а *закономерная деятельность его духа*: из природы художника следуют его творческие силы и задания, из заданий—его творческие 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. Как продукт социальной среды, гений—творец «должен быть поставлен»—по словам *Геберта Спенсера*—«наряду с остальными явлениями в том обществе, которое породило его, как продукт предшествующих условий. Также, как все поколение, минимальную часть которого он составляет, так-же, как все современные ему учреждения, язык, знания, обычаи, разнообразные искусства и прикладные науки, и он является *результатом* предшествующих условий... Вы должны допустить, что происхождение великого человека зависит от данной серии сложных влияний, породивших ту расу, в которой он появился, и то социальное состояние, которого постепенно достигла эта раса. Прежде, чем великий человек может реорганизовать общество, общество должно произвести его. Главнейшие причины всех тех изменений, ближайшим инициатором которых он является, коренятся в породивших его поколениях. Если вообще возможно приблизительно истинное об'ясненне этих изменений, то его должно искать в том аггрегате условий, которые породили и великого человека, и предшествующие ему поколения».

Взгляд на природу творчества, как строго закономерной деятельности духа, покоится на двух молчаливых предпосылках или постулатах всякой теории творчества, возможной в смысле науки:

1) на признании разложимости всей совокупности процессов художественной фантазии, как телесного синтеза творчества, на составные элементы сознания и логические связи и отношения (*рационалистическая предпосылка*) и 2) на признании закономерности причинной связи душевных процессов, совокупность коих дает содержание понятию «творчества», как целостного много-

гранного синтеза (*детерминистическая предпосылка*). Таковы две гносеологических предпосылки психологии творчества, поскольку она притязает на авторитет науки о законах художественного и научно-философского мышления.

Уяснив себе предмет и задачи психологии творчества, как науки и выяснив отношение ее к сопредельным с нею дисциплинам, попытаемся осветить, ближайшим образом, вопрос об источниках и материалах для научного анализа природы творчества, как многогранной духовной деятельности человека.

---

§ 4 Источники и материалы для изучения психологии творчества.

Автобиографический и биографический материал.

Так как предметом изучения психологии творчества служит природа, т. е. происхождение и состав душевных явлений так называемого «внутреннего мира» творца интеллектуальных ценностей, поскольку они выявляются в художественных и научных достижениях, а изучение «внутреннего мира» человека доступно лишь самонаблюдению, то, казалось бы, самонаблюдение—единственное наблюдение—единственный источник, из коего можно, вообще, почерпать материал для описания характеристики и анализа процессов творчества. И в самом деле: результаты самонаблюдения художников, писателей и философов—если не единственный, то во всяком случае—главный источник, из коего психология творчества может, вообще, почерпать материал для своих построений и выводов: все остальные источники и материалы для построений психологии творчества (биографии, дневники, мемуары, воспоминания художников, писателей и ученых, характеристики их современников, наконец—литературные, художественные и научные произведения, как продукты творчества) по ценности своей в значительной мере уступают «самопризнаниям» творцов интеллектуальных ценностей. В этом отношении материалы для построений психологии творчества можно свести, по степени их достоверности, полноты и научной ценности для исследователя, к *трем категориям*:

1. Самопризнания и автобиографии. «Этот вид материала»—говорит проф. В. Оствальд «по своему значению превосходит все остальные». Материал этот содержится, главным образом, в самопризнаниях, записях, интимных заметках, дневниках, письмах, мемуарах и автобиографиях художников, писателей и мыслителей, добытых путем самонаблюдений над процессами их творчества. К этой категории автобиографического материала, изобилующего ценными психологическими наблюдениями и обобщениями относятся например «*Рудольфтадские признания*» и «*Размыш-*

ления» Шопенгауэра, «*Аврора*» Якова Беме «*Исповеди*» Жан Жака Руссо, Огюста Конта и Льва Толстого. «Признания» Ламартина, «*Обращения к друзьям*» Рихарда Вагнера, «Летопись моей музыкальной жизни» Н. А. Римского—Корсакова, «Авторская исповедь» Гоголя, автобиографии Дарвина, Стюарта Милля, Спенсера, Глеба Успенского, дневники и письма Гете, Байрона, Флобера, Бальзака, Мопасана, Чайковского и других писателей, художников и композиторов, собранные в музеях, библиотеках и коллекциях частных лиц. Особенно богата была ценными материалами для психологии творчества эпоха французского романтизма двадцатых годов прошлого века: «замечательно»—говорит историк этой эпохи—«как богата эта эпоха поэтическими исповедями. Появляется целая литература автобиографий, интимных записок и дневников. Поэты пишут историю своих чувств и настроений. Эти автобиографии резко отличаются от обыкновенных дневников и мемуаров XVII и XVIII столетий. (*А. Шахов.* «Очерки литерат. движения в первую половину XIX века» стр. 141).

2. *Биографии и мемуары.*—Этот материал для изучения психологии творчества содержится в жизнеописаниях художников и мыслителей и воспоминаниях о них современников в виде писем, дневников, мемуаров и характеристики их личности, творчества и мировоззрения. Наибольшую ценность в этом отношении представляют записи бесед с великими людьми, их сентенций, афоризмов, изречений и отзывов о более или менее крупных деятелях и явлениях литературы, искусства и философии. Материал этот страдает главным образом двумя дефектами, в значительной мере понижающими его ценность для психологии творчества: 1) субъективизмом и тенденциозностью в группировке фактов и отсутствием объективной исторической перспективы для освещения личности и значения творца интеллектуальных ценностей, его роли в обществе и влиянии на судьбы современной ему литературной, художественной и научной мысли; 2) дефектами так называемой «Исторической памяти» современников творца интеллектуальных ценностей: «старина» говорит А. Н. Веселовский—«отложилась для нас в перспективу, где многие подробности затушеваны, преобладают прямые линии, и мы склонны принять их за выводы, за простейшие очертания эволюции. И отчасти мы правы: историческая память минует мелочные факты, удерживая лишь всякие чреватые дальнейшим развитием. Но историческая память может и ошибаться: в таких случаях новое, подлежащее наблюдению, является мерилом старому, пережитому вне нашего опыта». К этой категории биографического материала относятся, например, «Разговоры» Гете с Эккерманом, неизданные дневники и письма Фридриха Ницше, обнародованные впервые сестрой его Елизаветой Ферстер—Ницше, «Истина, и вымысел» Гете, «Записки» А. О. Смирновой, «Воспоминания» Головачевой—Панаевой, «Статьи, воспоминания и письма из-за границы» И. Е. Репина, роман Ретифа „Господин Николя или разоблаченное человеческое сердце"

автобиографические романы Альфреда Мюссе и Жорж Занд «Она и он», «Интимные страницы» Н. Б. Нордман—Северовой, «Из запаса моей жизни» И. Дмитриева, воспоминания В. П. Репиной и Н. Б. Нордман—Северовой—(о И. Е. Репине), С. А. Толстой (о Толстом), и Аксакова (о Тютчеве) Н. Страхова (о Достоевском) и т. п, материалы автобиографического характера, проливающие свет на историю и судьбу возникновения творческих замыслов и достижений художников, писателей и мыслителей.

3. Произведения художников, писателей, ученых и философов. Этот материал для изучения психологии творчества представляет интерес для исследователя постолько, посколько в нем находят себе отражение и художественное истолкование психологические мотивы творчества художников, писателей и философов и автобиографические самопризнания их, как результат самоанализа и наблюдения над процессами творчества. К этой категории материалов автобиографического характера относятся, например, описания переживаний художников во время процесса творчества в «Анне Карениной» Л. Н. Толстого (художник Михайлов), «Нови» и «Дворянском гнезде» Тургенева (Нежданов и Лемм), „Моцарте и Сальери», «Руслане и Людмиле» и „Египетских ночах" Пушкина (Чарский), «Сыне служанки», Стриндберга. „Голоде" Кнута Гамсуна, и в многочисленных произведениях Гете, Шиллера, Байрона, Данте, Флобера, Бальзака, Ницше, Пушкина, Лермонтова и друг. писателей и художников, посколько они носят явные следы автобиографического характера и в этом смысле служат поучительными художественными иллюстрациями их психологических самонаблюдений над процессами возникновения и кристаллизации творческих порывов, замыслов и достижений. Обнародование этих ценных „человеческих документов" оказывает незаменимые услуги исследователю, обогащая источники и материалы для изучения этнологии творений, художественной фантазии. Описывая свои душевные переживания во время процесса творчества, художники, писатели и мыслители тщательно следят за процессами зарождения, развития и об'ективации образов творческой фантазии и делятся с читателями результатами анализа своих переживаний, мук и восторгов творчества и ценными данными, добытыми путем самонаблюдений над возникновением и строением своих произведений, и судьбой их происхождения в связи с влиянием на них окружающей обстановки. Данные эти, добытые путем самонаблюдения художников, писателей и мыслителей, вводят исследователя в таинственную лабораторию их творчества, посвящая его в тайны генеалогии образов творческой фантазии и интимной обстановки их личной жизни и художественной деятельности.

„Для того, чтобы в настоящее время уяснить себе человеческую жизнь, свою и чужую, нужно—говорит проф. С. Л. Франк—изучить произведения искусства, письма и дневники, биографии и историю, а никак не научную литературу психологии. Достоевский,

Толстой Мопассан и Ибсен, Флобер, Геббель, Амиель в своих дневниках и письмах, Карлей, Момсен, и Ключевский—вот единственные учителя психологии в наше время... Чаще уже нужный материал действительной психологии найдется среди талантливых клинических наблюдений над душевнобольными, и характерно, что быть может самое ценное и интересное в современной, психологической литературе заимствуется ею у психопатологии, поскольку последняя основывается на живых наблюдениях над личностями и характерами, как живыми и целыми" („Душа человека", стр. 4). И в самом деле: иная вдумчивая страница художественного произведения, будь-то яркий психологический штрих в драмах Ибсена и Метерлинка, тонкое кружево неуловимых оттенков душевных переживаний в самопризнаниях Гете, Флобера, Ницше и Мюссе, яркая вспышка интуиции в обрисовке типов Шекспира, Байрона и Достоевского,—открывают просвет в самые затаенные уголки души человека, озаряя ее скрытые недра с большей глубиной, с большим проникновением и жизненной правдой, чем трафаретные монографии по психологии, иссушающие, подобно гербарию, „душу живую" с ее ураганом страстей и радугой едва уловимых переливов настроений: иные проникновенные страницы Гете, Шекспира, Ибсена, Флобера и Метерлинка отражающие весь спектр неуловимых душевных переживаний человека, более поучительны для психолога, чем шаблонные учебники психологии...

Проливая яркий свет на природу художественного мышления, самопризнания художников и поэтов дают исследователю ценный коментарий к психологии их творчества и ключ к разгадке многих загадочных явлений творческой фантазии и происхождения художественных замыслов и достижений. Как ни ценны для психолога эти документы, пользоваться ими можно лишь с большой осторожностью, а подчас и скептицизмом. В этом смысле исследователю приходится считаться со следующими существенными дефектами материала, добытого путем самонаблюдений творцов художественных ценностей:

Влияние предвзятых мнений, взглядов и вкусов и обусловленный этим влиянием тенденциозный подбор и освещение автобиографического материала не только с точки зрения авторов таких „самопризнаний", но и самого исследователя, пользующегося ими, как материалом для изучения природы творчества. Описывая свои душевные переживания во время процесса творчества, художники, писатели и ученые незаметно для себя впадают в крайний субъективизм, а подчас даже в гиперболизм, затушевывая такие черты и явления, которые, по их мнению, не имеют существенного значения для характеристики их творчества и, напротив, искусственно подчеркивая и выдвигая на первый план совершенно несущественные черты и такие явления, которые не имеют объективного значения для психологического анализа процессов возникновения их творческих замыслов и художественных достижений. Такое тенденциозное и одностороннее

освещение автобиографического материала об'ясняется: *во 1-х*, тем, что авторы таких самопризнаний незаметно для себя *руководствуются стихомолку той или иной, созданной или усвоенной или теорией „психологии творчества", которая наперед уже предрешает тенденциозный подбор автобиографического материала и выводы и такой односторонней группировки фактов*; *во 2 х* тем, что будучи непосредственно заинтересованными в оценке и освещении автобиографического материала, авторы таких самопризнаний допускают, незаметно для себя, переоценку своей личности и эстетической ценности своих произведений и влияния их на современников; впадая, незаметно для себя, в позировку и рисовку они затушевывают или замалчивают нежелательные для них факты и черты их характера и, напротив, тенденциозно подчеркивают, а подчас даже преувеличивают такие черты их, «внутреннего мира» которые могут, по их мнению, осветить их нравственный и интеллектуальный облик в глазах критики или суда потомства в более привлекательном или выгодном для них свете,—отсюда отсутствие беспристрастной, „об'ективной перспективы для самооценки авторов таких" „самопризнаний": отдавая себя на суд истории и нередко разоблачая перед читателями интимную обстановку своей личной и семейной жизни (как это делают, напр., Жан Жак Руссо, Альфред Мюссе, Жорж Занд, Огюст Конт, Лев Толстой и друг.), авторы таких самопризнаний обнажают перед ними свою душу, приподымая завесу своего сокровенного „внутреннего мира"; отсюда—психологически понятный гиперболизм, скрытность и невольная тенденциозность автора, непосредственно заинтересованного тем, какое впечатление могут произвести на читателей разоблачения тех или иных фактов и характеристика его внутреннего облика.

В расчете на ожидаемый эффект своих признаний в глазах общественного мнения или суда потомства, авторы исповедей и автобиографий нередко грешат против искренности и об'ективной беспристрастной самооценки, пытаясь, с одной стороны, скрасить или скрыть иные отрицательные черты своего душевного облика, а с другой стороны по меткому выражению Достоевского—«самосочиняться», т. е. приписать или присвоить себе чуждые им черты, поскольку они вырисовывают их внутренний облик в выгодном для них свете и возводят их на известную высоту, окружая их в глазах потомства ореолом величия и нравственного обаяния. Такому бессознательному гиперболизму художника в тенденциозной самооценке своей личности способствуют в значительной мере недостатки, присущие самонаблюдению, как несовершенному во многих отношениях методу изучения «внутреннего мира» человека: «ограничиваясь при изучении душевной жизни одним лишь личным самонаблюдением»—говорит проф. А. И. Введенский—«мы являемся, так сказать, и судьей своих психологических взглядов, и заинтересованной стороной, и мы можем невольно не замечать в душевных явлениях того, что про-

тиворечит этим предвзятым взглядам и якобы подмечать то, чего в действительности не происходит, но чему следует быть по этим взглядам» [1]); *в 3-х* тем, что тенденциозность и одностороннее освещение биографического материала в таких самопризнаниях об'ясняется недостатками, присущими методу самонаблюдения, как таковому, уже независимо от воли автора таких самопризнаний. Пользуясь методом личного самонаблюдения, автор самопризнания невольно впадает в своих выводах и наблюдениях в крайний суб'ективизм, так как характеризует, в сущности, лишь тот психологический тип, к которому принадлежит сам, и который незаметно для него наперед уже предрешает перспективу его психологического самоанализа, предуготовляя русло для тенденциозной группировки фактов и одностороннего подбора материала для анализа мотивов его творчества. В этом явлении кроется ключ к об'ясненню психологического иммунитета или невосприимчивости некоторых художников, писателей и артистов к чуждому им психологическому типу творчества и неспособности их возвыситься до «конгениального понимания» (congeniale Reproduction) психологии творчества художников, писателей и ученых инородного типа: так, напр. «Ньютон не понимал Гюйгенса, об'яснявшего свет волнообразным движением эфира, а Гюйгенс не понимал Ньютона, утверждавшего, что всемирное тяготение действует через пустое пространство. Указав на эту двойную странность, Мах замечает: «а теперь обе эти мысли уживаются рядом в самой обыденной голове». [2])

„Если поставить вопрос, какие условия при создании типа благоприятствуют перевоплощаемости художника» — говорит проф. И. И. Лапшин—«то мне кажется, можно указать несколько таких условий: 1) конгениальность изображаемых людей душевному складу поэта или, по крайней мере, сходство в отдельных переживаниях, ибо в таком случае перевоплощаемость будет минимальная. Вот почему и у поэтов—суб'ективистов мы можем нередко найти правдивый «Ich—Roman", где лицо поэта просвечивает сквозь маску главного героя. Иногда воспроизведение на сцене известного переживания *слишком* не вяжется с натурой артиста, и он не может сыграть подобной сцены. Когда Ристори предстояло в роли «Медеи" собственноручно убивать своих детей, она просила Легуве несколько изменить пьесу, так как слишком сильно любит детей, особенно своих собственных: «я не в состоянии поднять руку на тех фиктивных детей, коих мне дает вымысел автора на сцене». («О перевоплощаемости в художественном творчестве» стр. 211). К числу своеобразных разновидностей психологических типов Прудон относит разнородность классового или партийного типа, как особого душевного уклада.

---

[1]) Проф. А. И. Введенский: «Психология без всякой метафизики» Изд. 2-ое, Петроград 1915 стр. 18.

[2]) П. Энгельмейер: „Теория творчества" стр. 165.

«Если зритель не одной с ним (т. е. с автором—С. Г.) *политической партии*»—говорит Прудон по поводу картин Делакруа—«то какую иллюзию произвел на него художник?!» Возможно, что в психологической разнородности политического и классового типа следует искать ключ к об'яснению лозунга, выдвинутого в наше время революционной идеологией - тенденции к делению искусства и литературы на «буржуазную» и «пролетарскую»—соответственно двум психологическим полюсам мироощущения. Отсутствие душевной однородности («конгениальности») психологических типов об'ясняет до известной степени психологический иммунитет или невосприимчивость некоторыми учеными и мыслителями теорий и построений чуждого им психологического типа. «Даже несогласие не в чисто теоретических вопросах»—говорит Селли—«может глубоко терзать того, кто привык мыслить над ними». «Вы вероятно знаете,—пишет Леонарди одному из своих друзей—«но я надеюсь—вы не испытали на себе,—как могут мучить человека его мысли, когда он чувствует, что они нисколько не согласны с мыслями других людей.» (*Селли*: «Гениальность и помешательство» стр. 34). Иллюстрацией разнородности психологического типа творчества может служить тот факт, что нередко крупные писатели, художники и критики не понимают или, как принято выражаться, „отрицают" даже общепризнанных гениев в области художественного, литературного и научного творчества. Быть может в этом явлении кроются нити психологического об'яснения того факта, что Л. Н. Толстой, напр. «отрицал» Шекспира Писарев—Пушкина, Шопенгауер—Гегеля, Ницше—Вагнера, Макс Нордау—Метерлинка и т. д Тонкий афоризм Роберта Шумана: «гения может понять лишь гений» нуждается, поэтому в существенной оговорке: „гения может понять лишь гений *однородного с ним типа*"; *в 4 х* тем, что исследователи пользуясь самопризнаниями писателей, художников и ученых, как материалом для изучения психологии творчества, сами незаметно для себя подпадают под влияние их предвзятых мнений, взглядов и вкусов и несколько ограждают в своих исследованиях их суб'ективизм и гиперболизм в оценке психологических мотивов творчества: кроме того, изучая психологию того или иного художника, исследователь незаметно для себя руководствуется при оценке его творчества созданной или воспринятой им „теорией творчества", которая наперед уже *предрешает* тенденциозную группировку фактов и одностороннее освещение биографического материала, нередко предуказывая выводы его исследования; отсутствию беспристрастия и об'ективной оценки фактов способствует зачастую преклонение исследователя перед данным художником или писателем, преклонение граничащее подчас со своего рода „фетишизмом" или «культом обожания»: таким фетишизмом грешил, напр., Ницше, создав своего рода «культ обожания» Вагнера и Шопенгауэра, В. Чертков и толстовцы, создавшие «культ Толстого», Людовиг Баварский и вагнерианцы,

создавшие в Байрете «культ Вагнера», Кастелли и Вивиани, преклонявшиеся перед гением Галилея и т. д.; *в 5-х* крайней неточностью и сбивчивостью терминологии авторов самопризнаний и автобиографий.

Самопризнания и автобиографии художников и писателей страдают, в большинстве случаев, крупными недостатками, в значительной мере понижающими ценность результатов их самонаблюдений, как материала для исследования природы творчества; описывая свои переживания во время процессов творчества, они облекают свои суждения и выводы в поэтическую форму художественных образов, аллегорий и метафор, до такой степени затемняющих смысл их суждений, что исследователю приходится иногда «расшифровывать» скрытое значение метафор, чтобы вышелушить из них скрытый в них смысл и перевести их на язык ясных и точных понятий: так напр., Шопенгауэр, Гёте, Альфред де Мюссе и Л. Н. Толстой, изображая в своих самопризнаниях процесс творчества как «муки родов», сравнивают художника и мыслителя с „роженицей", Яков Беме, Кампл Моклер, Ницше, Чайковский и Тургенев описывают процесс творчества, как состояние „сомнамбулизма" и раздвоения личности; Державин, Кольцов, Крамской и др. художники уподобляют процесс творчества галлюцинации и т. д. Аллегорический характер описания процессов творчества в самопризнаниях художников, писателей и ученых об'ясняется до известной степени свойствами их поэтического мышления: выдающиеся мыслители, художники и писат ли, как Шопенгауэр, Ницше, Гете, Байрон, Флобер, Альфред Мюссе, Рихард Вагнер, Чайковский, Рафаэль и друг. даже в роли психологов-самонаблюдателей остаются прежде всего художниками и невольно, в силу присущего им дара поэтического воображения и характера их художественного мышления, мыслят не понятиями, а образами, облекая свои суждения в поэтическую форму аллегорий, метафор и художественных аналогий, отсюда об'ясняется, почему в самопризнаниях художников, писателей и мыслителей правдивые признания автобиографического характера нередко переплетаются с причудливы и образами поэтичес ого вымысла (вспомним хотя-бы «Истину и вымысел» Гете, автобиографические романы Жорж Занд и Альфреда Мюссе, «Исповедь» Жан Жака Руссо и многие страницы дневников Бальзака, Флобера, Гете, Толстого и друг.). Задача исследователя «разгадать—по меткому выражению Пуанкаре—«душу фактов» и отсеять зерно тины от вымысла, «Wahrheit» от «Dichtung», отметая от автобиографических сведений продукты фантазии и оперировать исключительно над строго проверенными фактами и данными добытыми путем самонаблюдения художника. Решение этой задачи требует отбора строго индивидуальных черт психики художника и писателя от таких характерных явлений и особенностей его «внутреннего мира», которые выявляют *типические черты* психологии творчества, свойственные в той или иной мере, всем, вообще, творцам художественных ценностей, как

специфические особенности их душевного склада. Только критический анализ автобиографического материала и группировки данных, добытых путем самонаблюдения творцов интеллектуальных ценностей, только строго научная классификация родовых признаков или характерных черт, присущих *типу* великого человека, как такового, может пролить свет на природу его творчества и установить—выражаясь языком Карла Менгера—«коллективные явления в смысле психологических законов творческой деятельности художника: «наша задача в вопросе об определении жизненных условий великих людей состоит—по словам проф. В. Оствальда[1])—в том, чтобы найти и указать то, что *повторяется в* их жизни, когда мы будем сравнивать их жизненные условия с жизненными условиями других людей. Мы должны смотреть на великих людей как на особую разновидность homo sapiens и исследовать чисто естественно-научным образом те характерные признаки и своеобразные черты, которые общи им всем, и которыми они отличаются от остального человечества. Определение тех элементов, которыми они *не* отличаются от других людей. не имеют для нас никакого значения: здесь достаточно установить, что в этом отношении нет никаких особых характерных черт. Индивидуальные особенности в психике художника, если только они не повторяются, т. е. не наблюдаются в душевной жизни других художников и не выявляют типических или характерных черт в смысле родовых признаков, присущих природе художника как такового, утрачивают всякий интерес для психолога, улавливающего лишь *типические черты и своеобразные особенности «внутреннего мира» художника»*; не всякая реальность—по словам проф. В. Виндельбанда—есть для науки факт, а лишь та, которая может нас чему-либо научить. В этом смысле, например. ссылка Гете на странности Шиллера, любившего запах гнилых яблок, действовавших на него возбуждающим образом во время литературной работы, лишена всякого значения для психологии творчества, так-как это патологическое явление не только не характерно для психики художника, как такового, но, напротив, свидетельствует скорее об уклонении его от нормальных или типических черт психики гения и в этом отношении представляет интерес разве лишь для невропатолога или психиатра.

Изучая всесторонне обстановку жизни и деятельности художника или мыслителя, психология творчества пользуется биографическим или автобиографическим материалом лишь постольку, посколько он вырисовает картину органического роста его своеобразной духовной индивидуальности во всем многообразии ее душевного опыта и почерпает в результатах его самонаблюдения материал для об'ективного изучения и анализа закономерного строения «внутреннего мира» и «творящей природы» художника как целостного и многогранного синтеза творчества.

---

[1]) В. Оствальд: „Изобретатели и исследователи", стр. 11.

«Изучая ряды фактов»—говорит проф. А. Н. Веселовский—«мы замечаем их последовательность, отношение между ними последующего и предыдущего; если это отношение повторяется, мы начинаем подозревать в нем известную законность: если оно повторяется часто, мы перестаем говорить о предыдущем и последующем, заменяя их выражением—причины и следствия. Мы даже склонны пойти далее и охотно переносим это тесное понятие причинности на ближайшие из смежных фактов: они или вызвали причину или являются отголоском следствия. Берем на проверку параллельный ряд сходных фактов; здесь отношение данного предыдущего и данного последующего может не повториться, или если представится, то смежные с ними члены будут различны и, наоборот, окажется сходство на более отдаленных степенях родов. Сообразно с этим мы ограничиваем или расширяем наше понятие о причинности; каждый новый параллельный ряд может принести с собою новое изменение понятия. Чем более таких поверочных повторений, тем более вероятия, что полученное обобщение подойдет к *точности закона.* («О методе и задачах истории литературы как науки», стр. 8). Подмечая типические черты, присущие душевному складу художника, мы можем путем анализа «коллективных явлений» внутреннего мира творцов интеллектуальных ценностей приблизиться к достижению более или менее полного обобщения *закономерных* явлений творящей природы художника, обобщения,—граничащего с «точностью закона».

Обобщение однородных явлений и закономерных фактов «внутреннего мира» художника и построение строго нюансированной классификации их типических черт по родовым признакам, если не может еще притязать на открытие общезначимых законов творчества (в естественно-научном смысле этого слова), то все же *приближает* психолога к установлению законов художественного мышления и всестороннему изучению своеобразных явлений «творящей природы» художника, углубляя анализ закономерных психологических мотивов творчества как многогранного целостного синтеза. [1])

---

[1]) Перспективы возможного построения «философии творчества» как науки о законах художественной фантазии,преподносились в смутных очертаниях А. П. Чехову «для тех, кого манит научный метод»—говорит он в „Письмах» (т. II, стр 20)—«кому Бог дал редкий талант научно мыслить,—по моему мнению, есть единственный выход—философия творчества. Можно собрать в кучу все лучшее, созданное художниками во все века и, пользуясь научным методом, *уловить то общее что делает их похожими друг на друга* и что обусловливает их ценность. *Это общее и будет „законом“*. Не трудно видеть, однако, что Чехов впадает в явную ошибку, допуская смешение понятий «эстетики» и «психологии творчества“.

ГЛАВА ВТОРАЯ.

Анализ строения процесса творчества

§ 1. Невоспроизводимость творческого процесса в опыте.

Взгляд древних на вдохновение как на „напитие". Концепция Платона. „Поэзия благоразумного" и „поэзия безумствующего". Художник—орудие божества. Творчество как иррациональная стихия. Характерные черты процесса творчества: невоспроизводимость в опыте, индивидуальный характер, неуловимость и непроизвольность. Концепция Эдуарда Гартмана. Два типа творчества. Интеллектуалистический и иррационалистический тип творчества. Концепция Шеллинга. Формула Хр. Вольфа. „Невольное действие силы воображения". Толкование Канта. Концепция Гегеля. Творчество как „несвободный пафос". Взгляд Рибо. Иллюстрации этого тезиса. Самопризнания художников, писателей и философов. Творческое бессилие. „Муки творчества". Неуловимость образов фантазии. „Срывы" или „перебои" вдохновения. Борьба перемежающихся образов. „Отсрочки" вдохновения. „Логические мостики". Манера некоторых писателей править корректуру. „Эстетический детерминизм". Закон антиципации художественных образов. Иллюстрации этого закона. Гениальность и помешательство. Тенденция к сближению гениальности с безумием. Свидетельство древних. Взгляд на этот вопрос Демокрита, Аристотеля, Платона, Сенеки и Горация. Мнение Ломброзо, Шопенгауэра, Дж. Селли, Виланда, Поппе и Дриндева. Толкование В. С. Соловьева. Бессознательное творчество во время сна. Выводы. Схема конструкции понятия „невоспроизводимости в эксперименте творческого процесса".

„Если есть в науке что-либо прочное, так это—факты".

„Я собираю факты и не доверяю своим собственным гипотезам".

А. Гумбольдт.

«Творящая природа» (natura naturans) гения с давних пор привлекала к себе внимание мыслителей: взгляд на вдохновение (inspiratio, possessio), как на таинственный процесс отрешения художника от чувственного мира и слияния его с божеством восходит к седой старине: первые побеги его можно подметить у древних писателей. Еще *Платон* определял вдохновение, как состояние

«одержания», «одержимости», «наития» (katoche puinutus numinis) и таинственный процесс слияния художника с божеством (daimon), вселившиеся в его душу в момент творческого экстаза. У *Платона* можно найти зародыш построения своеобразной классификации основных типов художественного творчества: различая четыре категории «мании» (восторга). Платон характеризует ближайшим образом, третью категорию мании или поэтического восторга, как состояние близко граничащее с безумием: «третий род одержимости и исступления»—говорит Платон в «Федре»— бывает от муз: овладевая нежной и действенной душой, возбуждая и вселяя в ней восторг к одам и другим стихотворениям и украшая в них бесчисленные события старины, это исступление дает уроки потомству. Кто идет к вратам поэзии не исступленный музами в той мысли, что и одно искусство сделает его поэтом, тот и сам несовершенен, и его поэзия, как произведение человека с рассудком, исчезает перед поэзией исступленного». Противопоставляя «поэзию благоразумного» (tu sofronuntos) «поэзии безумствующего» (tu meinome'nu), Платон определяет вдохновение как состояние наития божества, вселившегося в душу поэта, в момент его творческого экстаза.

Платон различает четыре категории экстаза, пророческий, усовершенствующий, поэтический, эротический. «Божественное исступление», говорит Платон в «Федре»—«дар четырех богов мы разделили на четыре вида: на пророческое, внушаемое Аполлоном усовершенствующее, производимое Дионисом: поэтическое, происходящее от муз, и четвертое—эротическое, посылаемое Афродитою и Эросом" (§ 265, В) «Исступление, даруемое Богом»—учит Платон—«по понятию древних лучше здравомыслия, бывающего в людях» (§ 244, Д), так как оно даровано богами «для величайшего благополучия.

В этом смысле вдохновение, как внушение или «наитие» свыше, как мистический процесс «одержания» или слияния с божеством, представляется необ'яснимой сверхрассудочной деятельностью ума, неразложимой на логические связи и отношения; отсюда—*иррациональный, алогический характер творчества* гения в отличие от рассудочной «поэзии благоразумного», отсюда—мистический ореол перевоплощения в божество, которым окружали древние загадочный процесс творчества художника, как «dementia» (*Аристотель*), «amabilis insania» (*Гораций*), словом как вознесение его над миром действительности в экстазе «поэтического безумия» (furor poëticus). Творческий экстаз как состояние «наития», «сладостного безумия», «одержимости», характеризуется, ближайшим образом, как таинственный процесс слияния художника с божеством, претворения его в существо высшего порядка до полного самозабвения и утраты своего „я" (pati Deum), «одержимый», «об'ятый восторгом» утрачивает свою волю и личность и превращается в момент творческого «экстаза в «entcheos», «kataschomenos» или в существо высшего порядка, в котором вселилось

божество или демон (daimon), делающий его послушным орудием своей воли. Такое состояние «богоносности», «одержимости», «божевольства», «наития божества», вселившегося в душу художника и осенившего его вдохновением, носит у Платона характерное название „entuasis" для обозначения таинства слияния с божеством: „entheos, kataschomenos", в коем вселилось божество, глаголящее его устами, перестает быть земным существом и претворяется в моменты творческого пафоса в „богоносца" или в „богочеловека", как носителя божества, на коем почиет печать божественной мудрости; отсюда—мистический ореол божественной благодати, которым окружали древние поэтов и художников, как богоизбранные существа высшего порядка; отсюда—взгляд на творчество художника, как на таинство и священнодействие.

По концепции Платона поэт или художник творит *непроизвольно* или по наитию свыше, т. к. вселившееся в его душу божество вещает его устами, пользуясь им как послушным орудием, „служителем" для из'явления своей воли: отсюда—*непроизвольный характер творчества художника.*

Эти своеобразные черты „творящей природы" художника наиболее ярко проступают в истолковании творческого синтеза как состояния „одержимости" или „наития" свыше.

Концепция Платона и его характеристика творчества, как непроизвольной сверх-рассудочной деятельности ума и мистического процесса слияния художника с божеством в экстазе творческого под'ема, нашла себе конгениальное истолкование и подтверждение в многочисленных самопризнаниях художников, писателей и мыслителей всех времен и народов. Сходство этой концепции с психологической картиной душевных переживаний позднейших художников, писателей и мыслителей, как она вырисовывается в их самопризнаниях, простирается до таких пределов, что в результатах самонаблюдений современных писателей и художников над процессами их творчества можно найти яркое воспроизведение не только тех же самых типических черт «внутреннего мира» художника, но даже тех же самых психологических указаний, обобщений, выводов и того же самого подхода к вопросу о природе творческих замыслов и достижений художника.

Следуя нашему методу изучения природы творчества, как целостного и многогранного синтеза, попытаемся осветить сложный вопрос о своеобразной, творящей природе художника под углом критического анализа тех характерных явлений его «внутреннего мира», которые выявляют *типические черты* процесса творчества и свойственны в той или иной мере типу гения—творца, как специфические особенности его душевной структуры.

I. Невоспроизводимость творческого процесса в опыте.

Одна из самых характерных черт «творящей природы» художника—*неповторимость творческого процесса и невоспроизводимость его в эксперименте.*

Эта специфическая особенность природы творчества характеризуется, ближайшим образом, как *бессилие художника воспроизвести в своем душевном опыте состояние вдохновения или творческого экстаза и об'ективировать 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* (суб'ективны), *неуловимы и непроизвольны в том смысле, что возникновение и прекращение их не зависит от нашей воли.*

«Лежащий в основе (творчества) бессознательный процесс»—говорит Эдуард Гартман в «Философии бессознательного»—*ни в коем случае недоступен самонаблюдению*». („Der zu grunde liegende unbewusste Process entzieht sich durchaus der Beobachtung"—„Phil. d. Unbewus." s. 238). Только отдельные члены процесса творчества—учит Гартман—образуют ряд положений, добытых дискурсивным мышлением и могут служить основанием для теории эстетики. Отсюда об'ясняется, по мнению Гартмана—заведомая бесплодность преднамеренных и сознательных поисков за мыслями, не взирая на разные вспомогательные средства, к которым мы прибегаем с целью вызвать нужную мысль, которая нередко в данный момент всплывает в нашем сознании совершенно неожиданно—спустя несколько часов и даже несколько дней.

Художник бессилен заставить себя творить в любой момент или вызвать искусственно в своей душе под'ем вдохновения: оно осеняет его совершенно неожиданно, внезапно, „по наитию", как вспышка молнии, как „дар богов", дающийся ему без всякого усилия с его стороны: „концепция гения"—говорит *Гартман* в „философии бессознательного"—„есть *независящее от воли страдательное восприятие*; всего менее является она плодом самых напряженных поисков; напротив, *она возникает совершенно неожиданно, как бы упав с неба—во время путешествия, в театре, в беседе, всюду, где ее менее всего можно ожидать и всегда внезапно и мгновенно*... Гениальная концепция схватывает целое из одного куска *как дар богов, давшийся без всяких усилий*". Die Conception ist eine willenslose leidende Empfängniss, sie kommt ihm beim angestrengtesten Suchen gerade nicht, sondern ganz vnvermuthet wie vom Himmel gefallen, auf Reisen, im Theater, im Gespräch, überall wo es sie am wenigsten erwartet und immer plötzlichand momentan;.. die geniale Conception empfängt als möhelosoes Geschenk der götter das Ganze aus Einem Guss»...«Philosopnie des. Unbewussteh.» von Eduard von Hartman. Zweite verhmehrte Ausgabe. Berlin. 1870. Carl Dunker's Verlag. s. 299).

Гартман различает в своей характеристике творчества художников двоякого типа: рационалистического или интеллектуалистического типа (рассудочное творчество как сознательная стихия

духа) и иррационалистического или мистического типа (интуитивное творчество как бессознательная стихия духа).

Творчество первого типа характеризуется тем, что посредственный талант (gewöhnliche Talent) творит, в отличие от гения «с помощью рассудочного выбора» (durch verständige Auswahl) и комбинации технических средств, руководствуясь в своей работе не внушением интуиции, а исключительно лишь «эстетическим суждением» (das ästhetische Urtheil). К этой категории творцов рационалистического типа Гартман относит заурядных дилетантов и цеховых художников-ремесленников, рабы рутины, они не в силах возвыситься над шаблонной колеей подражания и не могут поэтому, создать ничего великого и оригинального: «им—по словам Гартмана—не хватает божественного безумия, животворящего дыхания бессознательного, которое представляется сознанию необъяснимым «наитием свыше» («...es fehlt der göttliche Wahnsinn, der belebende Hauch des Unbewussten, der dem Bewusstsein als höhere unerklärliche Eingebung erscheint". ibid, s. 229). Для художников этого типа сознательная комбинация (die bewusste Combination)—результат напряжения и усилий воли, добытый ценою усидчивости, терпения, продолжительного опыта и навыка. Такая надуманная комбинация вырабатывается из мелких деталей путем мучительных усилий и кропотливого труда в поисках частей для целого. Следы такой надуманной работы художника можно подметить в мучительном прилаживании частностей и деталей к целому; напротив, творчество второго (иррационалистического или мистического) типа характеризуется чисто *стихийным* вторжением в душу художника непроизвольных образов его творческой фантазии, осеняющих его совершенно неожиданно—без всяких усилий с его стороны. Творчество этого типа—удел истинных гениев-художников. В отличие от дилетанта или посредственного художника-ремесленника такой художник Божьей милостью творит совершенно непроизвольно по наитию свыше, повинуясь «добрым или злым внушениям своего гения или демона» (Einflüsterungen seines Genius oder Dämons): творческие замыслы ниспадают в его душу как «дары богов» (Geschenk der Götter)—без всякого усилия с его стороны. Повинуясь внушению интуиции гений—творец схватывает зараз целое во всем многообразии его частей, не гоняясь за деталями; так, например, Моцарт вынашивал в своем воображении крупные музыкальные концепции по несколько месяцев сряду и зачастую писал без партитуры отдельные голоса оркестра (как, например, в увертюре к своему «Дон-Жуану»), проделывая эту сложную работу до такой степени пассивно и механически, что задумывал при этом новые музыкальные произведения. Отсюда об'ясняется, почему гениальный замысел художника поражает цельностью и законченностью образов и целесообразностью составных частей, гармонически согласованных с единством стройного синтеза, напоминающего природный организм. «Эти явления» — говорит Гартман—«находят себе подтверждение со стороны всех истин-

ных гениев в их сообщениях самонаблюдении над этим предметом». («Diese Erscheinungen werden von allen wahrhaften Genies, die darüber Selbstbeobachtung angestellt und mitgetheilt haben, bestätigt..». ibid, s. 230).

На непроизвольный характер творчества как иррациональной стихии духа указывает также *Шеллинг*, сравнивая художника с отмеченным роком человеком, над которым тяготеет неумолимая судьба, сковавшая его волю: «Подобно тому, как *художник непроизвольно и даже с внутренним противодействием понуждается к творчеству* (отсюда—у древних выражения «pati Deum» и т. п. отсюда, вообще представление о поэте благодаря веянию чуждой силы), совершенно также и об'ективное становится предметом творчества художника как бы *без его участия*... Как отмеченный роком человек осуществляет не то, чего он хочет или что он замышляет а то, что он должен осуществить в силу тяготеющей над ним непонятной судьбы, так, повидимому, и *художник, поскольку он исполнен замыслов, подпадает под действие какой то силы, которая обособляет его от всех других людей и заставляет его высказывать или изображать вещи, которым он сам не вполне овладел*, и смысл которых не имеет предела". («...so wie der Künstler umwillkürlich und selbst mit innerem Widerstreben zur Poduction getrieben wird (daherbei den Alten die Aussprüche „pati Deum" u. s. w.) daher überhaupt die Vorstellung von Begeisterung durch fremden Anhauch), ebenso kommt auch das Objective zu seiner Production gleichsam ohne ohne sein Zuthun... hinzu... Ebensowie der verhangnissvolle Mensch nicht vollführt, was er will oder beabsichtigt, sondern was er durch ein unbegreifliches Schicksal, unter dessen Einwirkung er steht, vollführen muss, so scheint der Künstler, so absichtsvoll er ist... unter der Einwirkung einer Macht zu stehen, die ihn vor aller anderen Menschen absondert und ihn Dinge auszusprechen oder darzustellen zwingt, die er selbst nicht vollständig durchsieht und deren Sinn unendlich ist." („Transced. Idealismus-s. 459—460; цит. по „Philosophie des Unbewussten" von E. v. Hartmann). Еще *Хр. Вольф* усматривал в „невольном действии силы воображения" характерную особенность природы творчества как непроизвольной деятельности духа. *Кант* об'ясняет творческое бессилие художника невозможностью «научиться вдохновенно творить» и видит в этой черте специфическую особенность самобытности гения в отличие от «духа подражания: «каждый соглашается с тем, что гениальность вполне противополагается *духу подражания*"—говорит он в «Критике способности суждения»—«А так как учиться—это не что иное как подражать, то даже величайшие способности, восприимчивость как восприимчивость, все таки—не то, что гений... Вполне можно изучить то, что Ньютон изложил в своем бессмертном труде о принципах философии, сколько бы ума и вдумчивости это ни потребовало, но *нельзя научиться вдохновенно творить*, как бы ни были точны все предписания для поэзии и как бы превосходны ни

были для этого образцы. Причина этого заключается в том, что Ньютон все свои шаги, которые он должен был сделать от первых элементов геометрии до самых великих и глубоких открытий, мог сделать совершенно наглядными—не только для себя самого, но и для каждого другого, и определить их для последователей; но никакой Гомер не мог показать Виланду, каким образом находятся и соединяются в его голове полные фантазии и мысли идеи,—именно потому, что он и сам не знал этого и, следовательно, не мог научить этому никого другого. Итак, в научной области величайший изобретатель отличается от жалкого подражателя и ученика только по степени, тогда как от того, кого природа одарила способностью к изящным искусствам подражатель отличается специфически: (И. Кант: «Критика способности суждения». Пер. Н. М. Соколова Спб. изд. М. В. Попова. 1898, стр. 181—182).

По мнению *Гегеля* вдохновение художника «*покоряется как будто чужой власти*», благодаря чему творческий экстаз, как «несвободный пафос» находится «в зависимости от природы» («Энциклопедия философских наук» § 560).

По словам *Рибо* „творческое воображение среди всех способностей есть та, которая *всего менее может быть создана искусственно*». („L'heredite" 1873, p. 83) Непроизвольным характером творчества об'ясняется бессилие художника «научиться вдохновенно творить»: творить по произволу — не во власти художника; скорее, напротив, художник в моменты творческого экстаза сам—всецело во власти вдохновения. Эта своеобразная черта «творящей природы» художника находит себе подтверждение в характерных жалобах художников на «муки творчества и бессилие уловить образы фантазии и удержать «капризную музу».

Яркой иллюстрацией неуловимости образов творческой фантазии может служить самопризнание *Алексея Толстого* в его известном стихотворении:

«Промелькнет она без образа,
«Вспыхнет дальнею зарницею,
«Много смутного, непонятного
«И миг тот ясно сердцу скажется.
«*А рванешься за нею, погонишься,—*
«*Только очи ее и видели,*
«*Только сердце ее и чуяло!*
«*Не поймать на лету ветра буйного,*
«*Тень от облака от летучего—*
«*Не прибить гвоздем ко сырой земле*».

В другом стихотворении тот же поэт сравнивает под'ем вдохновенья с приближением надвигающейся горней бури и натиском пенящихся вод:

«Как горней бури приближенье,
«Как натиск пенящихся вод,

Теперь в груди моей растет
«Святая сила вдохновенья».

Эту характерную черту „творческого процесса—непроизвольный характер творческой фантазии художника и бессилие его вызвать или воспроизвести в своем душевном опыте под'ем вдохновения по своему произволу отмечают многие поэты, художники, композиторы и мыслители в целом ряде самопризнаний автобиографического характера: так, например, *Гете* уподобляет поэта вольной птице непринужденно порхающей с ветки на ветку: «Я пою»—говорит он—«*как распевает птица*, которая живет меж ветвей» („Ich singe wie ein Vogel singt, der inden Zweigen wohnet").

Тоже сравнение поэта с птицей, мы находим в самопризнаниях Вольтера, Бодлера, Гюйо, Л. Н. Толстого, Жуковского и Чехова: по словам *Вольтера* „Корнель написал своих Горациев *также инстинктивно, как птица вьет свое гнездо*".—«Прежде, бывало, я писал *как птица*»—сознается *А. П. Чехов* Г. С. Петрову: «сяду и пишу. *Само писалось*».

В. А. Жуковский называет поэзию „*легкокрылой ласточкой*, с криками радости летающей между небом и землей".

По словам *Бодлера* поэт «играет с ветром, с птичкой полевой и с ней поет»..

М. Гюйо уподобляет художника пчеле или птице: «натуралист уподобил бы» его (т. е. художника С. Г.) по его словам—«пчеле или *птице*, сооружающим чудесные постройки, не зная еще предстоящего назначения их». (*М. Гюйо*: «Задачи современной эстетики». Пер. Л. Чудинова Спб. 1899, стр. 100).

„Поэзия"—говорит *Флобер* в письме к Луизе Коле от 26 августа 1846 г.—„есть свободное растение, его не нужно сажать, оно само собою произрастает повсюду".

„*Поэзия—безыскусственна*";—говорит *Лев Толстой*—„когда Фет писал: „не знаю сам, что буду петь, но только песня зреет", этим он выразил настоящее народное чувство поэзии. Мужик тоже не знает, что он поэт: „ох-ой, да-эй",— а выходит настоящая песня, прямо из души, *как у птицы*". (*Максим Горький*: „Воспоминания о Л. Н. Толстом". Издат. З. И. Гржебина, 1919, стр. 11). По словам *С. Н. Булгакова* „художник, пока живет в счастливой непосредственности и наивности своего творчества... *поет пока поется и потому-что поется.* Он отдается, при этом стихии своего таланта и несется с нею куда влечет его вольное вдохновенье". („Л. Н. Толстой" в сборнике „О религии Л. Толстого" М. 1912, стр. 16).

Пушкин сравнивает вдохновенье поэта с порывом свободного ветра: „как ветер, песнь его свободна" — говорит он о поэте. „Искать вдохновения"—признается он в другом месте — „всегда казалось мне смешной и нелепой причудой: *вдохновения не сыщешь: оно должно само найти поэта*". По его словам „вдохновение нужно и в геометрии, как и в поэзии".

Ту-же мысль высказывает и Новалис в известном афоризме: «без энтузиазма нет математики». По словам *Я. Шатуновского* математика подобно музыке, имеет своих Моцартов и Листов. «Так-же, как предметом чистого искусства стала музыка, им стала и математика... Математика имеет своих Моцартов, Рубинштейнов, Листов». («Математика как изящное искусство» в «Русской Мысли» 1916 г. кн. VII, стр. 30).

В. Г. Белинский считает вдохновение принадлежностью не только художника, но и ученого и даже ремесленника: «вдохновение»—по его словам—«не есть исключительная принадлежность художника: без него не далеко уйдет и ученый; без него немного сделает даже и ремесленник». («Уголино» стр. 249).

Следуя внушению своей творческой фантазии поэт свободен в выборе тем для своих произведений: «поэт сам избирает предмет для своих песен» говорит *Пушкин* в «Египетских ночах»: «толпа не имеет права управлять его вдохновением». «Правдив и свободен их вещий язык и с волей небесною дружен»—характеризует Пушкин служение поэта музе в «Вещем Олеге»: не продается вдохновенье»—свидетельствует он в «Разговоре книгопродавца с поэтом». Яркой иллюстрацией этой мысли может служить стихотворение *Пушкина* «Родословная моего героя».

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

Тургенев считает свободу фантазии художника неотъемлемым условием творчества: «нигде свобода так не нужна»—говорит он в «Литературных воспоминаниях»—«как в деле художества, поэзии: не даром даже на казенном языке художества зовутся «вольными» (liberales). Может-ли человек «схватывать», «уловлять-то, что его окружает, если он связан внутри себя? Пушкин это глубоко чувствовал: недаром в своем бессмертном сонете, в этом сонете, который каждый начинающий писатель должен вытвердить наизусть и почитать, как заповедь, он сказал: «дорогою *свободной* иди, куда влечет тебя *свободный* ум»...

Шиллер характеризует вдохновение как состояние духа, неподвластное воле человека: поэт—говорит он в «Графе Габсбургском»—подвластен высшему властелину: *он повинуется зо-*

у минуты. Подобно тому, как буря завывает в облаках и никто не знает,—откуда она, *так выливается песнь певца из глубины и пробуждает силу дремлющих чувств, которые чудесно таились в сердце*».

Еще ярче сказывается бессилие художников—вызвать и воспроизвести в своем душевном опыте упорно ускользающие от них образы фантазии в желобах на «муки творчества».

«Иногда вдохновение ускользает, не дается»—жалуется *П. И. Чайковский* в письме к Н. Ф. фон Мекк от 24 июня 1878 г.: «*ждать нельзя вдохновения*—это—такая гостья, которая не любит посещать ленивых». «Вдохновенье»—говорит он в другом письме—«это—такой гость который не всегда является на первый зов». Те-же жалобы на творческое бессилие мы встречали у вдумчивого психолога—художника *Витторио Альфиери*: «вскочил с постели с мыслью взяться за некоторые октавы, уже давно обдумываемые: написал четыре плохих стиха с величайшими усилиями. Не могу еще на деле выполнить того, что вполне сознаю. *Невозможно приказывать стихам*. На пятом стихе я заснул». (Витторио Альфиери Жизнь и произведения. П. П. Гнедич, т. 1 стр. 110). *Флобер* скорбит о чувстве пустоты, охватывающем его в минуты творческого бессилия, когда он тщетно пытался уловить подходящее выражение для волнующего его образа: «иногда»,—жалуется он в письме к Луизе Коле (август 1852 г.)—«когда *я чувствую себя пустым*, когда *не могу уловить выражение*, когда, намарав длинные страницы, я нахожу, что *не написал ни одной настоящей фразы*, я падаю на диван и лежу в одурении, в душевном болоте тоски». В ожидании творческих достижений «мы стоим в проходе, полном теней, мы на ощупь движемся в потемках. Нам не достает рычага; земля скользит под нашими ногами, точка опоры изменяет нам»... («Из. избранные места писем Флобера» в «Русской Мысли» 1916 г., кн. III, стр. 146—147). Минуты творческого бессилия вызывали у Флобера «судорожные безумные слезы»: „*напрасно я напрягаю силы*"—жалуется он—*работа не идет*. Все меня мучит и раздражает. При людях я еще сдерживаюсь, но иногда наедине *у меня вырываются такие судорожные безумные слезы, что кажется я умру от них*». (Д. С. Мережковский: „Вечные спутники". Флобер т. XVII, стр. 203).

Чехов творческое бессилие сравнивал с «каторжного напряжения»: «я замучился»—жалуется он Плещееву на муки творчества, пережитые им в период писания «Иванова»—«и никакой гонорар не может искупить того каторжного напряжения, какое чувствовал я последнюю неделю.. Так замучило, до такой степени возненавидел свою пьесу, что готов кончить ее словами Канина: «палками Иванова, палками!»

Достоевский называет процесс своего творчества «каторжной работой», доводившей его порой до физического недомогания: «вы не поверите, до какой степени я занят день и ночь, как *в*

каторжной работе».—жалуется он И. С. Аксакову в письме от 28 августа 1880 г.—«Именно кончаю Карамазовых, следственно подвожу итог произведению, которым я, по крайней мере, дорожу, ибо много в нем легло меня и моего. *Я-же и вообще-то работаю нервно, с мукой и заботой. Когда я усиленно работаю, то болен даже физически.* (Биография Достоевского, стр. 343—345).

Некрасов жалуется на тяжелые душевные муки, переживаемые от «союза с музой»: «... невозможно рассказать, во что обходится союз с иною музой. Благодать тому, чья муза не бойка, горит он редко и слегка: Но горе, если она словолюбива и страстна. *Железной грудью надо быть, чтобы этим ласкам отвечать, об'ятья эти выносить, кипеть, гореть и погасать, и вновь гореть, и снова стыть».*

К. М. Станюкович жалуется на хандру и сомнения, одолевшие его во время творческой работы: «Только-бы работа спорилась и хоть сколько-нибудь удовлетворяла авторское чувство, а у меня оно капризно и доходит до хандры ..—пишет он в письме к Е. С. Некрасовой:—«Ах, вы, конечно, знаете эти авторские сомнения, одолевающие нашего брата, хотя-бы он давно печатался»...—жалуется он в другом письме к ней.

А. И. Куприн облекает свои жалобы на творческое бессилие художника в художественную форму целого ряда рассказов («Психея», «Травка», «По заказу», «Погибшая сила», «Безумие»), тонко улавливая оттенки переживаний мучительных сомнений, исканий и тревог художника, бессильного воплотить в образы волнующие его творческие замыслы и задания: «... Весь день я хожу унылый, обессиленный, сгорбленный... Работа мне опротивела, и я давно не прикасаюсь к кисти... Начатые картины висят на стенах и мольбертах, покрытые паутиной... О! Если-бы мне удалось передать на полотне то, что уже давно овладело моими грезами и снами!..» жалуется он на творческое бессилие устами художника («Безумие»)

«Боже мой, *сколько мучений, сколько адского труда и ничего,—ничего!*»—жалуется скульптор в другом рассказе А. И. Куприна («Психея»), бессильный уловить образ, виденный им во сне: „Не могу никак вспомнить ту Психею, которую я видел во сне. *С утра до вечера я работаю до одури, до истощения,—и ничего!*»

Надсону каждый, миг святого вдохновенья стоил слез, немой тоски и скорбных мук:

«Но кто поймет, что не пустые звуки
«Звенят в стихе неопытном моем,—
«Что *каждый стих—дитя глубокой муки,*
«Рожденное в раздумьи роковом?
«Что *каждый миг «святого вдохновенья»*
»*Мне стоил слез, не видных для людей.*

„Немой тоски, тревожного сомненья,
„И скорбных дум в безмолвии ночей?...“

Гоголь переживал муки бессилия творчества как «тяжкое страданье» и «причинял себе болезнь принужденьем писать без творящей силы»: в письме к А. О. Смирновой от 2 апреля 1845 г. он просит ее помолиться, «чтобы воздвигнул Господь в нем творящую силу»: „... Бог, который лучше нас знает время всему, не полагал на это (*речь* идет о надеждах Гоголя на успех его «Переписки с друзьями» С. Г.) своей воли, *отъявши на долгое время от меня способность творить. Я мучил себя, насиловал писать, страдал тяжким страданием, видя бессилие свое, и несколько раз уже причинял себе болезнь таким принужденьем и ничего не мог сделать, и все выходило принужденно и дурно*». «Друг мой, добрый и прекрасный, помолитесь обо мне, помолитесь сильно и крепко, чтобы *воздвигнул Господь во мне творящую силу. Слышу в себе силу и слышу, что она не может двинуться без воли Божьей.* Я слишком знаю, что до тех пор, пока не съезжу в Иерусалим, не буду в силах ничего сказать утешительного... Молитесь, *чтобы Бог споспешествовал моему намерению*, чтобы во-первых укрепил и послал мне возможность изготовить, что должен я изготовить... (*Шенрок* «Письма» т. III, стр. 36—40). В другом месте Гоголь, жалуясь на сковавшее его бессилие творчества, пишет: «*вот скоро будет год, как я—ни строчки. Как ни принуждай себя—нет, да и только!*»

Тот-же мотив—жалоба на бессилие творчества—повторяется и в письмах его к друзьям, так, в письме к Жуковскому Гоголь признается, что «думал, что уже *способность писать просто отнялась от него*»; в другом месте Гоголь открыто признается в утрате дара вдохновения: «*способность писать меня оставила*» —жалуется он в „Авторской исповеди“.

Достоевский, описывая процесс упорной кропотливой обработки отдельной сцены в течение „целых месяцев, года“ вдохновлявшей его „по нескольку раз“, добавляет: „*Было-бы вдохновение. Без вдохновения, конечно, ничего не будет*“.

Тургенев—по свидетельству *Пича*, присутствовавшего при его творчестве в Бадене—„брался за перо почти всегда под влиянием внутренней потребности, *независевшей от его воли.* В течение целых дней и недель он мог отстранять от себя это побуждение, *но совершенно от него отделаться он был не в силах.* Образы, вызываемые личными воспоминаниями, картины, сохранившиеся в его памяти, *возникали в его фантазии неизвестно почему и откуда и все более осаждали его и заставляли его рисовать, какими они ему представляются и записывать, что они говорят ему и между собою.* Часто слышал я, как он во время этих рабочих часов, *под влиянием непреодолимой потребности*, запирался в своей комнате и, подобно

льву в клетке, шагал и стонал там". (*Е. Солоцыя*: „И. С. Тургенев". Петрогр., 1919, стр. 62).

Бальзак в минуты творческого бессилия называл себя „мучеником" и „настоящим скорбящим отцом": „Я не раз изгрызу себе все ногти"—так описывает он муки творчества в письме к своей сестре—„в период писания „Кромвеля"—прежде, чем закончу первый памятник своего творчества. Если-б ты знала, как трудно создавать подобные произведения"... „Ах, сестра, как я мучусь!"—жалуется Бальзак в другом письме к сестре—„я пошлю к папе прошение, чтобы он предоставил мне первое вакантное место мученика... Я настоящий Pater dolorosa. Если окажется, что я—не более, как плохой стихоплет, я, право, повешусь. Со своей несчастной трагедией я похож на Перетту—молочницу, и может быть сравнение мое слишком верно!"

Д. В. Григорович в письме к Л. Б. Бертенсону от 23 мая 1889 г. жалуется на то, что „выдохлась вдруг сила, которая прежде им двигала", не говорю уже о старом времени, но даже в последние годы,—не успеешь, бывало, приехать сюда,—и уже на третий день нетерпеливо раскладываешь бумаги и с жаром принимаешься за работу: теперь нет даже желания.—точно *обломалась пружина, выдохлась вдруг сила которая прежде много двигала*... Не понимаю, что со мною,—но такой апатии к любимому труду я никогда еще не испытывал". (Л. Б. Бертенсен: „Из воспоминаний о Д. В. Григоровиче" в „Русской Мысли" 1916 г., кн. VI, стр. 82). Яркой иллюстрацией *невоспроизводимости процесса творчества и объективации образов творческой фантазии художника* может служить признание *Пушкина* (воспроизведенное, с его слов, Анненковым в его „Материалах для биографии Пушкина) о том, как поэт, обдумав во время прогулки 14-ую сцену „Бориса Годунова" и не успев ее тотчас-же записать, бесился, спустя две недели, воспроизвести в своем душевном опыте задуманные им образы: „он (Пушкин) обдумал всю сцену („Самозванец у фонтана" С. Г.), возвращаясь верхом из соседней деревни. Какое-то обстоятельство помешало ему записать ее тотчас по приезде, а когда он принялся за нее через две недели, *многие черты уже изгладились в его памяти*. Он говорил потом друзьям своим, восхищавшимся этой встречей страстного самозванца с хитрой Мариной, что *первоначальная совершенно оконченная в уме его была несравненно выше, несравненно превосходнее той, какую он написал*". (Анненков «Материалы для биографии Пушкина», стр 112). По свидетельству А. О. Смирновой, Пушкин признавался ей в том, что „у себя в голове он видел иногда *свои стихи в совершенно ином виде, но бе силен был выразить образы своей творческой фантазии*, так как они преподносились его воображению.«Пушкин»—передает А. О Смирнова—«иногда читал мне великолепные стихи, и когда я говорила: «как это хорошо»,—он пожимал плечами и говорил: «Хорошо? По моему это слабо, бледно, неполно. *У себя в голове*

я все это вижу в совершенно другом виде, и мне не удается все выразить, как-бы я желал". («Записки» А. О. Смирновой изд. «Северного Вестника» т. I, стр. 311).

Не менее поучительной иллюстрацией невоспроизводимости в душевном опыте художника процессов творчества и образов фантазии может служить описание пережитой *Алексеем Толстым* «мучительной боли» от бессилия «удержать какую-то убегающую от него мысль» и образы, предносившиеся его творческому воображению; «со мной случилась странная вещь»,—сознается поэт в одном из своих писем из Флоренции— которую я хочу вам рассказать. Во время моей большой болезни в деревне, так как я не мог ни лечь, ни спать сидя, я как-то ночью принялся писать маленькое стихотворение, которое мне пришло в голову. Я уже написал страницу, как вдруг, мои мысли смутились, и я потерял сознание. Придя в себя, я хотел прочесть то, что я написал. Бумага лежала предо мной и карандаш тоже, ничего и обстановке окружающей меня, не изменилось, но вместе с тем *я не узнал ни одного слова в моем стихотворении*. Я начал искать, переворачивать все мои бумаги и не находил своего стихотворения. Пришлось признаться, что *я писал бессознательно*, а вместе с тем мною овладела какая-то мучительная боль, которая состояла в том, что *я непременно хотел вспомнить, что то, хотел удержать какую-то убегающую от меня мысль*. Это мучительное состояние становилось так сильно, что я пошел будить мою жену... Стихотворение, которое я написал *совершенно бессознательно*, недурно и напечатано в январьской книжке «Вестника Европы»... Три раза в моей жизни я пережил это чувство —*хотел уловить какое-то неуловимое воспоминание*». (Цит. по статье А. А. Измайлова «Загадки Диониса» стр. 156).

«Фосколо»—говорит Ломброзо—«сознается в своем «Epistolario», лучшем произведении этого великого ума, что творческая способность писателя обусловливается особым родом умственного возбуждения (лихорадки), *которой нельзя вызвать по своему произволу*» (*Ломброзо*: «Гениальность и помешательство» СПБ. 1895, стр. 13).

Композитор *А. Н. Серов* в минуты бессилия творчества сомневался даже в своем произведении: „*я все жду вдохновения, но оно не посещает меня, сенатского чиновника*"—жалуется он в письме к В. Стасову от 20 ноября 1840 г.: «я все еще в смертельном сомнении... Иногда мне приходит в голову: *с чего ты взял, что я могу быть композитором?*»

Джордж Эллиот жалуется на «полнейшее отчаяние», в которое повергало ее бессилие творчества: «единственное, что могло-бы быть и тересно в моей автобиографии»—признается она своему второму мужу—мистеру Кросс—«это—полнейшее, отчаянье, в которое я приходила от моей *абсолютной неспособности написать что-либо беллетристическое*»; «мои собственные сочинения»—жалуется она своему издателю Блэквуду «кажутся мне

такими ничтожными, что у меня *пропадает всякая решимость когда-либо опять приняться за творчество*».

«У меня нет теперь никакого горя»,—жалуется писательница в письме к М-me Бодишон—«кроме постоянного моего внутреннего терзания по поводу того, что я кажусь себе *неспособной написать что-либо хорошее* в будущем. Все, что я пишу, кажется мне ничтожным и пошлым»... (*Л. К. Давыдова*: „Джордж Эллиот". СПБ. 1891 стр. 50).

В минуты творческого бессилия *Гайди* с четками в руках молился всевышнему о ниспослании ему вдохновения для творческой работы: «когда работа моя плохо подвигалась вперед»—говорил он—«я с четками в руках удалялся в молельню, прочитывая богородицу,—и вдохновение снова возвращалось ко мне». (*Ц. Ломброзо*: «Гениальность и помешательство» СПБ. 1895 стр. 12).

Характерно свидетельство *Рафаэля* о бессилии художника «удержать» и воспроизвести в своем душевном опыте видение творческой фантазии, явившееся ему внезапно «на одно летучее мгновение»: «для памяти и для собственного удовольствия»—свидетельствует *Браманте*—«я хочу сохранить чудо, которое доверил мне дорогой друг мой Рафаэль... И ночь и день беспрестанно неутомимый дух его (Рафаэля) трудился в мыслях над образом Девы, но *никогда не был в силах удовлетворить самому себе*: ему казалось, что этот образ все отуманен каким-то мраком перед взорами фантазии. Однако иногда *будто небесная искра западала в его душу и образ в светлых очертаниях являлся перед ним так, как хотелось-бы ему написать его*: но это было одно *летучее мгновение*: *он не мог удерживать мечты в душе своей*» (*Л. Тик*: «Об искусстве и художниках». Москва. Книгоиздат. К. Ф. Некрасова. 1886 стр.). Поучительно признание *Рафаэля*, что «никакими усилиями невозможно научиться» творчеству и что его собственное творчество «остается для него самого загадкой»: «к сожалению»—пишет Рафаэль ученику Антонио в ответ на его просьбу—научить его, что он «должен делать, чтобы хоть несколько уподобиться Рафаэлю»—«я сам не могу отвечать тебе на вопрос не потому, чтобы это была у меня заветная тайна: нет, я всей душой рад-бы открыть ее и тебе, и каждому, но потому-что *она для самого меня остается загадкой*... Что касается до рода моей живописи, то каждый должен иметь свой собственный. «Мой дала мне природа: *я ни мало над ним не трудился: этому никакими усилиями научиться невозможно*» (ibid. стр. 39—40).

Флорентийский художник *Джованни Анжелико да Фьезоле* «имел привычку *помолиться каждый раз, когда хотел писать картину*; потом садился за работу и исполнял оную так, *как ему внушало небо* без всяких дальних умствований» (ibid. стр. 148).

Шопенгауэр называл вдохновение «благословением», ниспосланием ему свыше.

Пифагор—говорит *Мантегацца*—«опьяненный радостью по случаю открытия им квадрата гипотенузы, *принес жертву богам*» («Счастье и труд» СПБ. 1889, стр. 51).

Жалобы на «муки творчества» и «неуловимость» творческих образов и видений, являющихся художнику в минуты творческого экстаза, можно найти в самопризнаниях Флобера, Бальзака, Вагнера, Мункачи, Мопасана, Ибсена. Чайковского, Л. Н. Толстого, Алексея Толстого, Достоевского, Тургенева, Чехова, Куприна, Короленко, Урванцова и целого ряда других писателей, художников и композиторов. Самопризнания эти поучительны для психолога в том смысле, что в них находит себе подтверждение указание на одну из самых характерных и типических черт строения внутреннего мира" художника и его „творящей природы— *индивидуальный и непроизвольный характер, неповторимость и невоспроизводимость процессов творчества и образов творческой фантазии в душевном опыте художника по его произволу.*

В этом отношении весьма поучительны для психолога указания художников и писателей на своеобразное явление, и поныне ускользающее от внимания психологов. Я имею в виду пробелы („перебои", „срывы", „скачки"), вдохновения, внезапно покидающего художника в процессе его творческой работы.

Бессилие художника вызвать, восстановить в своем воображении внезапно прерванную нить его мысли и образов творческой фантазии, невозможность воссоздать, воспроизвести в своем душевном опыте ускользающий от него процесс творчества наиболее ярко сказывается в „муках творчества", переживаемых художником в моменты „интервала" творческого экстаза, когда в процессе творческой работы его неожиданно покидает вдохновение, обрывающее нить его художественного мышления.

Это своеобразное душевное переживание художника характеризуется, ближайшим образом, как состояние упадка духа; 1) когда в процессе творческой работы художника внезапно иссякает „родник вдохновения" (по выражению Достоевского), и оборвавшаяся неожиданно для него нить его мыслей и эстетических эмоций образует в его мышлении „пустоту" (выражение Чехова), „дыры" (выражение Эмиля Зола), „мертвые точки" (выражение Л. Н. Урванцова), „отсрочки" (выражение Джемса Селла), „прорехи" (выражение де-Банвилля).—Словом, пробелы его творческой фантазии и влечет за собой *выпадение промежуточных звеньев, связующих образы и построения его художественной концепции*; 2) когда художник, не будучи в силах воссоздать в своем творческом воображении ускользающие от него образы и восстановить внезапно прервавшуюся связь между мыслями и звеньями художественной концепции, пытается восполнить образовавшиеся пробелы („прорехи", „тунели", „пере-

бои") художественной интуиции с помощью *искусственных* логических построений („заполнить дыры" „combler les troux"—по меткому выражению Эмиля Зола, „заштопать свободные прорехи"—по образному выражению де-Банвилля „заполнить пустоту"), прибегал к подмене художественных образов искусственными суррогатами фальсифицированного творческого под'ема („строить мостики уже не воображением, а логикой—по выражению В. Г. Короленко). Такие „мостики" („заплаты фантазии" по выражению Л. Н. Урванцова „швы", „приклейки —по выражению П. М. Чайковского)—неизбежный результат фальсификации художественной интуиции и преднамеренной подмены вдохновения комбинированием более или менее удачных сопоставлений надуманных образов и эффектных ситуаций. Такая фальсификация творческого под'ема, чаще всего наблюдаемая в торопливой работе художника по исполнению срочных „заказов" на „заданную тему" и в „коллективном творчестве" нескольких авторов, пишущих совместно роман или пресловутые „рождественские рассказы" „является—по словам проф. Н. И. Лапшина *„подделкой под истинное художественное перевоплощение*, совершенно также, как и злоупотребление „интуицией" приводит к шарлатанству и бредням. *„Подойти к искусству умом*—говорит Антокольский—*„а к науке чувством—тут всегда будет чувствоваться нечто вроде того, как если надеть левый сапог на правую ногу"*. (Письма", 237, „О перевоплощаемости в художественном творчестве", стр 252—253). Иллюстрацией такой фальсификации художественной интуиции может служить следующий диалог между *В. Г. Короленко* и *А. П. Чеховым* (*А. П. Чехов*: „Сборник статей". 1907).

Чехов: „Бывает-ли у Вас так: во время работы, между двумя эпизодами, которые видишь ясно в воображении, *вдруг—пустота*"?

Короленко: „Через которую приходится *строить мостик уже не воображением, а логикой*?"

Чехов: „Вот, вот!"

Короленко: „*Да*, бывает, но я тогда бросаю работу и жду".

Чехов: „Да, а вот в драме *без этих мостиков не обойдешься*!.."

Де-Банвиль советует начинающим поэтам, прежде чем написать стихотворение на какую-вибудь тему, подыскать сперва к нему подходящие рифмы, а затем уже разместить их по порядку, чтобы *„заштопать свободные прорехи* рукою художника".

На такие швы, приклейки, неровности, несоответствия", как на искусственные суррогаты фальсифицированного творчества жалуется *П. М. Чайковский* в письме к Н. Ф. Меккот 24 июня 1878 года. „...Нужно итти на службу, зовут обедать, пришло письмо и т. д. *Вот почему так редки сочинения, которые во всех частях уравновешены* по количеству музыкальной красоты. Отсюда являются *швы*, *приклейки*, *неровности*,

несоответствия Для сочинений, которые пишутся по заказу, *приходится иногда себя настраивать*. Тут весьма часто приходится побеждать лень, неохоту. Затем бывают разные случайности. Иногда победа достается легко. Иногда *вдохновение ускользает, не дается*. Ждать нельзя. Вдохновение—это такая гостья, которая не любит посещать ленивых".

Достоевский в моменты творческого бессилия „забраковывал" целые главы в ожидании прилива вдохновения. „Верите-ли" —пишет он в письме к И. С. Аксакову от 28 августа 1880 г.: «несмотря, что уже три года записываюсь, иную главу напишу, да и забракую, вновь напишу и вновь напишу. *Только вдохновенные места выходят зараз, залпом, а остальное все—претяжелая работа*". В письме к брату Достоевский дает меткую характеристику своего рода «рецидивов» вдохновения, озарявшего его в процессе творческой работы: как-бы перемежающимися вспышками: «что у тебя за теория»—возражает он брату—«что картина должна быть написана сразу и прочь! Когда ты в этом убедился? 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 клепилось и перемаривалось* у Пушкина, это—факты. Гоголь восемь лет писал «Мертвые души». Все, что написано сразу,—все было незрелое. У Шекспира, говорят, не было помарок в рукописях. Оттого-то у него так много чудовищностей и безвкусия, а работал-бы, так было бы лучше. Ты явно смешиваешь вдохновение, т. е. первое мгновенное создание картины или движение в душе, (что всегда так и делается) с работой. Я, например, сцену тотчас-же и записываю так, как она мне явилась впервые, и рад ей, но потом *целые месяцы, год обрабатываю ее, вдохновляюсь ею по несколько раз, а не один* (потому-что люблю эту сцену) *и несколько раз, прибавляю к ней или убавляю что-нибудь*, как уже было у меня, и поверь, что выходило лучше».

Когда *Вагнер* писал «Тристана», ему неожиданно изменило вдохновение: «срыв» творческой фантазии заставил композитора прервать работу, т. к. ему упорно не давался мотив на слова «В твоих об'ятьях»... «Но вдруг"—сознается Вагнер в своих «мемуарах»—«постучался ко мне мой добрый гений, моя прекрасная муза, и *все осветилось в одно мгновенье*. Я сел за рояль и стал писать с такой стремительностью, как будто я все уже знал наизусть". (V, 227).

Такой-же «интервал» творческого процесса описывает *С. Я. Надсон* в своем юношеском дневнике: почувствовав «охлаждение» вдохновения, Надсон вынужден был отложить начатую поэму „Монах" „до поры до времени": «перечитывая моего «Монаха»,— заносит он в свой дневник 2 ноября 1877 года «я увидел, как много в нем негладкостей и ошибок... *я отложил свою поэму до поры, до времени, а то вдохновение охладело, картины приглядeлись, писать не хочется*». Несколько дней спустя от-

мечаются новые поэтические замыслы и говорится о новом стихотворном произведении. 11 ноября. Начатую третьего дня «сказку дедушки», как и следовало ожидать, *бросил*, но за то написал «Сон Иоанна Грозного». Удалось.» (См. *С. Я. Надсон.* Биографический очерк в прилож. к его «Стихотворениям», 23 издание СПБ. 1908, стр. XXVI).

В. Г. Короленко—по собственному признанию в минуты упадка творческой энергии—«бросал работу и ждал» под'ема вдохновения.

Мильтон в период создания «Потерянного рая» вынужден был в моменты «срыва» вдохновения многократно откладывать свою поэму—в ожидании той поры, когда «*Бог призовет его*»—по его словам—«*и просветит его мысли и сердце*».

Аналогичное явление—«интервал» вдохновения переживал художник *Мункачи* в период создания картины «Христос перед Пилатом»: «когда у него созрел общий план»—говорит проф. И. И. Лапшин—«он набросал в один день общий абрис всего произведения, за исключением фигуры Христа, для которой на полотне оставалось *пустое место*. Долгое время искал он образ Христа. «*Вдруг однажды лучистое видение промелькнуло перед глазами художника*». Мункачи набросал тунику и бледный лик Христа («О перевоплощаемости в художественном творчестве» стр. 224).

Леонардо да Винчи в период писания «Тайной вечери» вынужден был прервать работу более, чем на год—в поисках упорно ускользавшего от него образа Иуды Искариота: «Когда настоятель монастыря, удивляясь медленной работе великого художника, торопил его окончить поскорее свою картину, то он отвечал ему, что в его картине не хватает одной только головы, а именно головы Иуды Искариота. «Вот уже более года»,—прибавил он—«как я хожу ежедневно в Боргетто, где—как вы знаете, —гнездится вся сволочь столицы; я бываю там каждое утро и каждый вечер; но до сих пор мне еще не удалось найти между всевозможными негодяями ни одного лица, которое удовлетворяло-бы вполне тому, *что я ношу в своей мысли*. Как только найдется такое лицо, я окончу вам картину в один день". Действительно через некоторое время Леонардо нашел такую фигуру и, конечно, сейчас-же набросал для себя ее главные черты; затем... он написал свою знаменитую голову Иуды, носящую такую сильную печать измены и предательства на лице". (*Г. Жоли*: «Психология великих людей» СПБ. 1884, стр. 250).

Аналогичное признание можно найти в статье *И. Е. Репина* об истории возникновения его „Бурлаков": в поисках модели для одного из бурлаков Репин приостановил писание картины, пока наконец не нашел случайно благодарный оригинал для этой фигуры.

Когда *Пушкин* писал «Бориса Годунова», он—по собственному признанию «перескакивал» через места, требовавшие худо-

жественной интуиции, откладывая их до прилива вдохновения: «большая часть сцен»—признается он в письме к П. П. Раевскому—«требует только рассуждения: когда же дохожу до сцены, требующей вдохновения, то *выжидаю или перескакиваю через нее*". В минуты творческого бесплия, когда «не требовал поэта к священной жертве Аполлон", Пушкин по собственному его признанию, *набрасывал свои стихи прозой* чтобы переделать их впоследствии в стихи. Меткую характеристику пробелов и «отсрочек» творческой фантазии художника дает Г. Селли: «Процесс творчества не всегда»—по его словам—«подобен блеску молнии. Многие величайшие произведения были созданы медленно, *с отсрочками и с необыкновенными препятствиями*; примером могут служить работы Карлейля и Вольтера... Кроме Карлейля можно назвать не одного писателя, у которого *продолжительные страдания сменялись лишь редкими проблесками* счастливого сознания, что им поведаны миру новые тайны. Сверх того борьба с препятствиями, которая сопровождает всякое скромное исследование, здесь принимает титанический характер, от которого наблюдателю становится жутко» («Гениальность и помешательство» СПБ. 1895, стр. 37).

Г. Жоли видит характерную черту пробелов творческого экстаза в выпадении связующих звеньев между идеями, восполняемом «смутными намеками на теории и факты»: «иной раз»—говорит он—«ум автора необыкновенно быстро перепархивает с одной идеи на другую, *соединительные-же звенья этих идей, промежутки между ними он заполняет крайне смутными намеками на факты и теории*, лишь промелькнувшие в его уме при быстрой работе мысли. Для него самого этих намеков достаточно, чтобы сделать последний вывод строго логическим в его собственных глазах. Но покажется-ли это достаточным для читателя,—предполагая даже, что мы имеем дело с действительно умным и образованным человеком? Сомнительно. Очень возможно, что читатель, не находящий этих промежуточных звеньев, очутится под конец в большом недоумении и тогда легко исполненный труд писателя покажется ему тяжелым и затруднительным для понимания». (Г. Жоли. «Психология великих людей» СПБ. 1884, стр. 291).

Творец теории экспериментального романа, *Эмиль Зола*, отмечая перебои и прорехи творческого воображения художника, находит нужным *„восполнять эти дыры интуиции"* («combler les troux par l' intuition»).

В описанном мною явлении кроются, повидимому, психологические нити к об'яснению весьма своеобразного переживания художника—*борьбы творческих замыслов и не осуществленных образов его фантазии*. Это своеобразное явление, и поныне ускользающее от внимания психологов, можно охарактеризовать как *сосуществование в душе художника* (in potentia) *борющихся друг с другом замыслов и образов, которые предно-*

ятся его воображения, как модели и темы для возможных художественных построений, не получивших, однако, полного осуществления в действительности—следствие упадка творческой энергии или как антиципацию неосуществленных образов и творческих замыслов художника.

«Идея», ясно сознанная и хорошо выношенная, сама выбирает себе оболочку, черновые наброски многих великих произведений доказывают, каких усилий, даже мучений стоит писателю этот *процесс искания*. Десятки, сотни сюжетов идут навстречу его „идее", иногда она сразу находит подходящую оболочку, иногда после долгих исканий и попыток прикрепиться к тому или другому,—происходит своего рода «естественный подбор». Иногда она гаснет и умирает, не находя себе воплощения. Много великих произведений написано, но, конечно, гораздо больше великих художественных замыслов не нашло себе воплощения. Так в природе погибает большое число зародышей, выживает меньшее число». (Сиповский. «История литературы как наука», 43).

Иллюстрацией такого «естественного отбора» творческих замыслов и образов фантазии художника могут служить самопризнания Л. Н. Толстого: «Толстой»—по свидетельству А. М. Хирьякова—„отгонял от себя шевелившиеся в воображении художественные образы, боролся с ними, стыдился, когда они одолевали и насильно выливались из-под его пера... Неотвратимы как капель". Это было написано за год до смерти, когда он уже примирился с их неотвратимостью". (А. М. Хирьяков. Вступительная статья к VI тому «Собрания сочинений» Л. Н. Толстого. Изд. «Просвещение». стр. VIII и IX).

Иллюстрацией своеобразного переживания антиципации неосуществленных образов может служить приведенное выше стихотворение *Алексея Толстого*:

«Промелькнет она *без образа*.
«Вспыхнет дальнею зарницею,
«Много смутного, непонятного
«В миг тот ясно сердцу скажется,
«*А рванешься за нею, погонишься*,—
«*Только очи ее и видели*,
«*Только сердце ее и чуяло*!...»

То-же переживание нашло себе художественное выражение в стихотворении *Лермонтова* „Ангел":

„... И звук его песни в душе молодой
«Остался *без слов, но живой*.»

Пушкин оплакивает недовершенные мечты, сравнивая поэта не осуществившего своих замыслов, с богом, умирающим средь незаконного мирозданья:

«Теперь стою я как ваятель,
В своей великой мастерской,
Передо мной—как исполины,
Недовершенные мечты'

Как мрамор, ждут они единой
Для жизни *творческой черты*...
Простите-ж, пышные мечтанья!
Осуществить я вас не мог!
О, умираю я, как бог,
Средь начатого мирозданья!»

Борьба таких антиципированных живых «образов без слов» (Мендельсон, как и Лермонтов, называет их «песнями без слов» Пушкин—«недовершенными мечтами», *Метерлинк и Ибсен—«недопетыми песнями»*, Эдгар Поэ «проблесками мысли, еще не достигшими зрелости полной перспективы»), нередко вытесняющих друг друга в душе художника невольно наводит психолога на мысль об «эстетическом детерминизме», сковывающем творческие замыслы и достижения художника, поскольку они сужывают свободу выбора «борющихся» в его душе мотивов творческой фантазии.

„Из тысячи мыслей, перерабатывающихся в голове писателя"—говорит Л. Н. Толстой—«должна быть одна избранная мысль, а из тысячи мест, куда она может быть помещена, она должна найти только одно, именно подходящее ей место» (*А. М. Хирьяков*: Вступительная статья «Посмертные произведения Л. Н. Толстого» к «Собранию сочинений» Л. Н. Толстого т. VI. Изд. «Просвещение» стр. X.)

Анализ этих своеобразных явлений приводит психолога к следующему выводу граничащему с точностью психологического закона эстетической антиципации или «естественного отбора» идей и образов: *более яркие образы, антиципированные художником, вытесняют в его творческом воображении менее яркие образы и с неодолимой силой выявляются вовне в процессе катарсиса (или «очищения», «освобождения»), художника от преследующих его воображение навязчивых идей и образов.* [1])

«Подобную-же борьбу сюжетов»—говорит проф. И. И *Лапшин*—«описывает *Римский-Корсаков*; различные сюжеты привлекали его внимание от времени до времени», не вызывая однако осуществления в действительности». «Таким образом сюжеты «Царской невесты» и «Садко» не раз проносились предо-мною и соблазняли приняться за них». («Летопись», 1909, стр. 271). Возможна иногда *параллельная разработка* нескольких сюжетов в душе художника, так что *перевоплощаемость развивается* зараз в нескольких направлениях *перемежающимся образом.* Анненков приводит тому поразительные примеры в творчестве Пушкина при сочинении «Бориса»: с первого монолога Пимена со стиха „Не много слов доходит до меня" Пушкин покидает летописца, набрасывает строфу из «Цыган», стихотворение «Сожжен-

[1]) Дальнейшему развитию этого тезиса посвящена глава *„Творчество как катарсис.*

ное письмо», XVII-ую и XVIII-ую *строфы «Евгения»* (IV глава) и возвращается к нему с пророческим сном Григория etc. «Онегин» во многих местах *«перерезывает»*, таким образом, «Бориса Годунова» в процессе творчества». См. *П. В. Анненков*: «А. С. Пушкин. Материалы для его биографии и оценки произведений» 1873 г. стр. 134 («О перевоплощаемости в художественном творчестве», стр. 236). *С. Я. Надсон* берется за поэму «Монах», затем бросает ее и пишет одновременно с ней „Сказку дедушки", бросает и эту поэму и пишет новое произведение «Сон Иоанна Грозного», закончив его в один день.

Бальзак жалуется на наплыв «осаждающих» его идей и творческих замыслов, неосуществленных вследствие сковавшего его творческого бессилия: «Масса идей осаждает меня»—признается он в одном из писем к своей сестре *„но меня постоянно задерживает моя неспособность к стихосложению"* *Эдгар Поэ* жалуется на борьбу «колеблющихся несовершенств мысли и коллизию заданий и образов, уловленных художником лишь в последний момент и смену вытесняющих друг друга образов и не осуществленных замыслов. «отброшенных» им в отчаянии. читатели, по его словам, «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 мысли, еще не достигшей до зрелости полной перспективы, на совершенно созревшие фантазии, отброшенные в отчаянии, как невыполнимые, на осторожные выбирания и отбрасывания, на мучительные вычерки и вставки, словом, на все эти колеса и шестерни, на под'емные машины, 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", см. II том сочин. Э. Поэ в перев. К. Бальмонта, стр. 169).—«Вы читатели, подумали-ли хоть раз о тех мучениях, которые испытывает человек, пишущий... прекрасные, добродетельные рассказы!»—говорит *А. И. Куприн* („Травка").

Следы борьбы творческих замыслов и неосуществленных образов можно подметить в многочисленных вариантах, корректурах, переделках и вставках авторов, нередко пишущих заново целые страницы, изменяющих до неузнаваемости первоначальный текст подлинника: рукописи многих авторов, испещренные многочисленными поправками и сокращениями, нередко носят следы искусственного восполнения «пробелов» их творчества и свидетельствуют о крайне напряженном и кропотливом труде писателей, перекидывающих в периоды творческого бессилия «логические мостики» к ускользающим от них построениям и образам их творческой фантазии: так *Достоевский* три раза сряду переделывал заново совершенно законченный роман «Бедные люди", а отдельные сцены

этого романа—еще чаще; «его идеал ведь был в те ранние годы—от 1840 до 1845—*перделывать 17 раз*, целые стопы исписывая для какого-нибудь десятка страниц «(*А. Долинин*: „Блуждающие образы" в «Вестнике литературы» 1821 г. № 2).

Бальзак, следуя совету Буало—исправлять и переделывать каждое литературное произведение по несколько раз, прежде чем выпускать его в свет, переделывал заново свои произведения *более 12 раз*, нередко меняя в корректуре первоначальные сцены и переделывая до неузнаваемости фабулы своих романов. „Ему присылали корректурные листы, и тут только начиналась для него" — по словам его биографа—„настоящая работа. Через несколько часов корректуры возвращались в типографию, но в каком виде! *Все было зачеркнуто, испещрено знаками, все поля исписаны вставками.* Наборщики вздыхали; „набирать Бальзака—„faire du Balzac"—считалось у них тяжелой работой, и они исполняли ее по очереди,каждый не более часа. *Вторая и третья корректура оказывались ничуть не лучше первой. Мало по малу первоначальный текст совершенно исчезал, страницы превращались в целые листы, появлялись новые действующие лица, новые сцены, новые осложнения в самой фабуле.* Некоторые романы его выдерживали *по двенадцать и более корректур*! . Такая манера писанья требовала от романиста не только большого труда, но и материальных издержек, издатели ставили ему на счет ту лишнюю работу, которую он задавал типографии, и нередко весь его гонорар 200 франков за лист—уходил на уплату этого счета. Переделки Бальзака иногда касались содержания романов, но главным образом формы, которой он придавал громадное значение. Слог не давался ему так легко, как некоторым другим... Бальзак вел ожесточенную борьбу, стараясь достигнуть как можно большей яркости и картинности выражений. Борьба оканчивалась в большинстве случаев победой, но эта победа достав лась ему дорогой ценой („*А. Н. Анненская*:» О. Бальзак» СПБ., стр. 57—58.)

В воображении Бальзака зарождались одновременно творческие замыслы и планы двух, трех и даже четырех романов. Многим из задуманных им произведений не суждено было увидеть свет и они так и остались неосуществленными замыслами. В период писания романа «Серафима" в творчестве Бальзака наступил продолжительный „интервал", или точнее „срыв" благодаря которому писатель вынужден был прервать печатание окончания романа. предложив редакции журнала „Revue de Paris" в мае 1834 года, первую часть романа „Серафима" „Бальзак—по словам его биографа — взял 1700 франков и обещал немедленно доставить продолжение... в ноябре, вместо ожидаемого окончания этого романа, дал редакции. „Le pere Goriot" („отец Горио"). В марте 1835 г. он запродал журналу. „Записки новобрачной", которые обещал доставить через месяц и которые редакция совсем не получила... Редакция... требовала от него окончания· „Серафимы".

Через несколько времени Бальзак пришел рано утром, разбудил редактора и сообщил ему, что наконец справился с «Серафитой»: он открыл путь на небо, обсерватория будет крайне удивлена он об'яснил вознесение Богородицы. В половине августа он прислал в редакцию начало и конец последней части, а середины ее все не было: вознесение Богородицы осталось необ'ясненным. В течение двух месяцев редакция неотступно требовала у автора этой несчастной середины, а он назначал все новые сроки доставления ее. Наконец 18 ноября Бальзак об'явил, что роман вполне готов и может быть напечатан весь его конец. Но через два дня *он принужден был признаться редакции, что не может написать этого конца.* (А. Н. Анненская: „Бальзак". стр. 47).

Пушкин исписывал по свидетельству Юзефовича „...полы, до того измаранные, что на них нельзя было ничего разобрать. *Над зачеркнутыми строками было по несколько рядов зачеркнутых же строк*, так что на бумаге не оставалось уже ни одного чистого места". (Сочинения Пушкина. Редакция и издание *А. С. Венгерова*, т. III, стр. 7).

Джон Стюарт Милль писал свои труды не менее двух раз сряду; „по этому методу» говорит Милль в своей „Автобиографии" (Москва изд. Книжного Дела", 1896. стр. 195)—„я составлял все свои книги; каждая из них была писана, по крайней мере, два раза. Сначала я писал черновую, которую я доводил до конца, затем я снова начинал работу, но вставлял в свою вторую редакцию все фразы или отдельные части фраз первого черновика которые мне показались более удовлетворительными, чем те, которые я только что написал. Я извлек большую выгоду из этой системы двойной редакции".

Альфиери посвятил—по собственному признанию—десять месяцев упорной кропотливой работы на переделку своей пьесы „Брут": „обдумывал ее, перестраивал заново, продиктовал ее, одним словом в *четырнадцати редакциях*" (*Мантегацца*: „Счастье и труд" стр. 56).

По свидетельству *Мантегацы Ариосто* несколько раз переделывал заново свое небольшое стихотворение „Дева подобна розе".

Виргилий тратил иногда целый день на исправление каких нибудь двух-трех упорно не дававшихся ему стихов.

Вольтеру приписывают следующие слова, сказанные д'Аржанталю по поводу законченного им нового произведения; „Мой медведь, которому исполнилось шесть дней, *требует шести месяцев*, чтобы стать ручным".

Де-Ту потратил двенадцать лет на редактирование своих трудов. *Гоголь* потратил восемь лет на писание „Мертвых душ", переделывая заново многие места и т. д.

Приведенные примеры служат яркой иллюстрацией творческого бессилия, как результата неповторимости и невоспроизводимости творческого процесса в душе художника по его произволу.

Еще ярче проступает эта характерная черта „творящей природы" художника в тенденции к сближению творческого экстаза с безумием. Еще Демокрит и Платон рассматривали процесс вдохновения художника как состояние безумия или „священного бреда": „особый род бреда, возбуждаемого музами, возбуждает"—по словам Платона—„в простой и непорочной душе человека способность выражать в прекрасной поэтической форме подвиги героев". Тенденция к сближению гениальности с помешательством еще задолго до Ломброзо и его школы нашла себе выражение в системе Шопенгауэра: „что у гениальности и безумия есть стороны, коими они сходятся и даже переходят друг в друга"— говорит он в „Мир, как воля и представление"— „было часто замечаемо, и поэтическое вдохновение называлось „известным родом безумства": Горациий называет его amabilis insania (Od., III, 4) и Виланд во введении к „Оберону" — „сладостным безумием". Даже Аристотель, по свидетельству Сенеки (de trangu animi 15. 16) сказал „Nullum magnum ingenium sine mixtura dementiae fuit". Платон выражает это в мифе о темной пещере (de Rep., 7) говоря: „те, которые вне пещеры видели истинный солнечный свет и истинно существующие вещи (идеи), не могут после того в пещере более видеть, так как глаза их отвыкли от темноты, не в состоянии более хорошо различать в ней образы теней и навлекают на себя своими промахами насмешки других, которые никогда не отлучались из этой пещеры и от этих образов теней. В „Федре" он прямо (стр. 317) говорит, что ни один настоящий поэт не может обойтись без известного сумасшествия, даже (стр. 327), что всякий, познающий в переходящих вещах вечные идеи, является сумасшедшим. Цицерон тоже свидетельствует: Negat enim, sine furore Democritus, quemquam poetam magnam esse posse, quod idem dicit Plato (de divin I, 37). И наконец Поппе говорит: „в родстве с безумством гений пребывает, и тонка стена их отделяет".[1]) Особенно поучителен в этом отношении *Торквато Тассо*, в котором Гете выставляет перед нами не только страдания, существенное мученичество гения, как такового, но и постепенный переход его к безумию" (*Шопенгауэр*: „Мир, как воля и представление". Пер. А. Фета. Том I, стр. 225).

Творческий экстаз, как состояние „наития", „одержимости", „одержания" характеризуется древними, как мистический акт слияния с „божеством", „демоном" до полной утраты воли и личности художника; отсюда—характерная тенденция древних (Демокрит, Аристотель, Платон, Сенека, Гораций, Цицерон „к сближению творческого экстаза художника с состоянием безумия", „Само собой разумеется"—говорит Джемс Селли—„что такое пребывание божественной силы в узких рамках человеческой души

[1]) Ту-же мысль высказывает *Драйден*: „великий ум несомненно близок к безумию, узкая граница отделяет одного от другого".

С. Г.

должно было считаться родом серьезного душевного расстройства, потрясения доходящего почти до умопомешательства. Поэт считался почти бесноватым. Платон в своем „Федре» почти утверждает, что сущность философской интуиции состоит в особом „божественном опьянении". По его мнению слово mantis (ясновидец, пророк) происходит от слова mainomai (быть помешенным). Греко-римская литература дает нам целый ряд сопоставлений гения с безумным: furor poëticus Цицерона, amabilis insania Горация, —все это выражения, вполне соотвествующие платоновской theia mania. Даже для более научной мысли Аристотеля (по словам Аристотеля)—великий ум (magnum genium) казался имеющим некоторую примесь безумия" (*Джемс Селли*: „Гениальность и помешательство". Пер. Л. Е. Оболенского. СПБ. 1895, стр. 8—9).

О тенденции древних к сближению состояния творческого экстаза с безумием свидетельствует характерная латинская поговорка «aut insanit homo, aut versus fecit». Корни этого воззрения теряются в седой старине: еще евреи и греки отожествляли состояние вдохновения и пророчества с безумием: mania—по гречески, navi и mesugan—по еврейски, amigrata—по санскритски —говорит Ц. Ломброзо—„означают и сумасшествие и пророчество (*Ц. Ломброзо*: „Гениальность и помешательство", стр. 8). Следы этого воззрения можно подметить также в русском и малорусском языках: „на этом воззрении"—говорит В. Харциев— „основано как понятие о сумасшествии у разных народов: у малороссов—*божевильный*, бешенный, приведенный в такое состояние бесом, демоном; *сам не свій—мов не самовитый*, *мов не свій*—у малороссов, т. е. находящийся в ненормальном состоянии. *вышедший из себя*.—так и учение о патологическом состоянии, о раздвоении личности, составляющее достояние науки о болезнях души. Самое выражение „выйти из себя" или „кричать не своим голосом" находится в связи с верованием, что особь может отделиться и куда-то уходить, что ее временно заменяет другая особь. (*В. Харциев*:" Основы поэтики А. А. Потебни „в" вопросах теории и психологии творчества" том III, вып. 3-й, СПБ. 1910. стр. 54).

Владимир Соловьев пытается разграничить понятие безумия и вдохновения—в зависимости от качества демонической силы, вселяющейся в человека: „качеством этой посторонней духовной силы, входящей в субъекта или находящей на него (вдохновение—наитие) обусловливается, согласно такому представлению, различие между положительным вдохновением (наитие свыше) и одержанием и бесноватостью". По толкованию Владимира Соловьева безумие поэта следует, однако, понимать не буквально, а как метафору, которая в точном смысле значит только, что в самом процессе творчества поэт, свободный от рассудочной ограниченности, испытывает и показывает необычайное повышение интуитивной, сверх—рассудочной деятельности ума." (*В. С. Соловьев*:

«Вдохновение» в „собрании сочинений". том IX, СПБ. 1907 г., стр. 3).

Тенденция к сближению творческого экстаза с состоянием безумия еще более подчеркивает защищаемый мною тезис—*невоспроизводимости в душевном опыте процесса творчества и объективации антиципированных художником образов творческой фантазии—как характерную черту творческого синтеза, ускользающую, по самой природе своей, от экспериментального исследования.*

Еще ярче проступает эта типическая черта строения «внутреннего мира» художника в творчестве. как самопроизвольной и сверхрассудочной интуитивной деятельности и в особенности—в процессах *бессознательного творчества* (во время сна, в состоянии опьянения и под наркозом. Лафонтен. Вольтер, Эдгар Поэ. Гофман, Пушкин, Грибоедов и др.).

Подводя итоги анализу невоспроизводимости творческого процесса в эксперименте. мы можем суммировать выводы настоящей главы в виде следующей схемы:

I. Творчество как „наитие" и „одержание":

А. Концепция Платона:

Художник как орудие божества

Творчество „одержимого";	*Творчество «благоразумного»*;
(творчество как сверх - рассудочная деятельность).	(творчество как рассудочная деятельность).

В. Концепция Шеллинга и Эд. Гартмана

Творчество как иррациональная (алогическая) стихия духа подразделяется на два типа:

1) рационалистический или интеллектуалистический тип творчества (тип цехового художника ремесленника).	*11) иррационалистический или мистический тип творчества* (тип гения—творца как художника «Божьей милости.»)

С. Концепция Гегеля:

Творчество как «несвободный пафос—ein unfreies Pathos».

II. Творчество как непроизвольная деятельность духа.

Характеризуется следующими типическими чертами:

a) неповторимостью творческого экстаза художника («неуловимость» образов его фантазии);

b) невоспроизводимостью в душевном опыте художника, по его произволу, процессов его творчества;

c) невоспроизводимостью в душевном опыте художника объективации образов его творческой фантазии.

1) бессилием художника вызвать и удержать по своему произволу образы его творческой фантазии («муки творчества»);

2) бессилием художника восполнить внезапные интервалы («срывы», «пробелы») его творческой фантазии (Зола, Ал. Толстой, Вагнер, Чайковский, Мункача, Пушкин, Короленко, Чехов и другие).

III. Интуитивный характер творчества:

a) неожиданные „вспышки" и внезапные „срывы" вдохновения художника;

b) непроизвольное «зарождение» и «исчезновение» в душе художника образов его творческой фантазии;

c) борьба антиципированных образов и неосуществленных творческих замыслов художника;

d) вытеснение в душе художника менее ярких образов более яркими образами его фантазии (закон «антиципации художественных образов);

IV. Творчество как бессознательная деятельность.

a) творчество во время сна;

b) творчество в состоянии опьянения и под наркозом.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ.

Самопроизвольный характер творчества.

§ 1 Самопроизвольный характер творческой фантазии.

Формула Хр. Вольфа: „невольное действие силы воображения". Двоякое значение термина „самопроизвольность" самопроизвольность как „зависимость" и „независимость от воли". Смешение этих понятий. Конструкция Вундта Концепция Платона. Типические черты „окказионалистической концепции творчества" Родственные этой концепции черты окказионализма Гейлинкса и Малебранша. Характеристика взглядов Гегеля, Шопенгауэра, Гартмана, Ницше, проф Н. О. Лосского и др. авторов. Самопризнания писателей, художников и композиторов—как иллюстрация этого типа творчества. Анализ „окказионалистической концепции творчества". Тенденция к пройицированию" своего „я" на постороннее существо высшего порядка. Отречение от своего авторства. Резиньяция воли художника Творчество как „квистивволи". Творчество как стихийное вторжение в душу художника супраментальной силы высшего порядка. Психический автоматизм. Раздвоение личности. „Бытие вне себя". Мнение П. Жанэ. Непроизвольные „вспышки" творчества „Невольные функции" Вундта. Бессознательное—как стихия творчества. Художник как орудие высшей потусторонней силы. Схема «окказионалистической концепции творчества». Классификация четырех типов творчества: 1) Первый тип: творчество как демонизм; 2) Второй тип: творчество как психический автоматизм: 3) Третий тип: творчество как эманация божества; 4) Четвертый тип: творчество как эстетическ й эрос Характеристика четырех указанных типов творчества. Выводы.

Вторая и едва-ли не самая характерная черта строения «внутреннего мира» художника—на что указал еще Эльцельт-Невин—*самопроизвольный характер его творческой фантазии.*

Еще Вольф указал на „невольное действие силы воображения", как на типическую черту „творящей природы" художника.

Термин этот страдает, однако, крайней расплывчатостью и неустойчивостью—в зависимости от того, какой смысл придает ему тот или иной автор, и относят ли его *к субъекту или к объекту акта творческой фантазии*. От смешения этих понятий (субъекта и объекта акта творческой фантазии) „произошло по словам Вундта"—то удивительное явление, что он стал обозначать два диаметрально противоположных понятия,—в зависимости от того, прилагался-ли он к воле данного субъекта или к какой либо другой его „психической способности"[1]). Во избежание двусмысленности порождаемой этим термином, необходимо сперва установить в каком смысле следует его понимать. Если мы условимся понимать под „самопроизвольностью" некую самостоятельную психическую функцию,то необходимо,по мнению Вундта, выяснить вопрос:принимает ли воля участие в этой последней функции? При такой постановке вопроса термин „самопроизвольность" (понимая его как самостоятельную психическую функцию с участием воли) означал бы не что иное, как „зависимость от воли": напротив, при допущении, что воля не принимает никакого участия в такой самостоятельной душевной функции, термин „самопроизвольность" означал-бы „независимость от воли", т. е приобрел бы тот смысл, какой усвоил этому понятию Вольф, назвав его, „невольным действием силы воображения". Это последнее отрицательное значение понятия „самопроизвольности"—в смысле независимости от воли —„становится" по словам Вундта „очевидным, как только мы обратим внимание на самопроизвольность фантазии во внезапном, похожей на вдохновение, возникновение ее творений и на тесную непосредственную связь между творческой силой и независимостью характера произведений от воли их творца. Но с этим опять связывается то непонятное явление, которое облекает тайной произведения художественного творчества не только в глазах большинства, но при случае заставляет искать объяснение в мистической метафизике даже психологии"[2]). Еще Платон охарактеризовал творческий экстаз художника, как мистический процесс погружения души в мир никогда не бывающих, но от века пребывающих идей, как „дар, ниспосланный художнику свыше: „исступление"—говорит он в диалоге „Федр"—„даруемое Богом, по понятию древних, лучше здравомыслия, бывающего в людях", „исступление" — читаем мы в другом месте того же диалога „Федр" „дается богамидлявеличайшего благополучия". Художник-творец как существо высшего порядка, в коем вселилось божество (entcheos, ka taschomenos) или некий «безумный демон" (по образному выражению К. Бальмонта) творит непроизвольно, вещает его устами свою волю. Отсюда—тенденция к истолкованию вопроса о природе творчества или учения о том, что человек—не производящая причина

---

[1]) В. Вундт „Фантазия как основа искусства" стр. 21

[2]) ibid стр. 21—23

(causa efficiens) своих действий, а всего лишь *повод* (occasion occasio), орудие в руках чуждой ему посторонней силы.

„Великие умственные способности"—говорит *Джемс Селли* —„приписывались одержанию", т. е. присутствию в человеке какого-то духа или демона, сопровождавшего его с самой колыбели. Еще более выражается этот супранатурализм в греческом понятии о процессе интеллектуального творчества.

«Для греков концепция новых художественных идей включала в себя одержание ». („Гениальность и помешательство». Спб., 1895, стр. 8).

В этом воззрении почерпает свое обоснование укоренившийся взгляд, окружающий художника мистическим ореолом избранного существа высшего порядка — («художника *Божьей* милостью». «божественного посланника», «посланника Провидения», «избранника *небес*», «сына *небес*», «посланника *рая*», «служителя *Аполлона*» и «пророка», устами коего господь возвещает людям свою волю). В соответствии с таким взглядом на призвание художника, самый процесс творческого экстаза окружается мистическим ореолом — «порыва через мир сей к миру иному», „грани двойного бытия", „соприкосновения мирам иным".

Указанная тенденция окказионалистической концепции творчества находит себе подтверждение во взглядах целого ряда авторитетных философов и психологов на природу творчества: так, *Владимир Соловьев* определяет творчество художника, как „необычайное повышение *интуитивной сверх рассудочной деятельности ума*", называя творцов интеллектуальных ценностей особого рода „медиумами": „все вдохновенные деятели человечества были"—по его словам—„лишь *особого рода медиумы* (т. е. также пассивные орудия) *сообщавшихся через них духов*. В менее грубой форме, чем у шаманистов и спиритов тот же взгляд господствовал у древних греков, приписывавших всякое вдохновенное действие *нимфам Аполлона и Музе*; воззвание к этим божествам, превратившееся впоследствии в реторическую фигуру, *имело первоначально совершенно реальный смысл*. (*В. С. Соловьев*: Собрание сочинений. Том X. Спб. 1907, стр. 3: „Вдохновение").

По словам *братьев Шлегель* „воля поэта не примиряется с законами", так как „источник поэзии заключается в упразднении законов сознания, в стремлении увлечь нас в прекрасные владения фантазии, в первобытный хаос человеческой природы" („Athenaeum").

Ницше уподобляет художника (в „Происхождении трагедии") пассивному орудию в руках Верховного Существа для построения эстетических миров и называет творческий экстаз актом *слияния* с первоначальным художником мира: „только гений обладает" — по его словам—„некоторыми сведениями о вечной сущности искусства, *поскольку он в акте художественного творчества сливается с первоначальным художником мира*".

Гегель определяет вдохновение как „несвободный пафос" (ein unfreies Pathos), переживаемый художником как воздействие на него чуждой ему силы и процесс раскрытия идеального содержания его духа: „...его (т. е. художника С. Г.) деятельность, преисполненная ...внутренним содержанием—*вдохновение* художника—покоряется как будто—чужой власти и является как *несвободный пафос*; самый процесс создания находится в зависимости от природы; он возможен только для гения... с этой стороны создание искусства есть—по словам Гегеля—„дело свободной воли или, — лучше сказать—произвола. и художник есть творец Бога". (*Гегель*: „Энциклопедия философских наук". Часть третья. *Философия духа*. Пер. В. Чижова. М. 1864, § 560, стр. 372).

Эдуард Гартман относит вдохновение художника к инстинктивному проявлению бессознательного начала.

Проф. Н. О. Лосский определяет творчество как „сверхличную деятельность" и „способность стушевываться перед сверхиндивидуальным, делаться носителем его": „сверхличная деятельность"—говорит он в „основных учениях психологии"—„вовсе не исчерпываются областью морального подвижничества. В познавательной деятельности, *в эстетическом творчестве*, в социальной деятельности в семейной любви и т. п. государственный деятель должен обладать чрезвычайно высоко, всесторонне развитым «я».... но все-же они обладают еще более высокою способностью *стушевываться перед сверх - индивидуальным, сделаться носителями его*... Великий ученый забывает свою личность и эгоцентрические деятельности, когда прослеживает объективные связи между явлениями... Иногда в моменты наиболее плодотворного мышления *целые длинные ряды мыслей развиваются как бы сами собою. Нередко поэты сами описывают процесс своего творчества, как что-то «данное», что-то такое, в чем они играют лишь роль зрителя, восприемника»*. (стр. 290—292).

В А. Жуковский ставил процесс творчества, как способность души, выше ума и воли, приписывая его происхождение божественности души, «... способность души—*творчество*»—говорит он в письме к Н. В. Гоголю, от 9 января 1848 г. «потому должна быть поставлена степенью выше ума и воли, что ее действия не следуют никакому чуждому побуждению, а непосредственно из души истекают—*в ней наиболее выражается стремление творить из себя, себя выражать в своем создании, без всякого постороннего повода, по одному только вдохновению*, которое не есть ни ум, ни воля, ни и то и другое, соединенное с чем-то самобытным, так сказать, *свыше, без ведома нашего, на нас налетающим, другому, высшему порядку принадлежащим*».

С. Н. Булгаков отмечает в своем определении художественного творчества пассивность и безличность художника, как характерные черты его творческой психики: «В художественном

творчестве вместе с сверхчеловеческим под'емом и страшным напряжением... сочетается *пассивность и безличность*. Что-то должно замолкнуть, *быть задавленным в личности*, которая представляет собою известную полноту волевых, интеллектуальных, этических импульсов, чтобы она могла сделаться органом чисто эстетического восприятия и отображения мира. *Направляет художественное внимание стихия таланта, а не личность*. Как человек, художник невольно становится придатком своего таланта...» («Л. Н. Толстой» в «Сборнике о религии Л. Н. Толстого». Т. II, М. 1912, стр. 18—19).

Н. А. Бердяев характеризует творчество как «порыв через мир сей к миру иному», называя «задание творческого художественного акта» «теургическим заданием».

Указанные типические черты окказионалистической концепции творчества, как мистического акта откровения или излияния на художника «божьей благодати» нашли себе признание в многочисленных самопризнаниях художников, писателей и мыслителей всех времен и народов, описывающих наблюдения над процессами своего творчества, как *непроизвольный* акт действия сверхличной супраментальной силы.

Тот-же взгляд на призвание художника, как «орудия», «медиума» высших супраментальных сил высказывает и *Ницше*; в этом смысле весьма характерно его определение творчества как сверхрассудочного и сверх-индивидуального «бытия вне себя» и стихийного процесса непроизвольного воспроизведения в акте художественной интуиции творческих замыслов и образов, которые «*сами приходят и предлагают себя в символы*». Пафос творческого экстаза, как переживал его Ницше в своем «опыте вдохновения», представляется ему «огромным напряжением восторга»: «при самом малом остатке суеверия»—читаем мы в его автобиографических признаниях—«здесь (т. е. для об'яснения процесса творчества С. Г.) в самом деле трудно удержаться от мысли, что ты—*только воплощение, только медиум высших сил*. Что-то внезапно с несказанной уверенностью и точностью становится видимым и слышимым и *до самой глубины потрясает и опрокидывает человека. Тут слышишь без поисков, берешь, не спрашивая от кого*. Мысль вспыхивает, как молния, с необходимостью в форме, не допускающей колебаний, у меня, по крайней мере, никогда не было выбора. *Огромное напряжение восторга разрешается порой потоками слез*, шаги невольно становятся то бурными, то медленными. *Это—какое-то бытие вне себя* с самым ясным сознанием бесчисленного множества тонких дрожаний до самых пальцев ног. *Это—глубина счастья*, где самое болезненное и самое жестокое действует не как противоречие, но как нечто логическое. *Все происходит в высшей степени непроизвольно, но как-бы в потоке чувства свободы, безусловности, силы, божественности. Непроизвольность образа и символа и есть самое замечательное. Их не берешь*

рассудком,—все приходит как самое близкое, самое простое, самое правильное. Воистину вспоминаются слова Заратустры. что *вещи сами приходят и предлагают себя в символы.* Таков мой опыт вдохновения».

То-же указание на гетерономный характер творчества и *самопроизвольное* зарождение в душе художника образов творческой фантазии мы находим в самопризнаниях *Гете*: «Никакое размышление»—признается он в интимной беседе с Эккерманом («Разговоры»)—«не помогает мысли: *выдумки должны приходить к нам, как свободные божьи дети, и говорить нам*: «*вот мы*!» В другом месте («Разговоры») Гете признается, что его мечтания «приходят и уходят» без всякого участия его воли: «Темы были у меня уже в голове. Они занимали мой ум как прекрасные мечтания, *которые приходят и уходят*, и я был счастлив, когда моя фантазия разыгривалась над ними».

«*У Шопена*»—по свидетельству Жорж Занд—«творчество было *самопроизвольным*, чисто чудесным: *оно давалось ему без поисков, непосредственно*. и являлось полным, внезапным величавым».

Тургенев—по словам Пича—«брался за перо... под влиянием внутренней потребности, не зависевшей от его воли»: образы его фантазии возникали «неизвестно почему и откуда и все более осаждали его и заставляли его,—какими они ему представлялись и записывать, *что они говорили ему*».

Росси называет себя «*каким-то инструментом, на котором в нем играет другое существо*».

По признанию *Федора Сологуба* поэт бессилен «слагать стихи», так как они непроизвольно «слагаются сами» в минуты его творческого под'ема:

«Как не горю мечтами,
«*Слагать вас не могу*,
«*Слагаетесь вы сами*
«На вечном берегу!»...

говорит поэт, обращаясь к своим стихам.

По словам *В. А. Жуковского* поэт творит непроизвольно. „потому-что по натуре души своей ощущает в себе к тому *неодолимое врожденное стремление*“ (Письмо к Н. В. Гоголю от 9 января 1848 г.: „Слова поэта—дела поэта“).

Стриндберг рисует в романе «Сын служанки» картину экстаза художника как процесса непроизвольного творчества, протекающего „помимо его воли и участия“: „он чувствует вдруг какой-то странный жар в теле; мозг работает усиленно и старается привести в порядок воспоминания прошлого, сгладить некоторые из них и усилить иные. *Всплывают новые лица, он видит, как они вторгаются в действие, слышит, как они говорят*. Ему кажется, будто он их видит на сцене. Через несколько часов в голове его готова двух-актная комедия. Это был тяжелый, но в то же время и приятный труд; если только вообще

это можно назвать трудом, так как *он протекал совершенно самостоятельно—помимо его воли и участия*».

А. И. Куприн отмечает (в рассказе «Психея») непроизвольный характер образов и картин, которые навязываются художнику без участия его воли, исчезая вопреки его желанию: «...Порой со страхом, порой с удивлением»—говорит он устами героя рассказа—скульптора—«созерцаю громаднейшую вереницу картин, статуй, животных,... и незнакомых лиц, которые *появляются перед моими глазами без участия моей воли и уходят против моего желания*». В том-же рассказе мы находим описание творческого экстаза художника, как непроизвольного процесса нервного под'ема: «Голова моя пылает, по спине бегают холодные волны, волосы мерзнут и шевелятся на голове, дух мой ликует».

Самопроизвольный характер творчества изображается в многочисленных самопризнаниях художников, писателей и философов как переживание состояния *„раздвоения личности“* (или „раздвоения сознания“—по терминологии Поля Жанэ). Это своеобразное душевное состояние художника в моменты его творческого под'ема характеризуется тем, что произведение его фантазии представляется ему как-бы *чужим*, неожиданно для него продиктованным или внушенным ему свыше каким то чуждым потусторонним существом высшего порядка («божеством», «демоном», «диаволом», «духом» или «музой») *против воли и без ведома и участия самого художника.*

По концепции Платона и неоплатонников непроизвольный характер творчества выражается, как мы видели, в том, что художник, как существо, *„одержимое“* вселившимся в нем демоном или божеством, творит бессознательно «по наитию», уподобляясь пассивному орудию, („органу“, «восприемнику», „сомнамбуле“) в руках таинственной супраментальной силы, избравшей его своим носителем.

Характерная черта этого мистического процесса «наития»—*полное отрешение художника от чувственного мира и утрата своего „я“*: отсюда—*тенденция художника переносить, пройцицировать свое «я» на какое-то чуждое ему потустороннее существо высшего порядка* и приписывать свои мысли, чувства, и образы творческой фантазии, действию или «наитию» вселившегося в него таинственного существа высшего порядка. Переживая мысли и образы своей фантазии, как чисто *пассивные восприятия* чуждой ему супраментальной силы, *художник отрекается от своего авторства*, приписывая свои произведения внушению неведомой силы, избравшей его орудием своей воли; отсюда характерная черта непроизвольности творчества—*резиньяция воли художника* и тенденция рассматривать творческий экстаз, как неожиданное для него „озарение“ высшей потусторонней силы, внезапно осенившей его душу; отсюда-же—взгляд на вдохновение как на *стихийное* *вторжение в душу худож-*

ника таинственной силы и „наитие“ божества, внушающего художнику, *вопреки его воле*, образы его творческой фантазии.

В этом явлении кроются психологические нити к об'яснению характерного переживания художника, его *психического автоматизма* в моменты творческого экстаза.

Это последнее явление, и поныне ускользающее от внимания психологов, характеризуется *тенденцией художника к отречению от своего авторства* и стремлением приписывать происхождение своих творческих замыслов действию неведомой супраментальной силы, избравшей худ жника вопреки его воле—пассивным орудием своей воли. „Настоящая свобода творчества“—говорит Владимир Соловьев—„имеет своим предварительным условием *пассивность, чистую потенциальность ума и воли*, свобода тут принадлежит прежде всего тем поэтическим образам, мыслям и звукам,которые *сами приходят в душу, готовую их встретить и принять*. И сама поэтическая душа свободна в том смысле, что в минуту вдохновения она не связана ничем чуждым и противным вдохновению, ничему низшему не послушна, а повинуется лишь тому, *что в нее входит или приходит к ней из этой подсознательной области, которую сама душа тут же признает иною, высшею, а вместе с тем своею, родною*“. («Значение поэзии в стих. Пушкина»). Поучительной для психолога иллюстрацией окказионалистической концепции творчества могут служить самопризнания *Сократа*, приписывавшего свои творческие озарения внушению вселившегося в его душу «демона» (daimon),или таинственного божества властно диктовавшего философу свою волю в минуты творческого под'ема: вещий непогрешимый голос этого светлого божества подсказывал Сократу по собственному признанию философа—его мысли и поступки,—пользуясь им, в минуты его творческих озарений, как пассивным орудием для выражения своей воли.

На присутствие этой таинственной супраментальной силы, внушающей художникам, писателям и мыслителям, в минуты под'ема их вдохновения, творческие замыслы, ссылаются Платон, Декарт („Бог соприсутствует во мне“), Спиноза (по собственному выражению «оп'янять себя Богом»), Гейлинкс и Малебранш, Кант. Шеллинг, Гартман, Ницше, Шлепермахер, Паскаль, Яков Беме. Жан Жак Руссо и целый ряд писателей, художников и композиторов, уподоблявших себя в своих самопризнаниях «медиуму» (Ницше, Влад. Соловьев), «органу» (Флобер), „сомнамбуле (Чайковский), „инструменту“ (Ристори), „кисти“ (Гоген. Репин). „восприемнику“—словом „орудию“ в руках таинственной высшей силы, вселявшейся в них в минуты творческого экстаза.

Лев Толстой, описывая в „Исповеди“ тяжелый душевный кризис, едва не приведший его к трагической развязке, ссылается на неведомое „*что-то*“, властно удержавшее его от самоубийства в минуты отчаяния в нравственной ценности жизни.

В высшей степени поучительно для психолога, что на присутствие в душе человека *«чего-то»*, какой-то таинственной силы высшего порядка ссылаются не только окказионалисты, мистики и пантеисты, но и последователи критицизма и рационализма: так, видный представитель русской неокантианской школы—*проф. А. И. Введенский* ссылается на присутствие в нашей душе *«чего то такого»*,что ускользает от эмпирических чувств и ума и властно заставляет нас признать чужую одушевленность: «в нашем существе»—говорит он в своем труде «О пределах и признаках чужого одушевления»—«действует еще *«что то такое»*, *и оно открывает просвет в такую область, которая остается скрытой для эмпирических чувств и ума,* именно *заставляет* нас признать существование чужого одушевления».

В этом отношении весьма поучительно самопризнание *Альфиери*, записанное им собственноручно в виде заметки на одном из своих сонетов: «Случайный. *Я не хотел его писать*». *Ламартин* открыто приписывал свои мысли какому-то чуждому ему существу, *которое думает* за него, пользуясь его мозгом, как вместилищем *своих* мыслей: *«не я сам думаю, но мои мысли думают за меня*[1])»—часто говорил поэт.

Действию неведомой силы приписывал свое творчество и композитор *Даргомыжский*: «усилия нет»—сознается он в своих самопризнаниях о Каменном Госте—*«пишу не я, а какая-то сила неведомая»*.

По свидетельству Ломброзо *Гофман* часто говорил своим друзьям: «я работаю, сидя за фортепиано с закрытыми глазами и *воспроизвожу то, что подсказывает мне кто-то со стороны»*.

В этом отношении весьма поучительно для психолога удивление, высказываемое *Шопенгауэром* по поводу того, что Провидение избрало его мозг вместилищем непроизвольно возникавших идей и образов, осенявших его в моменты творческих озарений—«Я благословен плодом»—говорил обыкновенно Шопенгауэр по поводу «зачатия» идеи нового произведения, приписывая происхождение своих творений «благословению» свыше.

Яркую иллюстрацию раздвоения личности рисует в своих самопризнаниях *Яков Беме*, описывая непроизвольный процесс творчества, как переживание иллюзионизма, когда ему кажется, что «он пишет помимо собственной воли», как бы «под диктовку вдохновляющего духа», сообщающего ему великое и дивное знание».

Тот же характерный признак раздвоения личности (или точнее—«раздвоения сознания») отмечает в своих самопризна-

---

[1]) Анализ *мистических* мотивов богопонимания Декарта читатель найдет в двух моих статьях *«Богопонимание Декарта»* и *«Проблема свободы воли в философии Декарта»*, напечат. в *«Вопросах философии и психологии»*.

ниях *Камилл Моклэр*, сравнивая себя с телеграфистом, который автоматически записывает переданный ему текст телеграммы: «я пишу очень скоро, никогда не останавливаясь, почти *как телеграфист, который записывает телеграмму...* так, должно быть, возникают во сне образы и слова, которые произносят спящие, просыпающиеся от звука своего собственного голоса».

Типичную картину раздвоения личности и переживаний иллюзионизма рисует в своих самопризнаниях М—me *Рашильд*, противополагая жизнь на яву жизни во сне: «часто я спрашивала себя,—*не две ли у меня жизни, из которых одна—моя жизнь на яву,—а другая—во сне*».

Беллини переживал творческий экстаз, как процесс «кипения мыслей», граничивший с полной утратой сознания: «кипят, кипят во мне мысли»—пишет он в своих самопризнаниях—«когда я начинаю думать о движении, в котором, мне кажется—заключается такая глубокая, такая таинственная загадка!

Она представляет нам жизнь природы до такой степени непонятной и в то же время столь грандиозно великой, что я порой дохожу до экстаза, становлюсь бурным: мною *овладевает такой энтузиазм, что я перестаю сознавать,—где я, что я делаю, с кем нахожусь*» (*Мантегацца*. «Счастье и труд» изд. Ф. Павленкова. С.П.Б., 1889, стр. 42) А. Я. Головачева—Панаева приводит со слов *Кольцова* автобиографическое признание поэта, переживавшего творческий экстаз, как «лихорадочное состояние, близко граничащее с утратой воли и сознания: «Я ночевал с гуртом отца в степи»—признается Кольцов в своих самопризнаниях—«Ночь была темная-претемная, и такая тишина, что слышался шелест травы. Небо надо мной было тоже темное, высокое, с яркими мигающими звездами. Мне не спалось, я лежал и смотрел в небо. *Вдруг у меня стали в голове слагаться стихи.* До этого у меня постоянно вертелись отрывочные, без связи рифмы, а тут приняли определенную форму. *Я вскочил на ноги в каком то лихорадочном состоянии. Чтобы удостовериться, что это не сон, я прочел вслух стихи. Странное я испытывал ощущение, прислушиваясь сам к своим спичам*». («Русские писатели и артисты», 1890, стр. 85).

Моцарт изображает в своих самопризнаниях процесс творчества, как непроизвольную игру мыслей и образов, озарявших его против его воли «как в прекрасном сне»: «*откуда и как*»—признается он в письме к одному из своих знакомых—«*этого я не знаю, да и я тут не при чем.* Мысли, которые мне нравятся, я удерживаю в голове и напеваю их про себя, по крайней мере, как замечают другие. Если я запоминаю свою мысль, то тотчас-же появляются одно за другим соображения, для чего можно было бы употребить такую кроху, чтобы сделать из нее паштет, соображения о контрапункте, о звуке различных инструментов. Это разгорячает мою душу, в особенности, если мне ничто не мешает: тогда мысль все разрастается, и я все расширяю и

уясняю себе ее, пьеса оказывается почти готовою в моей голове, так что впоследствии *я охватываю ее в душе одним взглядом, как прекрасную картину или красивого человека*, и слышу ее в воображении вовсе не последовательно, а *как бы сразу, в целом.* Вот это так пирушка! *Все изобретение и обработка происходят во мне, как в прекрасном глубоком сне*». (Цитата эта приведена Эдуардом Гартманом во II-м томе его Philosophie d. Unbewus»).

Аналогичную картину непроизвольного творчества рисует *Чайковский*, изображая в своих самопризнаниях творческий экстаз, как раздвоение личности, граничащее с утратой воли художника: «...в другой раз является совершенно новая самостоятельная музыкальная мысль... *Откуда это является*—признается П. И. Чайковский в письме к Н. Ф. Мекк от 24 июня 1878 г.—«*непроницаемая тайна*... Сегодня, например, с утра *я был охвачен, тем непонятным и неизвестно откуда берущимся огнем вдохновения*, благодаря которому я знаю заранее, что все написанное мной сегодня будет иметь свойство западать в сердце и оставлять в нем впечатление».

Яркую иллюстрацию процесса непроизвольного творчества дает *Тургенев*, изображая в «Нови» творческий под'ем Неждановa, как бессознательное состояние резиньяции воли и раздвоения личности: «...Нежданов до того углубился в свои думы, что понемногу почти *безсознательно стал передавать их словами*; бродившие в нем ощущения уже складывались в мерныя созвучия... Фу, ты чорт! Я, *кажется*, собираюсь стихи сочинять. Он встрепенулся, отошел от окна. Увидав десятирублевую бумажку, сунул ее в карман и принялся расхаживать по комнате.... «Надо будет взять задаток»—размышлял он... Пока он вел в голове эти расчеты, *прежние созвучия опять зашевелились в нем.* Он остановился, задумался, устремив глаза в сторону, замер на месте... Потом *руки его, как-бы ощупью, отыскали и открыли ящик стола, достали из самой ее глубины исписанную тетрадку*... Он опустился на стул, вовсе не меняя направления взгляда, взял перо и, мурлыча себе под нос, изредка взмахивая волосами, перечеркивая, марая, принялся выводить строку за строкою... Дверь отворилась... Нежданов не заметил и продолжал работу... вдруг выпрямился, оглянулся, и, промолвил с досадой: «А, вы»!—швырнул тетрадку в ящик стола. Это характерное для окказионалистической концепции творчества, переживание иллюзионизма и раздвоения личности, сопровождающееся утратой воспринятой действительности, изображает *Тютчев* в стихотворении, в котором не трудно, конечно, подметить автобиографические следы душевных переживаний поэта:

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

По свидетельству П. А. Аксакова «когда Тютчев их (т. е. свои стихи) писал, то писал *невольно. Только записывал. Они не сочинялись, а творились.* Известное стихотворение Тютчева «Слезы людские, о слезы людские» было продиктовано автором в передней, пока его, промокшего от осеннего дождя, переодевали. «Здесь»—прибавляет П. А. Аксаков—«почти нагляден тот истинно поэтический процесс, который внешнее ощущение капель частого осеннего дождя, лившего на поэта, пройдя сквозь его душу, претворяется в ощущение слез и облекается в звуки, которые сколько словами, столько же музыкальностью своей, воспроизводят в нас и впечатление дождливой осени, и образ плачущего людского горя». Джемс Селли отмечает раздвоение личности и отречение художника от авторства, как характерную черту его «творящей природы»: «как бы ни было велико усилие воли в акте творчества, воля»—по его словам—«не проявляется в нем во всей своей полноте, так как здесь мы не видим обдуманного выбора. Человек не властен здесь остановиться и пойти далее. Доказательством верности взгляда на сравнительно слабое участие воли в творчестве служит *чувство отчуждения, испытываемого творцом относительно своего собственного произведения.* Est ce bien moi, qui a fait cela? (Неужели я сочинил это?)—спросил однажды *Вольтер*, присутствуя при представлении *одной из своих драм.* Джордж Эллиот также относилась к своим литературным детищам, как злая мачеха». («Гениальность и помешательство». Пер. Л. Е. Оболенского. С.П.Б. 1895, стр. 40—41).

Такой-же процесс раздвоения личности переживал и *Росси*: «собственная реальная жизнь начинает ему казаться какою-то далекой и похожей на грозу. Он с содроганием замечает, что на стремительный поток сменяющихся в нем чувств *он глядит уже чуждыми ему глазами и прислушивается чуждыми ему ушами*» (И. И. Лапшин: «О перевоплощаемости в художественном творчестве» стр. 242).

Драматург *Л. Н. Урванцов* переживал под'ем творчества как непроизвольный процесс творчества» «словно кто-то водил его рукой и писал его пьесу»: «когда моя небольшая пьеса» «Роза и Василек», написанная стихами, была отпечатана, пишет он в письме ко мне от 7 апреля 1921 года «я ее прочел вслух, и она мне настолько понравилась, что я невольно сказал: «*и хоть убейте меня, а такого произведения я не мог-бы написать!* У меня самого получилось впечатление о работе над этим произведением, что словно *кто-то водил моей рукой и писал эти стихи, эту пьесу*».

В этих ценных для психолога самопризнаниях драматурга Л. Н. Урванцова отчетливо проступает характерная для раздвоения личности черта—*отречение от своего авторства* и тенденция приписать свое произведение «кому-то, водившему его рукою»; особенно ценно утверждение Л. Н. Урванцова, что он не только

не признает авторства своей пьесы, но не допускает даже мысли, чтобы *он способен был, «мог написать ее»*.

Такую-же картину раздвоения личности и психического автоматизма художника рисует в своих самопризнаниях композитор *Л. Н. Серов*: подобно Гофману он ссылается на таинственный неведомый голос, который «напевает» ему мелодии в минуты творческих озарений, когда, по его словам, «фантазируется как нельзя лучше»: «Я иногда сажусь к клавишам, *ничего не обдумав предварительно*, и перебираю звуки до тех пор, пока появится какая нибудь мысль; тогда уже пойдет совсем другая игра... *фантазируется как нельзя лучше*, и иногда вынесу из этого хаоса несколько удачно вылившихся фраз и сейчас замечу их на нотной бумаге иногда же, вовсе не подходя к органу, *я вдруг сочиняю целый мотив, который мне как будто кто-то нашептывает*. Вот тебе подробно мой procede (способ)»—пишет Л. Н. Серов в письме к В. В. Стасову от 6—10 августа 1840 года. «Иногда *какой-то внутренний голос предупредительно мне нашептывает*»,—признается А. Н. Серов В. В. Серову (в письме к нему от 20 ноября 1840 г.)—«что во мне довольно сил-быть всем, чем я пожелаю»!

В самопризнаниях А. Н. Серова бросаются в глаза характерные черты непроизвольного процесса творчества: 1) *внезапные вспышки художественной интуиции*; 2) *психический автоматизм* в моменты творческого экстаза художника («фантазируется как нельзя лучше»); 3) раздвоение личности, сопровождающееся *отчуждением художника от своего авторства* (ссылка на неведомое существо,—на *«кого-то»*, нашептывающего ему мелодию); 4) *резиньяция воли* художника, уподобляющего себя орудию в руках супраментальной силы высшего порядка («какой-то внутренний голос предупредительно мне нашептывает»)...

Состояние «наития», «одержания», «божевольства» художника, можно свести по характерным признакам этого своеобразного переживания к *трем четырем типическим формулам*:

1) К мистическому процессу «одержания» художника „потусторонней» злой «нечистой силой» (дьяволом, сатаной чертом) внушающей ему творческие замыслы и образы его фантазии; отсюда-тенденция к сближению художника с „бесноватым», „одержимым“ „порченным“ и стремление к истолкованию природы творчества как «навождения сатаны», внушившего «одержимому» кощунственные мысли, святотатственные вожделения и еретические взгляды.

Яркой иллюстрацией этого взгляда может служить-мартиролог мученников науки и павших жертвами изуверства. гонений инквизиции, пыток и костров (вспомним трагическую судьбу Сократа, Гусса. Галилея, Савонаролы, Джордоно Бруно, Кампанелы, Спинозы и многочисленные средневековые процессы по обвинению «еретиков“, «ведьм», «порченных» в сношениях с дьяволом и

одержании «нечистой силой», вспомним сожжение и включение в Index librorum prohibitorum книг написанных «по навождению сатаны»!

Богатую литературу вопроса читатель найдет в трудах *Шарля Рише* «Сомнамбулизм, демонизм и яды интеллекта». Пер с франц Изд. А. С. Суворина. СПБ, 1885, *проф. В. М. Бехтерева* «Гипнотизм и его роль в общественной жизни», проф *А. Н. Гилярова*: «Гипнотизм по учению школы Шарко и психологической школы» Киев, 1894 *и проф. Беренгейма* «О гипнотическом внушении» в 2 част., пер. с 2-го франц. изд. д-ра Е. Б. Перельцвейга. Одесса, 1889. Более подробные указания библиографии вопроса читатель найдет в моем указателе литературы приведенном в приложении к настоящему труду.

2) К патологическому состоянию психического автоматизма, приписываемого действию таинственной супраментальной силы, избравшей художника своим послушным орудием («сомнамбулой», «медиумом», «органом») и внушающей ему в моменты творческого экстаза замыслы и образы его фантазии; отсюда-тенденция к сближению художника с «маниаком», «безумцем», «помешанным» и взгляд на гениальность как на помешательство (Ломброзо и его школа);

3) К мистическому процессу духовного общения с «избранницей сердца», воплощаемой в образе «музы—вдохновительницы» осеняющей художника в минуты его творческого под'ема и внушающей ему замыслы и образы его фантазии: отсюда—тенденция к созданию культа «избранницы сердца» художника, окруженной ореолом недосягаемой чистоты и неземной красоты (Беатриче. Лаура. Клотильда де—Во) и тенденция к сближению творчества с эросом в платоновом смысле этого слова.

Суммируя признаки, характерные для четырех указанных типов творчества, мы получим следующую *схему окказионалистической концепции творчества.*

I. Первый тип:

Творчество как демонизм.

Тенденция к сближению процесса творчества с состоянием навождения» и «одержимости».

II. Второй тип:

Творчество как психический автоматизм (сомнамбулизм).

Тенденция к сближению гениальности с помешательством.

III. Третий тип.

Творчество как эстетический эрос.

Тенденция к сближению творческого экстаза с экстазом эстетического эроса.

Указанные типы творчества характеризуются следующими чертами

a) *подавлением, резиньяцией воли* (творчество как «квиетив воли»);

b) *отречением художника от авторства.*

c) *раздвоением личности* (раздвоением сознания): *творчество как „бытие вне себя“*;

d) *стихийным вторжением в душу художника сверх разумной супраментальной* силы высшего порядка;

e) *бессознательным и* бескорыстным *характером творчества*;

f) *бессознательным катарсисом, как процессом „разряжения“*, „освобождения“ *творческой энергии*;

g) *интуитивным характером творчества* (внезапные вспышки творческих озарений и антиципированных образов);

h) *непроизвольным характером процесса творчества*, («невольные функции» Вундта);

i) *невоспроизводимостью процесса творчества и объективации антиципированных образов творческой фантазии*;

k) *даром перцепификации художника* (художественной перевоплощаемости).

Указанные в предлагаемой мною классификации типические черты «окказионалистической концепции творчества» могут варьироваться и комбинироваться самым разнообразным образом в зависимости от характера творчества того или иного художника, его психической организации, склада характера, нравственного и национального облика, темперамента, наследственности, мировоззрения, религиозной психики окружающей среды и семейной обстановки: так, например, в творчестве одного художника могут отсутствовать характерные черты, резко выраженные в строении «внутреннего мира» другого художника и т. д.

Так как психологические черты, характерные для того или иного типа творчества представляют собою по мнению Вундта нечто иное как понятия, поверхностно абстрагированные из запутанной деятельности художественной фантазии, то с этой точки зрения представляется «по его словам»—совершенно невозможным получить имеющие глубокое значение выводы о деятельности фантазии. Чем богаче и разнообразнее становятся творения фантазии, тем более *ее общие признаки скрываются за специфическими чертами, присущими ее отдельным формам.* Вундт идет еще дальше и полагает, что психологу, который, следуя *этим путем*, хотел бы определить своеобразную сущность фантазии, в отличие от других психических функций, остается только принять, что эти произведения творчества обладают качествами, вообще, присущими произведениям душевой жизни, и что *следуя этим путем, совершенно невозможно с какой-бы то ни было стороны определить недвусмысленными признаками ни эти произведения,*

ни источник, из которого они проистекают т. е. фантазию“ (курсив—мой. С. Г.: „Фантазия как основа искусства», стр. 24—25).

Вряд-ли, однако, можно согласиться с мнением почтенного немецкого психолога: его скептицизм неизбежный результат неправильной постановки числа *гносеологического вопроса* о границах объективного научного изучения душевных явлений вообще и закономерных явлений «творящей природы» художника в частности. *Ошибочность взгляда Вундта объясняется допускаемым им* implicite *смешением понятий „души“, „общих признаков фантазии“ и „специфических черт, присущих отдельным формам фантазии“*: на смешении этих понятий и покоятся его выводы, между тем как только строгое разграничение этих понятий делает возможным построение психологии как науки о закономерной связи *явлений* душевной жизни. *„Душа“ человека, как и всякий трансцендентный предмет, по самой природе наших ограниченных познавательных способностей, останется на веки* terra incognita для науки; предмет психологии изучение *не «души», как метафизической первосущности, а исключительно лишь закономерных проявлений ее в опыте, т. е. явлений душевной жизни.* При такой постановке вопроса скептицизм Вундта опровергается указанием на то, что «психология творчества», как наука, отнюдь не притязая на изучение «души» художника и «общих признаков его фантазии» (как душевной деятельности, поскольку она, как и *всякий вообще трансцендентный предмет*, выходит за пределы доступного нам знания), ограничивается лишь изучением «специфических черт, присущих формам фантазии», которые одни только и доступны нашему познанию, как и всякий, вообще, имманентный предмет.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ.

Окказионалистическая концепция творчества.

(*Психопатологические черты творчества*).

Подводя итоги анализа «окказионалистической концепции творчества» (см. предыдущую главу), попытаемся осветить, ближайшим образом, вопрос о строении четырех типов этой концепции: 1) *творчества как демонизма*; 2) *творчества как психического автоматизма* (сомнамбулизма); 3) *творчества как эманации божества* и 4) *творчества как эстетического эроса*.

§ 1. Первый тип: творчество как демонизм.

Демонизм как своеобразный тип творчества. Анализ этого типа творчества. Взгляд Джемса Селли и В. С. Соловьева. Его характерные черты. „Одержание". Психический автоматизм. Вера художника в присутствие демонической силы и признание ее власти. Галлюцинации слуха и зрения, сопровождающие процесс творчества. «Внутренний голос». Раздвоение личности художника. „Демонизм" Гете, Байрона, Кардана Спинелли, Бодлера, Гоголя и Владимира Соловьева. Тартини и происхождение его „сонаты дьявола". Игнатий Лойола, Эразм Лютер Рафаэль. Психопатологические черты этого типа творчества. Грань между психологией и психопатологией творчества. Взгляд психиатров. Галлюцинации слуха и зрения. Отличие галлюцинаторного типа творчества от художественной персонификации. Выводы.

Изучая материалы и данные, добытые путем анализа самонаблюдений целого ряда творцов интеллектуальных ценностей над процессами их творчества, нельзя не обратить внимания на одну группу явлений их „внутреннего мира", в равной мере интересующую психопатологов и психологов. Я имею в виду своеобразный тип творчества, близко граничащий, по специфическим признакам своим, с психопатологией творчества: многие художники, композиторы и писатели описывают в своих самопризнаниях процесс твор-

чества как состояние *«демонизма»*, сравнивая себя с „одержимыми" автоматически подчиняющимися внушениям вселившейся в них таинственной „демонической" силы. Характерная черта этой своеобразной группы явлений „внутреннего мира" художника—*вера в «одержание» в смысле присутствия в его душе «демонической» силы и признание ее власти над душой художника.*

«Великие умственные способности приписывались, по словам *Джемса Селли*—«одержанию», т. е. присутствию в человеке какого-то духа или демона (daimon), сопровождающего его с самой колыбели. Еще более выражается этот супраментализм в греческом понятии об интеллектуальном творчестве... Для греков концепция новых художественных идей включала в себя *одержание* (katoche).

Владимир Соловьев противополагает одержание или бесноватость положительному вдохновению как наитию божества: „по этимологии своей слово вдохновение (inspiratio) указывает на первоначальное представление о причине этого явления. А именно, предполагалось, что в человека входит постороннее духовное существо и более или менее полно овладевает его душевными качествами, возвышая и усиливая их. Качеством этой посторонней духовной силы, входящей в субъекта или находящей на него (вдохновение—наитие) обусловливается, согласно такому представлению, различие между положительным вдохновением (наитие свыше) и одержанием или бесноватостью. Наиболее яркое и грубое выражение этого реально-мистического взгляда на вдохновение мы находим у диких и полудиких народов, например, у наших сибирских инородцев, у которых их вдохновенные пророки и чародеи, шаманы, представляются пассивными орудиями, разных входящих в них духов»... (Полное собрание сочинений. Том IX. СПБ. 1907, стр. 3).

По словам *Рише*, „в средние века все, что сколько-нибудь выступало из ряда обыкновенного..., приписывалось злому духу".

В этом отношении весьма поучительны для психолога самопризнания целого ряда художников, открыто признававших «власть» над их душой таинственного «демона». «Демоническое»—говорит *Гете*, тонко улавливая характерную черту интересующего нас явления—«есть то, что не решается при помощи разума и рассудка. В моей натуре его нет, но *я ему подчиняюсь*». («Разговоры», 33). Яркой иллюстрацией «одержания» Гете этой таинственной «демонической» силой может служить следующий эпизод из его жизни, переданный его биографами: однажды во время беседы Гете с Фальком о душах—монадах «на улице пролаяла собака... Тогда произошло что-то странное, почти жуткое: Гете вдруг остановился, поспешно подошел к окну и закричал: *«Убирайся, как хочешь, лавра, а меня ты не захватишь в плен»*! (lavra—значит привидение, призрак, пустая оболочка души). «Никогда ни раньше, ни позже я не видел его в таком состоянии»—свидетельствует Фальк.—«Эта низкая сволочь»—заговорил Гете снова после молчания более спокойным голосом—«важничает свыше меры. *В*

нашем планетном закоулке мы принуждены жить с настоящими подонками монад, и если на других планетах узнают о том, то такое общество не принесет нам чести». И закончил торжественно: «Монады *принимают участие в радостях богов, как блаженные сотворческие силы. Им вверено сотворение, становление творения. Свободные, идут они по всем путям, со всех вершин, из всех глубин, от всех созвездий—и кто их удержит?* Я уверен, что я—тот самый, кто перед вами уже тысячи раз жил и еще будет жить тысячи раз». (Цит. по статье Д. С. Мережковского. «*Гете*» в сборнике «Было и будет». 1915, стр. 64). Еще более характерно в этом смысле самопризнание *Байрона*, «считавшего себя» порождением демона: «в детстве»—говорит Д. С.Мережковский—«у Байрона бывали «припадки» безмолвного бешенства (silent rage)—Не подходите ко мне! *Во мне—дьявол!* (Dont come near me! I have a devil!)—кричал он тем, кто из любопытства или участия приближался к нему в такие минуты.—«*Я склонен считать себя порождением демона*» (offspring of a demon)—говаривал он уже в зрелые годы полунасмешливо („Байрон", ibid стр. 75). Не менее поучительны для психолога наблюдения Александры Андреевны Толстой над *Л. Н. Толстым* и описанный ею случай «одержимости» автора «Войны и мира»: „он (Л. Н. Толстой)—свидетельствует А. А. Толстая—«издевался над всем, что нам дорого и свято». Мне казалось, что я слышу бред сумасшедшего... Наконец, когда он взглянул на меня вопросительно, я сказала ему: «Мне нечего вам ответить; скажу только одно, что, пока вы говорили, *я видела вас во власти кого-то, кто и теперь еще стоит за вашим стулом.* Он живо обернулся. «*Кто это*»—почти вскрикнул он.—«*Сам Люцифер, воплощение гордости*» (ibid, стр. 37).

«*Все ближе и ближе подходит мой демон*»—сознается *Бодлер*: «Я проглатываю его, и *чувствую, как он жжет мое сердце и наполняет меня нетленными греховными желаниями...* Он влечет меня в глубокие пустынные лощины тоски, бросает мне осквернение одежды и кровавые раны». (Цит. по «Вырождению» Макса Нордау, Пер. В. Генкена 2-ое изд. Ф. А. Иогансена, стр. 249).

По свидетельству Ломброзо *Кардан* «в своей книге De subtilitate сам приписывал галлюцинациям дикие выходки бесноватых и прорицания некоторых монахов—отшельников и в то-же время *об'яснял участием какого-то Духа не только свои научные открытия, но даже треск доски у письменного стола и дрожание пера в своих руках*». («Гениальность и помешательство», стр. 171).

Гоголь открыто приписывал свои произведения (особливо в последний период своей литературной деятельности, когда он подпал под пагубное влияние о. Матвея) «навождению» дьявола: «я опрометчиво поспешил с этой нерассудительной книгой»—признается он в письме к отцу Матвею «и нечувствительно забрел туда,

ло мне неприлично. *А дьявол, который как тут, раздул до чудовищной преувеличенности даже и то, что было даже и без умысла учительствовать*, что случается всегда с теми, которые понадеются несколько на свои силы и на свою значительность у Бога» („Сочинения" т. IV, стр. 233).

По свидетельству А. Ф. Кони и В. Величко *В. С. Соловьев* признавался своим друзьям в «одержимости» дьяволом, неоднократно «являвшимся» философу и искушавшим его своими речами.

«*Вазари*»—говорит Ломброзо—«рассказывает о живописце Спинелли, что когда он после многих бесплодных попыток, нарисовал, наконец, Люцифера, во всем его безобразии, то последний явился ему во сне и укорял, зачем он изобразил его таким уродом. Этот образ потом в продолжении нескольких лет преследовал Спинелли и едва-ли не довел его до самоубийства».

По свидетельству Гриссе, Анри Бергсона и Л. А. Саккети композитор *Тартини* приписывал авторство одной своей сонаты дьяволу, *явившемуся ему во сне и сыгравшему эту сонату с мастерством артиста.* Проснувшись Тартини тотчас-же записал ее по памяти в том виде, как играл ее дьявол, и назвал ее, в ознаменование этого загадочного происшествия,—«*сонатой дьявола*».

Сохранилось весьма распространенное предание о том, как *сатана, являвшийся Лютеру, диктовал ему аргументы в подкрепление его тезисов.* В Вартбурге (в Саксонии), где Лютер нашел убежище от преследований папы, до сих пор еще показывают туристам чернильные пятна на стене одной из комнат замка—следы чернильницы брошенной Лютером в явившегося ему дьявола—искусителя.

По словам Шарля Рише «*Лютер* верил в него (в дьявола) более, чем кто-либо. Он передает о своих разговорах с злым духом, который по ночам бил у него оконные стекла и ворочал под его кроватью мешки с орехами. *Иногда свои сочинения, Лютеру не мало было забот отвечать на доводы сатаны.* Однажды, озлившись, он пустил в черта чернильницей с такой силой, что залил стену чернилами. И теперь еще, говорит Луандр, можно видеть это пятно, свидетельствующее о борьбе Лютера с дьяволом. Это пятно находится в маленькой комнате Вартбургского замка, где работал Лютер... По мнению-же дель-Рио и Шпренгера, апостол реформации имел полное основание беседовать с дьяволом, т.-к. *сам был сыном демона и колдуньи... Эразм*—человек несомненно великого ума, ловя блох, воображал, что ловит чертей и утверждал, что какой-то город весь целиком был сожжен демонами... Однажды *Игнатий де-Лойола*, занимаясь изучением грамматических правил, склонений и спряжений, был охвачен таким сильным наплывом мыслей, что не мог ничего ни усвоить, ни запомнить и, несмотря на все свое внимание к работе, не в силах был совладать с своими мыслями и сосредоточить их на определенном пункте, «*Я узнаю*—воскликнул он тог-

да—*жизни нашего гнусного врага, коварство и хитрость лукавого*»! (*Шарль Рише*: „Сомнамбулизм, демонизм и яды интеллекта“. Пер. с франц. Изд. Суворина, СПБ, 1885 стр. 224—225).

Пушкин приписывает процесс творчества «одержанию» таинственным демоном, неотступно преследующим поэта и нашептывающим ему „дивные звуки“:

„*Какой-то демон обладал*
„*Моими играми, досугом,*
„*За мной повсюду он летал,*
„*Мне звуки дивные шептал,*
„И тяжким пламенным недугом
„Была полна моя глава,—
„В ней грезы чудные рождались
„В размеры стройные стекались
„Мои *послушные* слова
„И звонкой фирмой замыкались“.

Яркой иллюстрацией «одержимости духом» в минуты творческого экстаза художника может служить описание процесса творчества поэта в романе *Кнута Гамсуна* «Голод»—описания, —в котором не трудно, конечно, подметить следы автобиографических признаний автора: «Было еще совсем темно, когда я открыл глаза, и лишь долгое время спустя я услышал, как часы в квартире надо мной пробили пять. Я хотел снова заснуть, но мне не удалось; я становился все бодрее, лежал и думал о тысяче вещей. *Вдруг мне приходит в голову несколько хороших фраз*, которые можно было употребить для какого нибудь эскиза или фельетона—очень удачные выражения, которые никогда раньше мне не попадались. Я лежу, повторяю эти слова и нахожу, что они превосходны. *Понемногу к ним присоединяются другие, вдруг я совсем ободрился, встал и хватаюсь за карандаш и бумагу. Во мне как будто вдруг открылась какая-то жила: слово следует за словом, образуется общая связь, составляется положение, сцена следует за сценой, и удивительное чувство овладевает мною. Я пишу как одержимый духом и заполняю без передышки один лист за другим.* Мысли так обильно нахлынули на меня, что я пропускаю массу подробностей, которые я не могу достаточно скоро записать, хотя работаю изо всех сил. *Я весь переполнен материалом, и каждое записываемое слово как будто вкладывается мне в уста.* Долго, очень долго длится это редкое мгновение! Пятнадцать, двадцать исписанных листов лежит у меня на коленях, когда я наконец кончил и отложил в сторону карандаш. Удивительный аромат света и красок поднимается от моих фантазий; я останавливаюсь то перед одной, то перед другой фантазией и говорю себе, что это—самое лучшее, что я когда либо читал».

Нередко переживания художников в моменты творческого под'ема рисуют типическую картину галлюцинаций и видений, заслуживающих серьезного внимания психиатра, так, например

Браманте описывает со слов *Рафаэля* «чудо» явления ему пресвятой Девы, внушившей художнику образ Мадонны. Привожу этот поучительный для психиатра рассказ со слов Браманге: «Для памяти и для собственного удовольствия»—свидетельствует известный архитектор Донато де Анджелло Браманте (Bramante)—«здесь я хочу сохранить чудо, которое доверил мне дорогой друг мой Рафаэль и приказал таить под печатью молчания. Однажды, когда я ему с открытым и полным сердцем выражал удивление над прелестными образами Мадонны и святого семейства и убедительно просил его, чтобы он разгадал мне: где, в каком мире он видел эту несравненную красоту, трогательный взгляд и выражение, неподражаемое в образе Пресвятой Девы. С юношеской стыдливостью, со скромностью, ему свойственной, Рафаэль несколько времени хранил молчание, потом, сильно тронутый, со слезами бросился мне на шею и открыл свою тайну. Он рассказал, что от самой нежной юности всегда пламенело в душе его особенное святое чувство к Матери Божией: даже иногда громко произнося ее имя, он ощущал грусть душевную... От самого первого побуждения к живописи он питал внутри себя необоримое желание живописать Деву Марию в небесном ее совершенстве; но никогда не смел доверять своим силам. И ночь, и день беспрестанно неутомимый дух его трудился в мыслях над образом Девы, но никогда не был в силах удовлетворить самому себе; ему казалось, что этот образ все еще отуманен каким-то мраком перед взорами фантазии. Однако, иногда будто небесная искра заранивалась в его душу и образ в светлых очертаниях являлся перед ним так, как хотелось бы ему написать его: но это было одно летучее мгновение; он не мог удерживать мечты в душе своей. Непрестанное беспокойство волновало дух Рафаэля; он только мимоходом взирал на черты своего идеала, и темное чувство души никогда не хотело преобразиться в светлое явление; наконец, он не мог удерживаться более, трепетной рукою принялся живописать Мадонну; во время работы внутренний дух его более или менее распламенялся. *Однажды ночью, когда он во сне молился Пресвятой Деве, что бывало с ним часто, вдруг от сильного волнения воспрянул от сна. Во мраке ночи взор Рафаэля привлечен был светлым виденым на стене против самого его ложа; он взглянул в него и увидел, что висевший на стене еще не доконченный образ Мадонны блистал кротким сиянием 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*... Он не мог припомнить как заснул опять; но вставши утром, будто вновь переродился: *виденье навеки врезалось в его душу и чувства и вот почему удалось ему живописать Матерь Божию в том образе, в ка-*

ком он носил ее в душе своей, и с тех пор всегда с благоговейным трепетом он смотрел на изображение своей Мадонны. Приведя этот поучительный для психиатра рассказ Браманте, автор добавляет «Не поймут-ли наконец, что все лжемудрые толкования о восторге художника есть одно согрешение? И не убедятся-ли что *ему нет другой вины, кроме непосредственного присутствия Божия* (*Л. Тик*, ibid)

По свидетельству того же автора *Рафаэль* признавался в том, что ему являлись видения «тайного образа» навещавшего его душу: «в мире так мало изображений прелести женской: почему-то я привязался к одному тайному образу, который иногда навещает мою душу» (ibid).

В «Новой Жизни» (Vita nuova) *Данте* описывает явившееся ему видение в образе женщины, показавшейся у окна: устремив на него взор, полный сострадания, она побуждала его забыть образ покойной Беатриче».

Современник *Микеля Анджело* приводит поучительный для психопатолога рассказ о явившемся художнику таинственном видении. . В 1513 году Микель Анджело... молился ночью, под открытым небом, в саду, поднял глаза к небу, *вдруг он увидел чудесный метеор, треугольный знак с тремя лучами*: один, направленный на восток, блестел, как лезвие шпаги, на конце он изгибался в виде крюка: второй, цвета рубина, ярко-красный, распространялся над Римом, третий, огненного цвета, расколотый и до того длинный, что достигал Флоренции. Анджело вошел к себе в дом, отыскал лист бумаги, перо и краски, чтобы нарисовать это явление: когда он кончил, знак исчез... (Ромэн Роллан: «Микель Анджело». Перев. под ред. П. Юшкевича Петр., 1915 стр. 308).

При виде картины Рафаэля *Франческо Франчина* переживает галлюцинацию зрения: *вместо человека видит перед собою светлого небесного ангела»* (ibid).

Крамской во время работы над картиной «Христос на распутьи», по собственному его признанию, «много думая, молился, страдал» и довел себя до галлюцинации. «на каждого человека» говорит он—«хоть раз в жизни находит раздумье,—пойти-ли направо или налево: расширяя дальше мысли, можно догадываться о подобных исторических кризисах...И вот—признается Крамской—«я однажды, когда особенно был этим занят, гуляя, *работая*, лежа и т. д., *вдруг увидал фигуру, сидящую в глубоком раздумьи*... Кто это был? По всей вероятности *это была галлюцинация»*.

Когда *Мункаччи* писал свою картину «Христос перед Пилатом», он видел галлюцинацию в образе лучистого видения: «*вдруг однажды лучистое видение промелькнуло перед глазами художника*», *после чего он набросил упорно недававшийся ему лик Христа*. Грот приводит поучительный для психиатра рассказ *Державина* о галлюцинациях зрения, пережитых поэтом

в момент творческого экстаза, когда он заканчивал свою оду «Бог»: доказательством, как воображение его (Державина) было разгорячено»—говорит Грот—«служит рассказ его об окончании оды. Не дописав последней строфы, уже ночью он заснул перед зарею. Вдруг ему показалось, что *кругом по стенам—яркий свет*. Слезы ручьями полились у него из глаз. Он встал и при свете лампады *разом написал* последнюю строфу» («Сочинения Державина». Академическое издание, т. VIII, жизнь Державина. стр. 349).

По свидетельству Ломброзо „*Гросси* рассказывал, что однажды ночью, после того, как он долго трудился над описанием призрака Прина, *он увидел этот призрак перед собою* и должен был зажечь свечу, чтобы избавиться от него... Живописец *Мартини* всегда видел перед собой картины, которые писал так, что однажды, когда *кто-то встал между ним и тем местом, где представлялось ему изображение, он попросил этого человека посторониться*, потому что для него невозможно было продолжать копирование, пока существовавший лишь в его изображении оригинал был закрыт". («Гениальность и помешательство». стр. 16).

Алексей Толстой жалуется в письмах к своим друзьям на преследующие его «видения» и галлюцинации в виде исчезавших фигур, склонявшихся над его изголовьем.

Герой романа *Стринберга* „Сын служанки", за которым скрывается, конечно, сам автор, следующим образом описывает галлюцинации зрения и слуха, пережитые им в моменты творческого экстаза: «...всплывают новые лица, он (писатель) *видит, как они вторгаются в действие, слышит как они говорят*".

Диккенс во время творческой работы переживает, по собственному его признанию, галлюцинации слуха и зрения, видит своих героев, записывая их слова.» Я не сочиняю содержания книги «удостоверяет он в своих самопризнаниях, *но вижу ее и записываю*".

Гуно переживает в процессе творчества—по собственному его признанию—галлюцинации зрения и слуха, отчетливо видит Ромео и Джульету и слышит часами голоса своих персонажей: *«я слышу пение моих героев с такой же ясностью, как я вижу окружающие меня предметы*". Я провожу часы, *слушая Ромео или Джульетту или фра Лоренцо или другое действующее лицо и веря, что я слушал их целый час, я вижу отчетливо их обоих*", (Камиль Белэг «Гуно»).

На галлюцинации в моменты творческой работы жаловались Микель Анджелло, Данте, Гофман, Бетинелли, Эдгар По, Шуман, Мопассан, Жерар де Нерваль, де-Кенси, Теккерей Поль Верлен, Вагнер, Жуковский (когда писал поэму «Агасфер»), Кольцов, Гармин и многие другие писатели, художники и композиторы. „Слуховые галлюцинации, т. е. восприятия мнимых звуков—по словам Джемса Селли—кажется бывали у Малебранша и Декарта и не-

сомненно бывали у Джонсона. Примеры зрительных галлюцинаций еще более многочисленны: Поп, Джонсон, Байрон, Шелли, видели призраки. Даже здоровый ум Гете не был вполне свободен от этого рода иллюзий". („Гениальность и помешательство", стр. 17).

Приведенные самопризнания целого ряда творцов интеллектуальных ценностей можно свести по характерным признакам их к трем группам: 1) изображению процесса творчества в самопризнаниях художников как состояния *сомнамбулизма*, сопровождающегося *верой художника в „одержание" таинственной демонической силой*; 2) *признанию власти этой супраментальной силы над душой художника* и 3) описанию процесса творчества, как переживания галлюцинаций, сопровождающегося болезненно повышенной перевоплощаемостью художника в образы своей фантазии и что особенно важно и ценно для психолога—*веры художника в реальность образов его фантазии*. Этим последним специфическим признаком последняя группа явлений резко отличается, как мы увидим, от другой родственной ей категории явлений «внутреннего мира» творца интеллектуальных ценностей—«персонификации» или перевоплощаемости художника в образы его фантазии (анализу этой последней категории явлений посвящена особая глава второго тома настоящего исследования).

Если первая из двух указанных групп явлений душевного мира художника находится *на грани между психологией и психопатологией творчества*, то вторая группа описанных мною явлений (процесс творчества как переживание галлюцинации или «галлюцинаторный тип творчества») должна быть отнесена всецело к области психопатологии и психология творчества, поскольку она изучает законы строения *нормальной* психики художника, должна заявить отвод исследования против такого *явно патологического явления*, выходящего за пределы ее компетенции: в данном случае психология должна уступить место *психопатологии творчества*.

Подводя итоги настоящей главы, мы можем резюмировать выводы в виде следующей схемы:

С Х Е М А

строения первого типа окказионалистической концепции творчества:

Творчество как демонизм

характеризуется следующими типическими чертами:

1) раздвоением личности художника;

2) тенденцией художника к отречению от своего авторства;

3) тенденцией художника приписывать происхождение своих творческих замыслов и образов фантазии действию вселившегося в нем демона (дьявола, чорта);

4) резиньяцией воли художника в моменты творческого экстаза;

5) верой художника в реальное существование образов его фантазии (галлюцинаторный тип творчества, сопровождающийся галлюцинациями слуха и зрения).

§ 2. Второй тип: творчество как психический автоматизм (сомнамбулизм).

Психический автоматизм как своеобразный тип творчества. Анализ строения этого типа творчества. Его характерные черты. Раздвоение личности художника. Формула Поля Жане. Резиньяция воли. Отказ художника от своего авторства. Художник—орудие потусторонней силы. Тенденция художника приписывать происхождение своих произведений действию супраментальной силы. Сходные черты этого типа творчества с сомнамбулизмом. Иллюстрации этого тезиса. Самопризнания писателей, художников и композиторов: Гете, Ницше, Ламартин, Вольгер, Моклер, Рашильд, Шопен, Гофман, Росси, Чайковский, Серов, Урванцов и др. „Подсознательное" в клиническом смысле этого слова, толкование Поля Жане и Эдуарда Гартмана

Если «галлюцинаторный тип творчества» (процесс творчества как переживание галлюцинаций) должен быть отнесен всецело к области психопатологии творчества, то переживания *раздвоения личности* (или по формуле Поля Жане «раздвоения сознания») художника в моменты его творческого под'ема выявляют картину «психического автоматизма» как одну из типических черт строения его «внутреннего мира».

Это своеобразное душевное переживание художника в моменты его творческого экстаза характеризуется, как мы видели, подавлением или *резиньяцией его воли* и отрешением его от чувственного мира вплоть *до утраты своего „я", стушевывающегося перед сверх индивидуальным началом.* В этом своеобразном явлении „душевного мира" художника наиболее ярко проступает типическая черта «окказионалистической концепции творчества», *непроизвольный характер* процесса творчества как *стихийного вторжения в душу художника таинственной супраментальной силы высшего порядка*, подавляющей его волю и внушающей ему, в моменты творческого под'ема, идеи и образы его фантазии; отсюда—тенденция художника рассматривать свои мысли, чувства и образы творческой фантазии как чисто *пассивные восприятия* вселившейся в нем супраментальной силы, избравшей его, без участия его воли, пассивным орудием для осуществления своих творческих замыслов. Отсюда едва-ли не самая характерная черта «психического автоматизма» художника—*тенденция к отречению его от своего авторства* и

проецированию своего „я“ на какое-то чуждое ему потустороннее существо высшего порядка. Приписывая свои мысли, чувства и представления действию чуждой ему супраментальной силы, художник склонен рассматривать образы своей фантазии как внушения вселившейся в него таинственной силы, властно диктующей ему творческие замыслы против его воли и без его ведома, уподобляя себя пассивному орудию („автомату“ «сомнамбуле», «воспреемнику», „органу“, «кисти», «инструменту») в руках этой таинственной силы. Отсюда об'ясняется автоматизм творчества, как стихийной сверх-рассудочной деятельности художника, бессознательно осуществляющего, на подобие автомата, веления вселившейся в нем таинственной силы, властно диктующей ему в моменты творческого под'ема, замыслы и образы его фантазии: отсюда—характерная тенденция художника—рассматривать свое произведение как продукт чьего то *чужого* творчества, неожиданно для него продиктованное или внушенное ему в состоянии «наития», «одержимости» чуждой ему супраментальной силой, действующей против его воли и без участия его «я». Еще ярче проступает *гетерономный характер* этого типа непроизвольного творчества в тенденции к сближению психического автоматизма художника с родственным ему явлением сомнамбулизма. В этом отношении поучительны самопризнания художников, поскольку они описывают свои переживания творческого экстаза как своеобразное состояние *раздвоения личности, граничащее с состоянием сомнамбулизма*: так, например, *Чайковский* отмечает в своих самонаблюдениях над процессом творчества „*что-то сомнамбулическое*“, изображая свое переживание творческого экстаза как состояние резиньяции воли художника, когда ему «остается повиноваться внутреннему голосу» вселившейся в нем неведомой силы: «для сочинений которые я пишу вследствие непосредственного влечения и *неотразимой внутренней потребности*»—пишет П. М. Чайковский 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, душа трепещет от какого-то совершенно непостижимого и неотразимо сладкого волнения, решительно не успеваешь следить за ее порывом куда-то, и время проходит буквально незаметно. *В этом состоянии есть что - то сомнамбулическое.* On ne s'entend pas vivre. Рассказать вам об этих минутах нет никакой возможности. Все, что выходит из под пера или просто укладывается в голове в этом состоянии, всегда хорошо и, если ничто не мешает, то должно выйти совершенством того, что в силах создать тот или другой художник». Характерно признание П. М. Чайковского, что переживаемый им процесс творческого экстаза остается для него самого «непроницаемой тайной»: «находясь в нормальном состоянии духа»—пишет он в другом письме к Н. Ф. Мекк—„я сочиняю всегда, каждую минуту дня и при всякой

обстановке. Иногда я с любопытством наблюдаю за той непрерывной работой, которая *сама собой*, независимо от предмета разговора, который я веду, от людей, с которыми нахожусь, *происходит в этой области головы моей, которая отдана музыке*. Иногда это бывает какая-то подготовительная работа... а в другой раз является совершенно новая самостоятельная музыкальная мысль, и стараешься удержать ее в памяти. *Откуда это является—непроницаемая тайна*».

Яркую характеристику творческого экстаза как *«сомнамбулического состояния»* художника дает *Вагнер*, описывая в своих самопризнаниях происхождение увертюры «Золотого Рейна» «вернувшись после полудня смертельно усталый, 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 орнаментах. Эти орнаменты являлись мелодическими фигурациями возрастающей страсти, но чистое трезвучее Es-dur не изменялось—его длительность, казалось, придавала бесконечное значение элементу, в который я погружался. Пробудился я из своего полусна с грустным ощущением, что волны сомкнулись высоко надо мною. *Мне пригрезилась увертюра „Золотого Рейна“*, с которой я носился, не будучи в силах овладеть ею вполне» (Рихард Вагнер: «Моя жизнь», т. III, стр. 54.) Цитата эта приведена И. И. Лапшиным: «О перевоплощаемости в художественном творчестве». стр. 232).

Аналогичные случаи творчества *в состоянии полусна и забытья* описывают Державин, Гете, Бетинелли, Алексей Толстой и Кольцов в приведенных выше самопризнаниях.

Такое-же описание творческого под'ема как состояния сомнамбулизма мы встречаем в самопризнаниях *Гете*: в этом отношении характерно его изображение творческого экстаза как процесса *катарсиса* или непроизвольного освобождения художника от гнета преследующих его воображение мыслей и образов в бессознательном чисто стихийном акте непроизвольного разряжения его творческой энергии, сопровождающемся психическим автоматизмом и раздвоением личности художника: «в другое время стихотворения писались совершенно иначе»—сознается Гете· «я о них предварительно не думал, не предчувствовал их. *Они внезапно находили на меня и требовали, чтобы я написал их, и я чувствовал инстинктивное и мечтательное побуждение тотчас-же написать. В таком состоянии сомнамбулизма* случалось, что мне попадался под руку наискось лежащий лист бумаги, *и я замечал это только тогда, когда все было написано или когда больше не хватало места для письма*. У меня было много таких по диагонали исписанных листов, но они мало-по-малу исчезли, и мне жаль, что я уже не имею этих сви-

дателей моего *поэтического бреда*». («Разговоры», СПБ, 1891. II, стр. 257). По словам Ломброзо Гете «сочинял многие из своих песен, находясь как-бы *в припадке сомнамбулизма*».

По свидетельству Георга Брандеса «*Тургенев творил с какой-то сомнамбулической уверенностью*», безотчетно следуя внушению преследовавших его с неотразимой силой образов творческой фантазии.

Фридриху Ницше художник представляется „*только воплощением, только медиумом высших сил*, а процесс творчества—„*каким-то бытием вне себя*“, состоянием резиньяции воли и раздвоения личности художника, «когда *слышишь без поисков, берешь, не спрашивая, от кого*».

Даргомыжский приписывает свое творчество стихийному действию „какой-то силы неведомой“, пользующейся им, как послушным орудием для осуществления своих творческих замыслов.

Россини подчеркивает в своих самопризнаниях резиньяцию воли и психический автоматизм, сравнивая себя с «каким—то инструментом, *на котором играет другое существо*».

Ламартин переживает процесс творчества, как состояние *раздвоения личности*, приписывая свои мысли какому-то чуждому ему существу, которое «думает за него»: „*не я сам думаю, но мои мысли думают за меня*“—признается Ламартин, подчеркивая характерную черту психического автоматизма—раздвоение сознания художника.

Гофман чисто автоматически воспроизводит то, что „подсказывает ему кто—то», отрицая свое участие в процессе творчества, как „наития» чуждой ему супраментальной силы, властно диктующей ему его произведения: «я работаю, сидя за фортепиано с закрытыми глазами, и *воспроизвожу то, что подсказывает мне кто-то со стороны*»—сознается Гофман, тонко улавливая в своих самонаблюдениях над процессом творчества типическую черту психического автоматизма—*раздвоение личности художника*, сгушевывающегося перед сверх-индивидуальным началом.

В этом отношении весьма поучительно признание *Альфиери*, что написанный им сонет—вылился из-под пера поэта «случайно», против воли автора, так как он «*не хотел его писать*».

Микель Анджело приписывает свое творчество «давлению посторонней силы», властно движущей его рукой.

„Если мой тяжелый молот»—читаем мы в одном из его сонетов, написанных на смерть Виктории Колона—«придает твердым скалам то один, то другой вид, то его приводит в движение рука, которая держит его, направляет и руководит им: *он действует под давлением посторонней силы...*»

Шопенгауэр признается, что когда его *совершенно непроизвольно* осеняла какая-нибудь мысль, он испытывал «неописуемо страстное желание поймать ее» и преследовал ее, как охотник—дичь: «Когда у меня возникает какая нибудь неясная мысль»—читаем мы в его «Рудольфштадских признаниях»—«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, покуда не схвачу, не выясню и не изложу, как убитую, на бумаге». В приведенном самопризнании Шопенгауэра обращает на себя внимание психолога характерная черта творческого процесса как *катарсиса* или мучительной потребности мыслителя «отделаться», «освободиться» от гнета осенившей его мысли, преследующей его мозг на подобие навязчивой идеи (idée—fixe).

Моцарт переживает процесс творчества чисто автоматически, как пассивное состояние психического автоматизма и отрицает свое участие в акте творческого экстаза. *«я тут не при чем»*—признается он в письме к своему другу, подчеркивая чисто пассивную роль художника в процессе творчества, как послушного орудия чуждой ему силы.

Композитор *А. Н. Серов* сочиняет мотив бессознательно, записывая автоматически, то, что *«ему как будто кто-то нашептывает»*. *Яков Беме* открыто признается в «Авроре» в том, что он отворит бессознательно «помимо собственной воли», потому-лишь, что» *его вдохновляет дух*, сообщающий ему великое и дивное знание».

Камилл Моклер идет еще дальше и называет себя автоматом, «который записывает телеграмму», чисто механически, не принимая никакого участия в составлении ее текста.

Беллини творит автоматически, не сознавая даже—по собственным его словам—«где он, что он делает, с кем находится».

Тютчев механически «записывал» стихи под диктовку вселившегося в него «неведомого» существа.

Вольтер переживает процесс творчества, как состояние психического автоматизма и *раздвоения личности*, отрицая авторство своих произведений и не допуская даже мысли, что он *мог бы*, вообще написать подобное произведение: *«Неужели я сочинил это?»*,—спросил с удивлением Вольтер, присутствуя однажды на представлении своей пьесы.

Аналогичное состояние раздвоения личности описывает драматург *Л. Н. Урванцов*, переживавший процесс творчества как состояние психического автоматизма: «Хоть убейте меня, а такого произведения я не мог бы написать»—признается Л. Н. Урванцов по поводу своей пьесы «Роза и василек», приписывая авторство этой пьесы *кому-то*, «кто» водил его рукою и писал эти стихи, эту пьесу».

Ту-же характерную черту творчества как психического автоматизма—тенденцию к *отречению от своего авторства*—отмечает в своих самопризнаниях и *Джордж Элиот*: «Все, что я пишу, кажется мне ничтожным и пошлым в то время, как я работаю над ним»;—жалуется писательница в письме к г же Бодишон—«а когда я кончаю вещь и отдаю ее, *так что она уже*

не кажется мне моей собственностью, тогда она начинает мне нравиться, и я считаю ее хорошей»,

Росси, по собственному признанию, «глядит (на свои переживания С. Г.) уже *чуждыми* ему глазами и прислушивается *чуждыми* ему ушами».

Лев Толстой ссылается в своей «Исповеди» на «*что-то*» внутри его, удержавшее его от самоубийства в период тяжелого душевного кризиса.

„...Я бы сказал неправду, если бы сказал, что я разумом пришел к тому, к чему я пришел, и не убил себя. Разум работал, но работало еще *что то другое*"... («Исповедь»).

Проф. А. И. Введенский ссылается на «*что-то такое*», что вывело его из заколдованного круга солипсизма.

«В нашем существе»—говорит *проф. А. И. Введенский*—в своем труде «О пределах и признаках одушевления»—действует еще «*что-то такое*», и оно открывает просвет в такую область, которая остается скрытой для эмпирических чувств и ума,—именно *заставляет* нас признать существование чужого одушевления».

На присутствие таинственной непостижимой силы ссылается и *Никитин*:

„*Присутствие непостижимой силы*
Таинственно скрывается во всем"...

Творчество *Стриндберга* „протекает—по его словам—совершенно самостоятельно, *помимо его воли и участия*".

Жорж Занд называет творчество *Шопена* «чудесным», так-как оно протекало без участия его воли—«*без поисков, непосредственно и являлось полным, внезапным, величавым*».

Математические открытия *Паскаля* были сделаны совершенно неожиданно для автора и «*против воли* навязывались его уму» и т. д.

Говоря о психическом автоматизме или о „подсознательном"—как называет его Поль Жанэ, следует помнить, что термин этот заимствован психологами у психиатров, которые употребляли его в более узком значении этого слова: так, например, Поль Жанэ „применял термин" подсознательное в чисто клиническом и деловом смысле, „но нужно сознаться",—говорит он—«что другие авторы пользовались этим словом в гораздо более широком его значении. Под этим словом они подразумевали *ту таинственную деятельность, которая, повидимому, присутствует в нашей душе и существования которой мы не подразумеваем: им пользовались для того, чтобы об'яснить внезапный энтузиазм и откровение гения*. Это напоминает темную фразу Гартмана: «не будем жалеть, что наш дух так практичен и так низок, так мало поэтичен и так мало религиозен: есть внутри каждого из нас лучшее „бессознательное", которое грезит и молится в то

время, как мы работаем ради хлеба насущного" («Подсознательное», стр. 240) [1])

Приведенные самопризнания писателей и художников поучительны в том смысле, что в них находит себе подтверждение признание психического автоматизма как своеобразного типа творчества. Это характерное явление душевного мира художника и поныне ускользающее от внимания психологов. (как мы увидим из дальнейшего изложения) тесно связано с процессом катарсиса, как непроизвольного освобождения художника от гнета творческих замыслов и образов, преследующих его на подобие «навязчивых идей» (idées fixes).

Подводя итоги настоящей главы, мы можем формулировать ее выводы в виде следующей схемы:

С Х Е М А

строения второго типа окказионалистической концепции творчества:

Творчество как психический автоматизм (сомнамбулизм)

характеризуется следующими типическими чертами:

1) Резиньяцией воли художника в моменты творческого экстаза;

2) отрешением художника от своего «я», стушевывающегося перед сверх-индивидуальным началом;

3) непроизвольным характером процесса творчества как стихийного вторжения в душу художника таинственной супраментальной силы;

4) бессознательным характером процесса творчества;

5) раздвоением личности художника;

6) тенденцией художника к отречению от своего авторства;

7) тенденцией художника приписывать происхождение своих творческих замыслов и образов фантазии действию вселившейся в нем таинственной супраментальной силы;

8) верой художника в присутствие в его душе таинственной супраментальной силы (психопатологический тип творчества).

---

[1]) Литературу вопроса читатель найдет в труде проф. *А. Н. Гилярова*, Гипнотизм по учению школы Шарко и психологической школы „Киев, 1894, а также в приведенных трудах Рише, Поля Жанэ, Беркгейма, пр ф. В. М. Бехтерева и др. См. указания литературы в приложении (систематический указатель литературы). С. Г.

§ 4 Третий тип: творчество как эманация божества.

Творчество как эманация божества. Анализ этого типа творчества Концепция Платона Концепция Гегеля. Сознание и ощущение Бога. Характерные черты творчества как эманации божества 1) психический автоматизм; 2) резиньяция воли и раздвоение личности художника; 3) отречение художника от своего авторства; 4) взгляд на вдохновение как на „наитие" божества, 5) тенденция к истолкованию проблемы творчества как процесса излияния Божьей милости и благодати на художника; 6) тенденция окружать художника ореолом религиозного подвига служения Богу Мистические мотивы творчества как эманации Бога. Художник —орудие Бога Самопризнания Сократа, Флобера, Гогена, Шлейермахера, Якова Беме, Гоголя и др писателей и художников. Восприятие ощущения божества. Концепция Гете. Синтез вселенской любви и богоощущения. Пантеистические мотивы этого типа творчества. Выводы.

Окказионалистическая концепция творчества как мистического процесса «наития» божества, вселившегося в художника и внушающего ему в минуты творческого экстаза замыслы и образы его фантазии, нашла себе наиболее полное выражение в истолковании проблемы творчества как эманации Бога.

Первые побеги этой концепции творчества, сближающей процесс творческого экстаза с мистическим актом «откровения» божества и явления художнику милости и благодати Божьей, мы находим—(как я показал уже во второй главе настоящего исследования—в учении Платона о четырех типах или категориях „мании" (восторга), как «дара богов», осуществляющих в творческом экстазе художника свои замыслы и волю.

В истории новой философии мистические тенденции окказионалистической концепции творчества нашли себе признание в системах Шеллинга, Гегеля и Эдуарда Гартмана („Философия бессознательного")

В концепции Гегеля «Бог является здесь» (в искусстве) как духовное существо, нераздельное от естественного элемента... Как единство природы и духа, но как непосредственное единство, доступное созерцанию» («Энциклопедия философских наук в кратком очерке. Часть третья: Философия духа. Пер. В. Чижова, М. 1864 стр. 370). В соответствии с таким толкованием—учит Гегель—когда художник стремится воплотить в образах творческой фантазии всю полноту содержания духа, «дух является под видом неопределенного множества богов» (ibid, § 559) В этом смысле произведение искусства служит *«выражением Бога»*, если только художник не вносит в него ничего лично ему принадлежащего» (ibid, § 560). Как адэкватное выражение Бога «изящное

искусство возможно только при такой религии, которая сознает Бога как духа конкретного и свободного» (ibid, § 562). Таким образом в исторической перспективе окказионалистической концепции творчества религиозные предпосылки Платоновой концепции искусства, как сверх-рассудочной и сверх-индивидуальной деятельности человеческого духа, нашли себе наиболее полное выражение и истолкование в постулате *сознания Бога*, как конкретного и свободного духа.

Характерно, что в концепции Платона и неоплатоников гегелевский постулат *сознания* Бога, как конкретного и свободного духа, облекается в форму мистического акта непосредственного ощущения Бога в творческом акте в смысле переживания Бога в душевном опыте художника. Гений Платона бессилен был подняться до философской рефлексии рационального богопонимания: по его концепции—(и в этом—ее оригинальная историческая черта) художник не сознает, а бессознательно *ощущает* в себе присутствие бога («Deus mihi inest»), непосредственно *переживает* общение с ним в своем душевном опыте, сливаясь с ним в акте творческого экстаза, как «нантия» свыше; отсюда—мистические мотивы и характерные черты окказионалистической концепции творчества. 1) *психический автоматизм*; 2) *резиньяция воли и раздвоение личности художника* в момент его творческого экстаза; 3) тенденция к отречению художника от своего авторства и стремление приписывать происхождение своих произведений «нантию» божества и 4) взгляд на вдохновение как на стихийное вторжение, «нантие» божества в душу художника без ведома и против его воли. Мистические мотивы окказионалистической концепции творчества делают понятной тенденцию к истолкованию проблемы творчества как излияния «Божьей благодати», и «милости», являемой божеством художнику в моменты его творческого подъема; отсюда —взгляд на художника, как на «избранника Божия» и пассивное орудие в руках божества, вселившегося в художника и властно диктующего ему свою волю; отсюда—тенденция окружать художника, как «богоносца» (entcheos, kataschomenos) мистическим ореолом религиозного подвига служения Богу.

По словам *Г. Жоли* „.... иногда даже сам великий человек, взирая на горизонты, которые открывает перед ним его-же собственная идея, повергается в изумление и восхищение перед нею и полагает, что *она низошла к нему свыше, от какой-то незримой верховной силы*“. (Г. Жоли: „Психология великих людей“, пер. с франц, СПБ. 1884, стр. 304).

Яркую иллюстрацию этой концепции мы находим в наблюдениях целого ряда писателей, мыслителей и художников над процессом их творчества, тонко улавливающих мистический мотив—этого типа творчества, эманацию божества в смысле ощущения его в акте творческого экстаза; так, например, *Флоберу* художники, на которых, по его словам, „нисходит благодать“, представляются *«органами Бога, посредством которых он сам открывает свою*

сущность». «Автор»—по выражению Флобера—„должен быть—подобен в своем произведении *Богу во вселенной*".

По словам *А. Блока «гений—инструмент Бога»*: «поэт»—говорит проф. *А. Шахов*—«есть гений, жрец, пророк, поэзия есть *священнодействие*: она выше мысли, выше логики, выше самой жизни. ... Это—природный дар, вдохновение свыше, иногда даже *мистический акт*, своего рода безумие, мания. *Художник—священное лицо, избранник Божий*. .» («Очерки литерат. движения в I половину XIX века». 4-ое изд. СПБ, 1913, стр. 134).

По признанию художника *Гогена*– в минуты его творческих озарений «моарийские *боги направляют его руку*». Тот-же взгляд на природу творчества высказывает великий русский художник Р.. называя себя *«только кистью Господа Бога»*, который «водит его рукою» во время творческой работы.

Шопенгауэр недоумевает (в своих «Cogitata» и в «Рудольфштадских признаниях») по поводу того, что Провидение избрало его мозг вместилищем идей и образов, неожиданно для него осеняющих его в минуты творческих озарений, когда по его словам—он бывает «благословен плодом» свыше.

Композитор *Иосиф Бергингер* называет художника *«слабым орудием Бога»*.

Ницше приписывает художнику дар интуитивного проникновения в сущность искусства, «поскольку он в акте художественного творчества *сливается с Первоначальным Художником* мира». Творческий экстаз художника представляется ему мистическим процессом потока божественной эманации, когда «все—по его словам—происходит в высшей степени непроизвольно, но как-бы в потоке чувства свободы, безусловности, силы, *божественности*».

Бернард Шоу изображает процесс творчества как эманацию Святого Духа на «богоподобного поэта», утверждая, «что *на поэте почиет помазание Святого Духа, что Бог обитает в нем, что он—богоподобен*».

Микель Анджелло приписывает творчество художника слиянию его с Богом и называет картину „тенью Его кисти": «Хорошая картина *приближается*»—по его словам—«*к Богу и сливается с Ним*... Она представляет собою *копию Его совершенств, тень Его кисти, Его музыку, Его мелодию*... Поэтому недостаточно живописцу быть только великим и искусным мастером. Я полагаю скорее, что его жизнь должна быть, насколько возможно, чистой и святой, дабы *Святой Дух руководил его мыслями*». (*Ромэн Роллан*: «Микель Анджелло». Пер. под ред. П. Юшкевича. Петр. 1915, стр. 161). Когда Микель Анджелло был назначен грамотой Павла III префектом собора Св. Петра с возложением на него обязанностей архитектора по постройке этого храма, он принял это назначение как подвиг служения Богу, призвавшего его на этот пост: «Многие верят, и я верю»,– пишет престарелый художник своему племяннику Лионардо в письме к нему от 7 июля

1557 г.—«что *я был призван на этот пост Богом*. Как я ни стар, а отказаться от него я не хочу, ибо я служу из любви к Богу и на Него возлагаю все свои упования». (*Ромэн Ролан*: ibid, стр. 181).

В одном из стихотворений, написанных Микелем Анджело на смерть своей возлюбленной Виктории Кагонна, он приписывает свое творчество действию Бога, сравнивая Его с «*божественным молотом на небе*», *который „творит свою собственную красоту и красоту других единственно своею силой*». Без этого „божественного молота... не может быть выкован—по его словам—никакой другой молот",так как «*один лишь небесный молот дает жизнь всем остальным*». „Вот почему"—говорит Микель Анджело—«он доведет мое дело до благополучного конца, *если божественная кузница окажет ему свое содействие*» (ibid. стр. 167).

Виктор Гюго называет поэта «священным мечтателем» («Le reveur sacré»), Флобер—«священником».

Пелладан называет искусство «великим таинством» эманации «*луча Божества*» на алтарь поэта и видит в душе художника в моменты его творческих озарений *„истинное присутствие Божества*»;

Декарт паломничает в Лоретто, чтобы помолиться Лоретской Богоматери и испросить у нее сил для успешного выполнения своих творческих замыслов.

Гайдн с четками в руках молится Всевышнему, испрашивая у него вдохновения для задуманной им оратории.

Гоголь совершает паломничество в Иерусалим к Гробу Господню с целью испросить у Спасителя вдохновения для творческой работы. В письмах к А. О. Смирновой Гоголь просит ее „сильно и крепко" помолиться за него Господу Богу, «чтобы *воздвигнул Господь в нем творящую силу*», так как он «слышит в себе силу и слышит, что *она не может двигнуться без воли Божьей*»; тот-же взгляд на природу творчества как эманации Божества высказывает Гоголь в другом письме к А. О. Смирновой, приписывая «способность создания» художника «благословению Бога»: «Способность создания»—говорит он—«есть сила великая, *если только она оживотворена благословением высшим Бога*» («Письма» III, стр. 368). Творчество художника—по задушевному верованию Гоголя—эманация Бога, как единственного виновника его «склонности к живописи»: «Если в живописце есть склонность к живописи»—поясняет он этот тезис в другом месте—«то, верно, *Бог, а не кто другой,—виновник этой склонности*» (ibid, II, стр. 89). Описывая в письме к С. Т. Аксакову «дивные минуты», пережитые им при создании „Мертвых Душ", Гоголь открыто приписывает свое творчество „святой воле" и „внушению" Бога: «Здесь—говорит он—«явно видна мне *святая воля Бога*; *подобное внушение не происходит от человека*: никогда не выдумать ему такого сюжета» (ibid, III, стр. 97—98). Появление «Мертвых

душ» Гоголь приписывает эманации «высшей силы»: «... Я не послушал моего ума»—признается он с сокрушением—„и плодом этого непослушания есть моя нынешняя книга. Но впрочем, что я говорю? Как будто мы в силах распоряжаться собой? *Как будто не всеми нами правит высшая сила? Как будто не она допустила явиться и книге моей*!! (ibid, стр. 18).

Приведенное самопризнание Гоголя весьма поучительно для психолога как типичное credo окказионалиста, мистика, исповедывающего веру в том, что 1) творчество художника «не может двинуться без воли Божьей» (творчество как акт эманации Бога); 2) что творческая энергия художника «оживотворена благословением высшим Бога» (процесс творчества как излияние Божьей благодати на художника; 3) что «Бог, а не кто иной, виновник» творчества художника, так как на нем видна «святая воля Бога» и «подобное внушение не происходит от человека» (психический автоматизм и резиньяция воли художника, действующего по наитию Бога;) и 4) что «всеми нами правит высшая сила» допустившая «явиться и его книге», т-к «мы не в силах распоряжаться собой», (раздвоение личности художника, как пассивного орудия Божества, «допускающего» осуществление его творческих замыслов).

Тот-же мистический взгляд на божественное происхождение творческих замыслов мыслителя высказывает и *Шлейермахер*, открыто приписывая появление своих «Речей о религии» эманации «божественной силы», внушившей ему его «божественное призвание»: «это есть *божественное призвание*»—признается он в первой речи—«...и поэтому пусть будет и неуместно, и неразумно говорить о религии, но *то, что меня влечет, подавляет своей божественной силой эти мелкие соображения*». (Речи о религии», стр. 3—4).

Мильтон смотрит на создание своей поэмы «Потерянный рай», как на религиозный подвиг служения Богу и по образному выражению его—терпеливо ожидает, когда «*Бог призовет его и просветит его мысль и сердце*». (Е. Соловьев: «Мильтон». Биографический очерк. СПБ. 1894, стр 33).

Яков Беме приписывает свое творчество эманации вселившегося в нем «духа» и открыто «заявляет перед лицом Божьим», что его произведения внушены ему свыше: «я пишу лишь потому»—удостоверяет он в «Авроре»,—«что *меня вдохновляет дух, сообщающий мне великое и дивное знание*».

...Нередко я нахожу себя, грешного, слишком ничтожным и недостойным прикасаться к таким тайнам. Но тогда *дух ударяет в мое знамя* и говорит: смотри, ты должен вечно там жить и быть увенчанным; чего-же ты страшишься? «В этом смысле он дает читателю совет» *и спрашивать у Бога наития своего Святого Духа, ибо без просветления, дарованного Духом, ты не постигнешь этих тайн*, человеческий дух очень ограничен для того, а потому он должен быть прежде выведен из своих

границ. И ни один человек не в состоянии сделать это, ибо *только Святой Дух один служит ключом к тому.* („Цитата эта приведена Эд. Гартманом в его „Philosophie des Unbewussten". Zweite Auflage Berlin, 1870, C. Dunkez's Verlag, § 295) Совету Якова Беме следовали, сами не сознавая того, Декарт, Гайдн, Жиовани, Бед, Анжелико да Фьезоли, Берлингер, Метерлинк и Гоголь, испрашивая у Бога вдохновения для творческой работы.

Паскаль—по собственному его признанию—решился взяться за перо лишь после того, как поддался убеждению друзей, уверивших его, что его математические труды «внушены ему Богом»: однажды Паскаль, желая заглушить мучительную зубную боль, стал вычислять «как-бы бессознательно» и до такой степени был поражен сделанными им совершенно неожиданно для него открытиями, «которые как-бы *против воли* навязывались его уму», что ему «пришла мысль посоветоваться с одним из своих порт-рояльских друзей», о дальнейшей судьбе своего труда. Получив совет «печатать то, что *внушено ему Богом*», Паскаль—по словам его биографа—решился наконец взяться за перо. (М. М. Филиппов. «Паскаль». Биографич. очерк, стр. 60).

Мицкевич, называвший себя «свидетелем нового откровения», чувствует в себе, как и Гоголь,—«*силу, не от людей идущую*»: „...Разве я мог бы говорить с вами так"—обращается он к своим слушателям с кафедры парижского университета—„*если-бы я не чувствовал за собой силу, не от людей идущую*?... *Я провозглашаю себя перед лицом неба живым свидетелем нового откровения*"—говорит он в курсе своих лекций о славянах («Les slaves»).

Лев Толстой называет себя «проводником воли Божьей:, „у меня были времена—признается он в своем «Завещании»—когда чувствовал, что *становлюсь проводником воли Божьей*».

Пифагор приписывает открытие им теоремы о квадрате гипотенузы эманации вселившегося в него божества и приносит ему обильную жертву.

Художник *Жиовани Анжелико да Фьезоле*, подобно Гайдну, Декарту и Гоголю, возносил к Богу пламенные молитвы о даровании ему свыше вдохновения для задуманной им картины и „потом садился за работу и исполнял оную так, как ему внушало небо".

По словам Гюйо «*Бетховен*, мысленно слушая свои симфонии, верил,—как он рассказывает что,—сам *Бог говорит над его ухом* и,конечно,в глазах *Микель Анджелло*. фрески, которыми он покрывал Сикстинскую капеллу, составляли своего рода *предмет священнодействия*, столь-же величественного, как и служение священника». (М. Гюйо. «Задачи современной эстетики». Пер. Л. Чудинова, СПБ. 1899, стр. 5).

Бех, наблюдая в подзорную трубу за звездами, молил Бога.

осенить его вдохновением для того, чтобы написать „Magnificat" „Gloria in excelsis Deo".

Фердинанд Лассаль еще в юности смотрел на свое призвание как на мученический подвиг служения Богу, „вложившему в его сердце голос который зовет его на борьбу".—«Почему именно я должен стать мучеником? Почему?»—спрашивает он в своем дневнике.„Потому-ли,что *Бог вложил мне в сердце голос, который зовет меня на борьбу, или потому, что Бог дал мне силу,—я это чувствую—которая делает меня способным к борьбе?* Потому ли, что я не желаю обманывать *Бога, который дал мне силы для определенных целей*?» («Фердинанд Лассаль.» Биографический очерк, составленный Ед. Бернштейном, Петр. 1919, стр. 5).

Рафаэль созерцал в минуты творческого экстаза явление Мадонны, внушившей ему написанный им образ Богоматери.

По словам Ломброзо, *Игнатий Лойола* приписывал свои проэкты наитию Богородицы, утверждая, что якобы *Богородица лично помогала ему в осуществлении его проэктов*», причем «он слышал *с неба ободрявшие его голоса* («Гениальность и помешательство», стр. 137).

Савонарола, этот „величайший из философов, давший Флоренции"—по словам Виллари—«совершеннейшую форму республиканского управления, властвовавший над целым народом.» приписывал свою реформаторскую деятельность внушению Бога и велениям являвшейся ему в раю Богородицы: «ему»—по словам Ломброзо „постоянно представлялись видения из Апокалипсиса, а также из событий ветхозаветной истории. В 1491 году он во время молитвы услышал слова: «Глупец! Разве ты не видишь, что *сам Бог повелевает тебе итти по прежней дороге*»... В 1492 году с Савонаролой случился припадок галлюцинации во время самого произнесения проповеди,—он увидел меч с надписью: «Gladius Domini super terram» („Меч Бога на земле"), который вдруг обратился клинком вниз, при чем небо омрачилось, с него посыпались мечи, стрелы, искры, и земля показалась ему обреченной на жертву голода и чумы... Во время одного из своих видений Савонарола *пробыл долго в раю, где беседовал со многими святыми и с Богородицей*, престол которой он описал впоследствии чрезвычайно подробно, не забыв даже упомянуть, сколько именно драгоценных камней украшали его... По его собственному признанию *его пожирал какой-то внутренний огонь, заставлявший говорить и писать иногда против воли*». (ibid стр. 138—139).

Основатель ломбардской школы *Франческа Франчиа* приписывает свое творчество *„присутствию небесного Гения в глубине души своей"* (Л. Тик: «Об искусстве и художниках», М. 1826, стр. 16)—„Тот—любимец Неба, кто со смиренным вожделением ловит те избранные минуты, когда благотворный *луч небесный низойдет к нему* и, разорвав покров земной ничтожности...—*разрешит и отделит в его внутреннем составе*

благороднейшее: тогда он падет ниц, и в тихом восторге, обращая открытое сердце *к лучу Небесной благодати*, *насыщает грудь свою светом божественным*... Ловите... те блаженные минуты, когда *благодать Небесная осветит ваше сердце высшим откровением*". (ibid, стр. 111—112).

Приведенное самопризнание обращает на себя внимание психолога не только как характерное для окказионалистической концепции творчества признание эманации Бога и излияния «небесной благодати», «насыщающей грудь художника» светом божественным, но и „характерное для мистиков описание самого процесса эманации Бога, разрывающего покров небесной ничтожности» и растворяющего „внутренний состав" художника на «благороднейшие» стихии его духа.

По свидетельству Ломброзо «*Тассо и Кардан* часто намекали на то, что *их вдохновляет сам Бог*, а *Магомет* высказывал это открыто, вследствие чего малейшую критику своих мнений они считали чуть не преступлением». *Кардан* писал о себе: Природа моя *выше обыкновенной человеческой субстанции* и приближается к бессмертным духам" („Гениальность и помешательство," стр. 164)

Ньютон приписывает круговую орбиту планет творчеству „самого Бога:" „Закон тяготения—пишет он Бентлею—„отлично об'ясняет удлиненную орбиту комет; что-же касается почти круговой орбиты планет, то нет никакой возможности уяснить себе удлинение ее в одну сторону, *и потому она могла быть произведена только самим Богом*». (ibid, стр. 173).

Композитор *Иосиф Берлингер* приписывает творческие достижения художника „божественному началу искусства" и „Творцу благодетельному," даровавшему его творческую энергию: „Небесный Боже!"—восклицает он в своих самопризнаниях: «Да не одержены-ли мы одной половиной заслуг своих *божественному началу искусства*, вечной гармонии природы, а другою—*Творцу благодательному*, *даровавшему нам способ пользоваться* ее сокровищем?... Наконец, не должны-ли мы пасть пред Создателем? *Не Он-ли дал нам в удел сии звуки?... Не Он-ли даровал и власть сочетавать их* так чтобы они трогали сердце? Слава искусству, *но не художнику*: *он—одно слабое его орудие*». (ibid, стр. 232—233).—„Слышу голос из глубины души"—пишет он подобно Гоголю в другом месте—«он громко говорит мне: твори, следуй сему *божественному* стремлению человека!» (ibid, стр. 300).

Сократ прислушивается в минуты творческих озарений к вещему голосу *вселившегося в него божества*, внушавшего ему его мысли и философские построения.

Спиноза любил—по образному его выражению—«*оп'янять себя Богом*» в минуты творческого экстаза; характерно, что его проповедь «интеллектуальной любви к Богу» (amor Dei intellectualis) венчает, как купол, построение его системы. *Якоби* при-

писывает творчество Спинозы эманации Бога, «пребывавшего в душе» философа: «Будь благословен ты, великий и даже святой Бенедикт»!—восклицает он, полемизируя с Мендельсоном: «как-бы ты ни философствовал о природе Высочайшего Существа, как бы ни заблуждался в словах,—*в твоей душе пребывала Его истина* и твоя жизнь была любовь к Нему»! (Jacobi wider Mendelssohn Beschuldigungen in dessen Schreiben an die Freunde Lessings Gesam Werke, Band IV, Abt. 2, s. 245).

Петрарка приписывает «Божественную комедию» *Данте* наитию святого духа. «Это—не творение Данте, а *творение святого духа*»—говорит он в своем отзыве о поэме итальянского поэта

«Это—не человек, а дух»—говорили о *Шелли* его друзья.

Гейне ощущает в себе в период под'ема творческих сил «присутствие божества»: «Не знаю, имеют-ли право наши эстетики видеть во мне уже угасшую свечу? Более, чем когда-либо *я ощущаю в себе присутствие божества*»—признается поэт в письме к Мозеру.

Теодор Герцль слышал в моменты творческого под'ема таинственный шелест витавшего над ним орла: «Не помню»—говорит Теодор Герцль в своей «Автобиографии»—«чтобы я что либо писал в таком возвышенном настроении, как эту книгу («Еврейское Государство» С. Г.). Гейне говорит, что в те моменты, когда он писал некоторые из своих строф, он слышал над своей головой витание орла. Когда я писал эту книгу *я тоже верил в нечто вроде шелеста над моей головой*» («Теодор Герцль»». Том I. Издат. «Кадима». Петр. 1918, стр. 9—10).

В художественной литературе эта характерная тенденция окказионалистической концепции творчества нашла себе яркое выражение во взгляде на процесс творчества как на мистический акт эманации Бога, изливающего на художника свою «милость» и «благодать» и «вещающего» его устами в моменты творческого экстаза. Отсюда—тенденция окружать художника мистическим ореолом «пророка», «божественного посланника»—словом *богоносного* существа высшего порядка, сподобившегося божественной благодати: так, по словам *Эмерсона*, нарождение нового мыслителя «служит знаком *вступления Божества в человеческую жизнь, некоторого высшего влияния на дух человека*. Отсюда—тот невольный трепет, который сопровождает подобные моменты».

В. А. Жуковский определяет красоту, как «ощущение и слышание душою Бога». В этом интуитивном ощущении Бога кроется—по его мнению—пафос творчества поэта: «Что же красота? *Ощущение и слышание душою Бога в создании*. И в ней, *истекшей от Бога*, живет стремление творить по образу и подобию Творца своего, т.-е. влагать самое себя в свое создание». В этом смысле творчество поэта представляется Жуковскому „призванием от Бога, вызовом Создателя вступить с ним в товарищество создания“; поэт—по его словам—„только может свои-

ми... средствами повторять то, что Бог создал своей всемогущей волей: „произвольный акт творения—говорит Жуковский—„есть возвышенная жизнь души: целью его может быть не что иное, как осуществление того прекрасного, которого тайну душа открывает в творении Бога и которое стремится явно выразить в творении собственном.. Сие пересоздание своими средствами создания Божия есть художество... Сила производить его должна быть не что иное, как *призвание от Бога и есть, так сказать, вызов от Создателя вступить с ним в товарищество создания*". (Письмо к Н. В. Гоголю от 9-го января 1848 г.: „Слова поэта—дела его"). Как сотрудник Бога, „вступивший с Ним в товарищество создания", поэт представляется Жуковскому „посланником" Бога: «Творец вложил свой дух в творение: поэт, *Его посланник*, ищет, находит и открывает другим *повсеместное присутствие духа Божия*» (ibid).

А. И. Куприн сравнивает процесс творчества с религиозным экстазом художника, ощущающего в себе присутствие Бога: „Я во время процесса творчества" —говорит он устами скульптора в рассказе „Психея"—„точно в религиозном экстазе, ощутительно *познаю в себе слабое присутствие моего неведомого бога*».

Пушкин называет поэта „божественным посланником", „избранником небес", призванным жечь сердца людей „божественным глаголом".

„Но если ты—*небес избранник*,
„Свой дар, *божественный посланник*,
„Во благо нам употребляй"...—

говорит чернь поэту в «Черни» Пушкина.

В минуты творческого экстаза в душу поэта вселяется по его словам «божественный глагол»:

„Но лишь *божественный глагол*
„До слуха чуткого коснется,
„Душа поэта встрепенется
„Как пробудившийся орел"...

Как «божественный посланник», призванный „божественным глаголом" жечь сердца, поэт—по словам Пушкина—отмечен «печатью небесного Аполлона»:

„Как знать, и мне, быть может;
„*Печать свою наложит*
„*Небесный Аполлон*"...

(«Городок» Пушкина).

Призвание поэта, как „избранника небес" жребий Феба, даровавшего ему лиру.

„Благослови, поэт. В тиши Парнасской сени
„Я с трепетом склонил пред музами колени,
„Опасною тропой с надеждой полетел,
„*Мне жребий вынул Феб,—и лира мой удел*"...

(Пушкин: „К Жуковскому").

Как богоносное существо, отмеченное „печатью небесной Аполлона", поэт, любимец муз, посылающих ему „небесное вдохновение" (творчество—как эманация божества):

„Доколе *музами любимый*,
„Ты, Пиэрид, горишь огнем"...—

пишет Пушкин Батюшкову («К Батюшкову»).

Херасков обращается к музе с мольбою—«вдохнуть» в него «небесное вдохновенье».

„Вдохни *небесное* мне, муза, *вдохновенье*,
„Владимирово петь святое просвещенье"...
(Херасков: «Владимир возрожденный»).

Языков называет вдохновенье «небесным даром», ниспосланным поэту свыше:

„Когда с тобой сроднилось *вдохновенье*,
„И сильно им твоя трепещет грудь,
„И видишь ты свое *предназначенье*,
„И знаешь свой *благословенный путь*,
„Когда тебе на *подвиг* все готово,
„В чем на земле *небесный* явен *дар*,—
„Могучей мысли свет и жар
„И огнедышущее слово,—
„Иди ты в мир"...—

напутствует он поэта («Поэту»).

Метерлинк взывает к Творцу с мольбой «послать в его уста» свой «животворящий глагол», оживляющий всю природу:

„Творец, ты знаешь,—я бессилен пред тобой,—
„Ты видишь,—я пою, исполнен умиленья...
„...Ты сумрак разгони лучом любви своей,
„В душе, уставшей жить и в мире одинокой.
„Так вянет на земле земная красота,
„Так подо льдом трава зимою умирает,
„Но *свой глагол скорей пошли в мои уста*,
„*Животворящий,—он все в мире оживляет*"...

Как эманация Бога, вдохновение поэта—бесценное «наследие небес».

„Кто словом, кистию, струнами иль резцом
„Владеет, как *небес наследием бесценным*,—
„Кто может оживить толпу *огнем священным*
„*И небо избранным отверзть в быту земном*"!..
(*Растопчина*: «Благословение артисту»).

Как «боговдохновенное существо высшего порядка поэт отмечен—по словам *Некрасова* «печатью дара Божьего»:

„...И юноша, *отмеченный*
„*Печатью дара Божьего*,
„Стал пылким и восторженным
„Певцом освобождения...".
(*Некрасов*: «Кому на Руси...»).

П. А. Вяземский сравнивает поэта с Прометеем, похитившим «с безоблачного свода» луч небесного огня:

„Поэзия! Твое святилище—природа!
„Как древний Прометей *с безоблачного свода*
„*Похитил луч живой предвечного огня*,—
„*Так ты свой черпай огнь из тайных недр ее*"...
(Вяземский: «Байрон»).

С. Я. Надсон воспевает «*божественный* приход поэзии «из тихой сени рая»:

„Везде, где речь лилась людская,
„Ей было место и почет,
„И мир встречал, благословляя,
„*Ее божественный приход*...
„В часы *небесных вдохновений*
„Она не видала сомнений...
„В ее *божественные* звуки
„Больные ноты слез и муки,
„Страдая, Истина вплела"...

В стихотворении «Грезы» Надсон приписывает вдохновенье поэта эманации или наитию «благодатного бога», осенившего его «крылами вдохновенья» в минуты творческих озарений:

„В начале он (голос) дрожал от тайного смущенья,
„Но уж *слетел ко мне мой благодатный бог*,
„*Уж осенил меня крылами вдохновенья*,
„*И звукам гибкость дал, и взор огнем зажег*".

Д. С. Мережковский чувствует везде присутствие Бога, разлитого во всей вселенной и называет мир Его вечным храмом:

„О Боже мой, благодарю
„За то, что дал моим очам
„Ты видеть *мир—Твой вечный храм*...
„...*Везде я чувствую, везде*
„*Тебя Господь,—в ночной тиши*,
„*И в отдаленнейшей звезде*,
„*И в глубине моей души*"..

Лермонтов видит Бога в небесах: „...и в небесах *я вижу Бога*"...

Яркой иллюстрацией окказионалистического взгляда на творчество, как эманацию Бога и излияние на поэта милости Божьей, может служить одна из «Еврейских мелодий» *Гейне*—«Иегуда бен Галеви»: «Как в жизни, так и в поэзии высшее благо—*милость свыше*; на кого она излилась, тот не может грешить ни в стихах, ни в прозе. Такого поэта *Божьей милостью* мы называем гением: он—неответственный монарх в царстве мысли. *Только Богу дает он отчет*, но не народу».

Тот же взгляд высказывает *Шиллер* в «Графе Габсбургском»: «певец, говорит он, подвластен *высшему властелину*».

В. А. Жуковский воспевает поэзию как «Бога», воплощенного в «святых мечтах земли»:

„Поэт, будь тверд! Душою не дремли!
„*Поэзия есть Бог в святых мечтах земли*".

Приведенные самопризнания целого ряда писателей и художников поучительны для психолога в том смысле, что в них вариирует основной мотив окказионалистической концепции творчества—*утонченное восприятие и ощущение божества*, переживаемое в душевном опыте художника—как типическая черта строения его «творящей природы»: отсюда—тенденция к сближению творческого под'ема художника с религиозным экстазом; в современной русской литературе защитником этого взгляда на природу творчества выступил *А. Л. Волынский*: «творческая работа возможна», по его словам—«только тогда, когда *художник живо ощущает Бога непосредственно соприкасается с ним*, непроизвольно соединяет простые чувственные впечатления, которые льются на него извне, с внутренним *религиозным экстазом*». («Северный Вестник», кн. XII, стр. 255).

Пантеисту-мистику *Новалису* творчество представляется «аккордом всемирной симфонии» природы, которую «увидишь всюду,—на крыльях, на яичных скорлупах, в облаках, на снегу, в кристаллах и в каменных образованиях, в замерзших водах, в недрах и в наружном лике гор, в растеньях, в зверях, в людях, в светильниках неба, на пластинках смолы..., в железных опилках вокруг магнита, в особенных сочетаниях случая. В них предчувствуется ключ волшебного письма, его язык... *Это писание—аккорд из всемирной симфонии*». («Ученики в Сансе» в перев. К. Бальмонта в его «мыслях о творчестве»). Поэт-художник, как «настоящий разгадчик тайнописи Природы... будет фантазировать на Природе, как на великом инструменте»... (ibid), потому что «истинный поэт-всезнающ: он есть действительный мир в малом... Природа и Искусство неотделимы для Новалиса, потому что «природа», по его словам—«имеет инстинкт искусства; поэтому—пустая болтовня, когда желают *различать Природу и Искусство*»: они слиты воедино «*во всемирной симфонии*». В этом смысле поэт приобщается святых тайн природы, уподобляясь Творцу: «*поэтический философ находится в состоянии абсолютного Творца*». Для пантеиста *Шелли* творчество художника—таинство вселенской любви, разлитой в природе: «что такое любовь? Что такое Бог? Это—священное звено, связующее человека, не только с человеком, но и со всем, что есть в мире... Есть красноречие в ропоте ветра..., есть мелодия в журчании ручья и в шелесте осоки; непостижимым образом сочетаясь с какими-то движениями нашей души, эта музыка Природы возбуждает в нас безумный восторг, извлекает из глаз наших слезы мистической нежности».. («О любви»).

Пантеисту *Гете* вся вселенная представляется «таинственной мастерской Бога»: «отныне—говорит он при испытании при-

роды будут взирать на великие законы творения, *в таинственную мастерскую Бога... и чувствовать дыхание Божие*, которое указывает движение каждой частицы материи». По концепции Гете—познать тайну природы—значит, чувствовать в ней *дыхание Божие*». В этом смысле каждое произведение искусства, каждое научное открытие представляется Гете таинством религиозного ощущения Бога, актом познания его в процессе творчества, как он он раскрывается в душевном опыте художника: «человек»—учит Гете—«должен возвыситься до высочайшего разума, чтобы прикоснуться к Божеству, которое скрывается в живом»... В этом акте прикосновения к Божеству и кроется пафос творчества, как познания таинства природы: «высшее, чего может достигнуть человек в познании»—говорит Гете—«есть чувство *изумления* (Erstaunen)».

Творчество, как ощущение божества в акте творческого экстаза приподымает перед художником завесу над таинством природы, как гармонии вечной любви и божественной силы. «Природа—в Нем, и Он—в природе»...—говорит Гете. «Если-бы Бог не одушевлял птицы этим всемогущим влечением: к ее детенышам, если бы подобное стремление не проникало всего живого, то и мир»—по его словам—«не мог-бы существовать. Всюду распространена *божественная сила* и всюду действует вечная любовь».

Таким образом, в высшем, пантеистическом истолковании интересующей нас проблемы, окказионалистическая концепция творчества разрешается, по мнению Гете, *в синтез вселенской любви, как богоощущения*.

Если окказионализм Гейлинкса и Мальбранша разрешается в мистическую теорию миропознания в Боге («nous vogons toutes choses en Dieu»—«мы видим все вещи в Боге») и апологию чуда, то окказионалистическая концепция творчества, поскольку она оправдывает *чудо творчества*, как таинственной эманации божества в процессе творчества художника,—разрешается напоследок в апологию *психопатологического типа творчества*: апология чуда в теории творчества, testimonum paupertatis окказионалистической концепции, делающая невозможным и ненужным построение науки о законах художественного творчества, так как наука не знает и не допускает никаких чудес.

Подводя итоги настоящей главы, мы можем резюмировать ее выводы в виде следующей схемы

С Х Е М А

строения третьего типа окказионалистической концепции творчества:

Творчество, как эманация божества характеризуется следующими типическими чертами:

1) резиньяцией воли художника:

2) раздвоением личности художника в моменты творческого экстаза;

3) тенденцией художника к отречению от своего авторства;

4) тенденцией художника приписывать происхождение своих творческих замыслов и образов фантазии, «наитию» божества, вселившегося в душу художника;

5) тенденцией к сближению творческого экстаза художника с эманацией божества;

6) стихийным характером процесса творчества как «наития» божества;

7) верой художника в присутствие в его душе божества, избравшего его орудием своих творческих замыслов (психопатологический тип творчества).

§ 5. Четвертый тип: творчество как эстетический эрос.

Эстетический эрос: как ответвление или разновидность «эманации бога». Характеристика этого типа творчества. Психологические черты его строения. Влияние стихии женственности и любви на психику и художественное мышление. Толкование Сореля, Тика, Фрошаммера, Гартмана, Рибо, Макса Нордау, Ковача, Мечникова, Овсянико-Куликовского и др. Гипотеза Мечникова о роли простоты в творчестве художника. Творчество как проявление „вторичного полового признака." Любовь как стимул творчества. „Музы—вдохновительницы" и роль в творчестве художников. Миф об Эгерии. Платон и его метафизика любви. Миф об андрогинах. Учение Платона об Эросе. Четыре ступени Эроса. Взгляд Гартмана на природу творческого экстаза: слияние человека с божеством в экстазе любви. Иллюстрации этого тезиса. Вагнер и Везендонк. Данте и Беатриче. Конт и Клотильда де-Во. Микель Анджелло и Виктория Колонна. Лейбниц и София—Шарлотта. Бальзак и Ганская Милль и Тейлор. Россетти. А. Н. Серов. Супруги Штиглиц и др. „Музы—вдохновительницы" как модели художественных образов. Иллюстрации: Выводы. Гносеологические *соображения*.

«Вечно женственное влечет к небу».

Гете.

Эстетический эрос как своеобразная разновидность окказионалистической конценции творчества (или точнее—как ответвление третьего в нашей классификации типа творчества—«эманации божества») представляет явление, и поныне совершенно не исследованное наукой: психология творчества до сих пор упорно обходит молчанием сложный и многогранный вопрос о роли стихии «женственности» (das ewid Weibliche) в экономии духовных

сил художника и влияния любви, как чисто психологического фактора, на характер творчества, психику и художественное мышление творца интеллектуальных ценностей; между тем вопрос этот, чреватый ценными новыми наблюдениями над строением «внутреннего мира» художника, заслуживает серьезного внимания не только психолога, но и психиатра, поскольку изучение этого вопроса сулит заманчивые перспективы—пролить, быть может, новый свет на одно из самых загадочных явлений психики художника, явлений,—стоящих *на грани между психологией и психопатологией творчества.*

Осветить всесторонне вопрос о влиянии стихии женственности и любви, как психологического фактора, на психику и творческое воображение художника—задача тем более благодарная для психолога, что *сродство между творческим воображением и половой психикой художника—факт, твердо установленный в литературе целым рядом авторитетных психиатров, психологов, физиологов и историков искусств.* (Ломброзо, Крафт, Эбинг, Ковач, Макс Нордау, Рибо, Тард, Мечников, Тик, Новалис, Морлей, Фрошаммер, Руге, Мильталер, Платнер, Сорель, Брандес, Овсяннико-Куликовский и др.): так, например, Сорель и Фрошаммер отмечают связь между половым инстинктом и творческой энергией художника: «уже давно»—говорит *Сорель* («Социальное значение искусства» стр. 18) «мне приходилось наблюдать, что у лиц, обладающих артистическим темпераментом, чувство красоты весьма нередко находится в связи с чувственной раздражительностью»; усматривая тесную связь между творческим воображением и половой психикой, *Рибо* отмечает сродство между половой возмужалостью и творческой фантазией.

«Смешение эстетических чувствований с половыми, по мнению Макса Нордау, никого не должно удивлять, так как эти две категории чувств не только соприкасаются, но по большей части совпадают... Эти мнения, высказанные в новейшее время, не представляют «однако,—по словам А. Евлахова—чего - либо вполне нового. Мысль, лежащую в их основе, встречаем уже у *Тика*: «Я убедился—говорит он, что поэзия, искусство и даже благочестие—*только переодетое и скрытое сладострастие.* Только одна чувственность есть главное движущееся колесо в нашем механизме.. *Чувственность и сладострастие составляет душу музыки, живописи и всех искусств*; все человеческие желания вращаются вокруг этого полюса... Я даже благочестие считаю отводным каналом для грубых чувственных инстинктов, которые прорываются в тысяче разнообразных красок». Такова, быть может, истинная подкладка творчества. «Созданные страстно обольстительные образы можно найти в поэзии всех времен и народов: эти образы «идеальны», но чисты-ли они? Даже в платоновских дифирамбах красоте кое-где проглядывает чувственность»—говорит проф. *Гиляров...*» (*А. Евлахов*: Введе-

ние в философию художеств. творчества» т. II, 1912, стр. 128—130). Не говоря уже о многочисленных произведениях искусств и светской литературы, насыщенной эротикой, эротические мотивы можно подметить также в духовной литературе и музыке: так, по указанию *Мильталера*, Гендель заимствовал религиозные мотивы для своего «Мессии» из эротических дуэтов, написанных им для принцессы Каролины Ганноверской на мадригалы Ортензио; по мнению *Гюйо* в «Песни песней» и в главе о любви, в «Подражании Иисусу Христу», «жгучая физическая страсть не умеряется никакими соображениями скромности». *Георг Брандес* обратил внимание на одну картину в Ватикане с изображением Христа, устремившего на павшую перед ним на колени монахиню слишком нежный и пламенный взгляд и т. д (ibid)

Гартман признает половой инстинкт средством, которым бессознательно пользуется природа, в целях повышения чувства красоты и соблюдения экономии сил.

Мечников идет еще дальше и видит в творчестве проявление «вторичного полового признака»: „У птиц—по его словам—„как это всем известно, пение есть прямое проявление полового чувства. *И у людей нельзя не видеть роли того-же фактора.* Прежде всего заметим, что *музыкальный гений*, (*как и гениальность вообще*) *составляет вторичный половой признак, подобно физической силе, усам и бороде.* Несмотря на то, что женщин, умеющих играть, значительно больше, тем не менее музыкальное творчество их ограничивается вообще небольшими пьесами в роде романсов. Чрезвычайно редки более крупные музыкальные произведения, вышедшие из-под пера женщин, да и среди них нет выдающихся. Во всяком случае исключений в виде женщин с усами и бородой несравненно многочисленнее, чем женщин—композиторш. Все гениальные музыкальные творения вышли из голов мужчин подобно тому, как песни птиц суть произведения самцов. Влияние полового чувства на музыкальную деятельность мужчин легко усмотреть из истории творчества великих произведений музыки. Возьмем для примера „Тристана и Изольду“ Вагнера, которая многими ценителями считается лучшей его оперой. Вагнер писал значительную часть ее в то время, когда он был пламенно влюблен в молодую замужнюю женщину—госпожу Везендонк“ (*И. И. Мечников*: „Сорок лет искания рационального мировоззрения“ М. „Научное Слово“. 1913, «Вступление», стр. 13). Мечников убежден, что в зарождении шедевров музыкального творчества кроется, по всей вероятности, «романическая подкладка». Признавая связь музыкального творчества с половой психикой бесспорным фактом, Мечников об'ясняет „внутренний механизм“ этой связи с помощью гипотезы о роли сока предстательной железы (простаты) как возбудителя семенных телец, возбуждающих мозговые клетки благодаря усиленному выделению простатической жидкости под влиянием близости красивой женщины: «Когда любовь... (Вагнера и Везендонк)

была раскрыта и им пришлось расстаться, свиданья были затруднены и работа Вагнера оттого пострадала. Если-бы сохранились подобные данные относительно других великих музыкальных произведений—говорит Мечников—«то я думаю, что и в их зарождении нашлась-бы такая-же *романическая подкладка. Связь музыкального гения с половым чувством не подлежит сомнению.* Труднее определить внутренний механизм этой связи, что не удивительно в виду несовершенства наших знаний. На основании некоторых фактов и соображений я думаю, что тут играет роль сок предстательной железы (простаты). Будучи возбудителем семенных телец, он, по всей вероятности, способен возбуждать и мозговые клетки. То, что в гениальном открытии Пуанкаре сделала чашка кофе,—во вдохновении Тристана должно было быть сделано простатической жидкостью, усиленно выделенной под влиянием близости молодой и красивой женщины (какова была госпожа Везендонк). Быть может, увеличенное развитие предстательной железы в старости (так называемая простатическая аденома), подобно старческому увеличению размеров сердца, есть благотворная реакция организма для противодействия одряхлению. В настоящем состоянии науки вряд-ли возможно в точности проверить эту гипотезу (о роли простаты в развитии гениальности)...» (ibid, стр 14). Невропатолог *Ковач* (Covac), отмечая аналогию между творчеством и половой психикой художника, склонен рассматривать творческую деятельность как замещение полового влечения художника. Аналогичный взгляд на роль полового чувства в художественном творчестве высказывает *проф. Н. Д. Овсянико-Куликовский*, приписывая лирическим эмоциям облагораживающее влияние на любовь: «Половое чувство», —говорит он—„по существу очень эмоциональное и переходящее в эффект, возбуждается прежде всего представлениями, образами. В лирической поэзии эти образы обезвреживаются лирической эмоцией. Относительным *украшением* полового инстинкта *и облагорожением любви* человечество обязано лирике не меньше, если не больше, чем этике» („Лирика как особый вид творчества“ в «Вопросах теории и психологии творчества» т. II, вып. 2, стр. 212).

Если с психо-физиологической точки зрения «внутренний механизм» процесса творчества представляется как-бы катарсисом разряжением, освобождением от напора половых чувств, своего рода отводным каналом» для грубых чувственных инстинктов, „укрощением полового инстикта“, замещением полового влечения, то с точки зрения окказионалистической конценции творчества, выдвигающей на первый план *психологическую роль любви*, как облагораживающего стимула творческой деятельности художника, эстетический эрос представляется своеобразной стихией духа в экономии творческих энергий художника, облагораживающей его эстетические эмоции и творческую фантазию. В этом смысле в эстетическом эросе находит себе выражение одна из характерных

особенностей «творящей природы» художника—тенденция к духовному общению его с „избранницей сердца“, окружаемой мистическим ореолом «доброго гения», „ангела-хранительницы“, музы-вдохновительницы,(la femme-inspiratrice), осеняющей художника в минуты творческого экстаза и внушающей ему творческие замыслы и образы фантазии. Всего ярче проступает характерная черта этого своеобразного типа творчества в тенденции к созданию культа мистического обожания «музы-вдохновительницы» художника (вспомним культ обожания «дам сердца» рыцарей и трубадуров, окруженной ореолом неземной красоты и недосягаемой чистоты и почитаемой как существо высшего порядка или орудие вселившегося в нее божества (Данте и Беатриче, Шиллер и Лаура, Огюст Конт и Клотильда де Во, Рихард Вагнер и Везендонк). В этом своеобразном строении эстетического эроса находит себе об'яснение тенденция к сближению творчества художника с эросом в платоновом смысле этого слова.

„В средние века“—говорит *Владимир Соловьев*, любовь была предметом религиозной мистики, с одной стороны (Викторинцы, Бернард Клервосский и особенно Бонавентура в его сочинениях «Stimulus amoris», «Incendium amoris», «Amatorium») и особого рода поэзии—с другой; эта поэзия, из южной Франции распространившаяся по всей Европе, была посвящена культу женщины и идеализованной половой любви в смысле гармонического соединения всех трех ея элементов: благоговения, жалости и стыдливости. В эпоху Возрождения (гончая Джордано Бруно) любовь опять становится предметом философских умозрений в духе платонизма». (Полное собр. сочин., т. IX, стр. 8).

Как своеобразная разновидность „эманации божества“ (третьего в нашей классификации типа творчества) эстетический эрос характеризуется, ближайшим образом, следующими типическими чертами: *резиньяцией воли художника* (творчество как «квиетив воли»); 2) *отречением художника от своего авторства и тенденцией приписывать происхождение своих творческих замыслов и образов фантазии, действию „музы-вдохновительницы“, „избранницы сердца“ как орудия супраментальной силы высшего порядка*; *3) раздвоением личности художника* (творчество как „бытие вне себя“); *4) интуитивным характером творчества* (стихийным вторжением в душу художника супраментальной силы высшего порядка, воплощенной в образе „музы-вдохновительницы“); 5) *непроизвольным характером творчества* (внезапные вспышки творческих озарений и антиципированных образов, внушенных художнику его «избранницей сердца», «добрым гением», «ангелом-хранительницей», воплощенной в образе «музы-вдохновительницы»; 6) *эстетическим фетишизмом или культом обожания «избранницы сердца» художника*, окруженной мистическим ореолом небесной красоты и недосягаемой чистоты (Беатриче, Данте, Клотильда де-Во, т-те Везендонк); 7) тенденцией к истолкованию проблемы творчества как

мистического акта духовного слияния художника с „избранницей" его сердца в экстазе любви (творчество как эрос в платоновом смысле этого слова). Приписывая свои мысли, чувства и представления мистическому действию избранницы своего сердца, художник склонен рассматривать образы своей фантазии как внушение высшей супраментальной силы (Бог , богородицы, ангелов, духа), вселившейся в душу его «музы-вдохновительницы», властно диктующей ему его творческие замыслы без участия его воли, отсюда—характерная для этого своеобразного типа творчества тенденция художника—уподоблять себя пассивному орудию («кисти», «перу», «инструменту») в руках своей «музы вдохновительницы», отсюда взгляд на творческий пафос как на мистический процесс духовного общения художника с избранницей его сердца в любовном экстазе. Эту своеобразную черту творческого экстаза отмечает Макс Нордау в своей характеристике эроса: «так-как чувство сладострастия является единственным, нам известным нормальным органическим ощущением, сходным с экстазом, то этим об'ясняется, что исступленные примешивают посредством ассоциации идей к своим представлениям эротические элементы и смотрят на экстаз как на *род земной любви, соединяющей божество с человеком*". (Макс Нордау «Вырождение», стр. 68).

Эта характерная тенденция к сближению процесса творчества с мистическим актом слияния художника с божеством в экстазе любви нашла себе глубокомысленное истолкование в концепции Платона и главным образом в его метафизике любви и учении об Эросе. В седой древности—учит Платон—облекая учение об Эросе в форму мифа об андрогинах—не было деления людей на оба пола. вместо мужчин и женщин «тогда был *андрогин* в одном лице, и по виду и по имени общий тому и другому полумужскому и женскому» («Пир», 189. Е).

Надеченные «страшной силой» и исполинскою мощью, *эти двуполые* шаровидные существа, исполненные горделивых помыслов, «решились взойти на небо с целью напасть на богов". Тогда Зевс, испуганный дерзкими замыслами андрогинов, разрезал их на двое «как разрезывают ягоды рябинные, когда хотят солить их, или как раздвояют волосами яйца" (ibid 190, Е.)

Когда андрогины были рассечены на две половинки, «каждая половина, стремясь вожделением к другой своей половине, сходилась с нею; обнимая друг друга руками, они сплетались между собою и, желая срастись, умирали от голода и, вообще, от бездействия потому, что ничего не хотели делать одна без другой. Когда таким образом одна из половин умирала, а другая оставалась,—оставшаяся искала новой и сплеталась с ней, безразлично,—была-ли то половина целого женского пола, каторую мы теперь называем женщиной, или—мужского, и так все погибали» (ibid 190, В).

Тогда Зевс, сжалившись над ними, наделил обе разрозненные половины—мужчину и женщину—даром любви и с этой

целью «сделал их способными к зачатию друг в друге—в женщине через мужчину—с той целью, чтобы, если мужчина сойдется с женщиной, они зачали и произвели плод... Так вот с какого давнего времени—говорит Платон устами Сократа—«прирожден Эрос людям и, как сводитель древней природы, стремится сливать два существа воедино ..» (ibid, 191, В—Д).

С тех пор—учит Платон—разрозненные одинокие души людей, исполненные тоской и взаимным влечением, ищут друг друга, чтобы слиться воедино в гармоническом аккорде любви, ибо «каждый из нас—купон (половина) человека» и «мы—по словам Платона—двойца из одного, и поэтому каждый из нас всегда ищет другого своего купона» как гармонического восполнения своего одинокого, тоскующего «я». И если такой одинокой мятущейся душе „случается сойтись со своей половиной, то по дружбе, свойству и любви, они дивным образом влекутся друг к другу, не хотят,—проще говоря—отойти друг от друга и остаются неразлучными на всю жизнь и не могут даже сказать, чего хотят они друг от друга,—ибо им и на мысль не приходит любовная связь, словно они сошлись для того только, чтобы жить вместе; душа каждого из них хочет, очевидно, чего-то иного, чего не может высказать, а только преисполнена чувств и гадательно выражает свои желания». (ibid 191—192, Е—Д). [1])

В этом взаимном тяготении и сродстве одиноких, тоскующих душ и кроется—по учению Платона пафос любовного экстаза как гармонического слияния сердец в аккорде любви.

В мифе об Эросе, этом «великом гении» бесмертия, Платон преподает Сократу устами мантинеянки Диотимы «эротическую науку»: сын Пора и Пении плод союза гения богатства с гением бедности,—Эрос есть любовь красоты" и «желание добра и счастья" Как гений любви, Эрос занимает «среднее место между смертным и бессмертным", потому-что „все гениальное находится между богом и смертным". В этом смысле Эросу «необходимо любить мудрость—быть философом (Пир", 204, В); как гению любви и мудрости, ему присущ дар истолковывать и переносить к богам все человеческое, а к людям—все божественное: в этом смысле Эросу —присуща—по словам Платона—таинственная сила» истолковывающая и переносящая к богам человеческое, а к людям—божеское; от людей—молитвы и жертвы, а от богов—повеления и воздаяния за жерты. Находясь в середине, он наполняет ее собою между теми и другими, так что им связуются все. Через него проходит и всякое прорицание, и искусство жрецов, занимающихся жертвами, мистериями, обаяниями, всяким гаданием и чародейством» (ibid, 202, Е—203).

---

[1]) Этот мотив нашел себе художественное выражение в стихотворении Лермонтова «Ангел».—„И долго на свете томилась она *желанием чудным полна*".

Стихия Эроса, как гения любви и любителя красоты—«рождение в прекрасном как по телу, так и по душе»... Все люди беременеют, Сократ, и по телу и по душе»,—говорит Платон устами жрицы Диотимы—«и как скоро наша природа достигает известного возраста,—тотчас желает рождать; рождать-же она может не в безобразном. а в прекрасном. потому-что соединение мужчины и женщины есть рождение. *Это—дело божественное. „Беременне и рождение—это воистинно в смертном животном есть бессмертное...»* (ibid, 206, B—Д).

Приписывая животным родовое бесмертие в смысле вечного продолжения их рода, Платон наделяет человека индивидуальным бессмертием в смысле несокрушимости в личном его бытии, в самой его неделимости, поскольку он окрылен любовью и тяготением к прекрасному. В этом смысле любовь к прекрасному—залог бессмертия или—как говорит Платон устами Диотимы—«Эрос ради бессмертия". Во имя Эроса—бессмертия, ради славы, как тайны бессмертия, человек приносит в жертву все блага вплоть до своей жизни: «все знаменитые люди делают это (т. е. приносят в жертву свою жизнь) для бессмертной добродетели и такой-же славы, и чем они лучше,—тем больше, потому-что любят бессмертие» (ibid, 208, C).

Таким образом любовь к бессмертию венчает, как апофеоз, любовь к прекрасному или эстетический эрос в тесном смысле этого слова. В учении Платона об Эросе почерпает свое обоснование его взгляд на «духовное» и «телесное беременне»: если «беременеющие телесно» увлекаются чарами женской красоты и «бывают последователями Эроса этим способом»,—в надежде стяжать себе бессмертие в потомстве.то «беременеющие душевно»обретают бессмертие *в таинстве творчества—в твореииях своего гения—как «в прекраснейших бесмертнейших детях»*, стяжающих им на все времена«бессмертную славу и память»: «Беременеющие душевно»...—поясняет Диотима Сократу глубокомысленный миф об Эр се:—«ибо есть и такие, которые беременеют в душах еще более, чем в телах, смотря по тому, чем свойственно душе беременеть и что зачинать. А чем свойственно ей беременеть? Разумностью и прочими добродетелями; *творцами их бывают все поэты, и из художников—так называемые изобретатели* .. Кто будучи божественным по душе, беременеет ими с молодых лет, тот и по достижении возраста (подразумевается—зрелого возраста. С Г.) желает развивать их и рождать. И этот, думается мне, повсюду ищет прекрасного, чтобы в нем родить, ибо в безобразном никогда не родит.Как беременеющий, он и тела любит больше прекрасные, чем безобразные; а если при этом он встретит прекрасную, благородную и даровитую душу, то уж очень любит то и другое... Вступая в связь с прекрасным... он... развивает и рождает то, чем давно беременел, мыслит о прекраном в глаза и за глаза и вместе с ним воспитывает рожденное , чтобы взаимное общение их окрепло еще более и дру-

жба стала еще прочнее, чем через рождение обыкновенных детей, так-как *они слились воедино в детях прекраснейших и бессмертнейших.* Да и всякий гораздо скорее согласился-бы родить себе таких детей, чем человеческих, смотря на Омира и Исиода и соревнуя другим выдающимся поэтам, оставившим после себя такие порождения, которые...стяжали им бессмертную славу и память. За таких детей им воздвигнуто уже не мало храмов, а за смертных—нигде ни единого. Вот, Сократ... эротическая наука, в которую я посвятила тебя»—поясняет Диотима, закончив древнее сказание об Эросе (ibid, 209, B—E.)

Платон различает четыре ступени Эроса, как влечения «от одного к двум; от двух—ко всем прекрасным телам, от прекрасных тел—к прекрасным занятиям, от прекрасных занятий—к прекрасным наукам. с намерением перейти наконец от наук к той науке, которая есть наука не очем ином, как о прекрасном, и таким образом окончательно познать, что такое прекрасное («Пир», § 211, C).

Эротический восторг—учит Платон в «Федре»—«по самому происхождению своему, лучше всех восторгов—и для того, кто сообщает его, и для того, кому он сообщается.» (§ 249, E).

Взгляд Платона на природу творческого экстаза, как рода земной любви и процесса мистического слияния человека с божеством, нашел себе подтверждение в метафизике любви Гартмана и отчасти в концепции Ницше, поскольку он рассматривает творческий под'ем художника как мистический акт слияния его «с Первоначальным Художником мира» в процессе творчества.

Любовный Эрос, как сродство душ, представляется Гартману мистическим предчувствием, предвосхищением единства и гармонического слияния с космосом, стирающим всякие границы, отделяющие индивида от его возлюбленной, когда невинность бессознательной юности впервые завидит чудный мираж, fata morgana) который указывает ей на обетованный эдем в свете разгоревшейся утренней зари".

«Там»—говорит Гартман—«брезжет перед любящим мистическое предвосхищение вечного единства всякого бессознательного бытия и противоестественность раздельного бытия (Unnatur des Getrennseins.) с любимым; там зацветает и разгорается неодолимый порыв—стереть границы индивидуальности, отделяющие его от любимого, погибнуть и претвориться всем своим сокровенным „я" в существо, которое ему дороже своего собственного, чтобы, сгорев, подобно фениксу, в пламени любви и став безличной частью возлюбленного, в нем одном обрести более совершенное бытие: и души, которые, в сущности, сами того не зная, суть нечто единое и никогда не могут прийти в более тесное соприкосновение, поскольку они—вечны, томительно жаждут сли-

яния, которое не может наступить для них,—доколе они остаются раздельными индивидами»...[1]).

Тенденция к истолкованию творческого экстаза как эстетического эроса в смысле духовного слияния художника с его «музой—вдохновительницей», внушающей ему творческие замыслы и образы фантазии, нашла себе яркое истолкование в самопризнаниях целого ряда писателей, художников и мыслителей, приписывавших происхождение своих творческих достижений действию супраментальной силы, воплотившейся в образе их «доброго гения—хранительницы».

Еще народная мудрость древних окружила женщину ореолом музы—вдохновительницы в мифе об *Эгерии*,—нимфе, вдохновившей царя Нуму Помпилия на творческую работу—составление кодекса религиозных и гражданских законов. Таким-же мистическим ореолом духовного обаяния окружена женщина и в признаниях поэтов и мыслителей: так, *Рихард Вагнер*, переживший в период писания оперы «Тристан и Изольда», захватившее его чувство—пламенной любви к молодой замужней женщине—M-me Везендонк, не только почерпал в общении с нею источник вдохновения для творческой работы, но по собственному его признанию—возродился духовно под ее благотворным влиянием: по словам биографа Вагнера Е. Шюре (E. Schurè: „Femmes inspiratrices“ Paris, 1909 r. 18 etc.)—композитор не мог «обойтись без г-жи Везендонк во время своей работы. Она должна была приходить к нему, чтобы *высиживать* (couver) *его мелодии*, что поглощало ее почти всецело. С тех пор невысказанная любовь царит между ними подобно тончайшему эфиру, составляя их атмосферу и превращаясь, в их взглядах, когда они встречались, в магнитный ток.» Вот как сам Вагнер в своих записках вспоминает об этом времени: «Ровно год тому назад я кончил поэму «Тристана» и принес тебе его последнее действие. Ты проводила меня до стула возле дивана, ты поцеловала меня и сказала: теперь я больше ничего не желаю. *В этот день, в этот час я родился вновь.* Все, что было раньше, может быть названо *до*

---

[1]).. Wo die Unschuld der bewusstlosen Jugend zum ersten Mal die fata morgana erblickt, die ihm das Eden der Verheissung im verklärten Schimmer erglühenden Morgenrothe zeigt. Da dämmert ihm die mystische Ahnung von der ewigen Einheit alles unbewussten Seins und von der Unnatur des Getrenntseins von dem Geliebten, da blüht und glüht ihm die Sehnsucht auf, die vom geliebten trennenden Schranken der Indiviadualität zu vernichten, unterzugehen und zu versinken mit dem ganzen Selbst in dem Wesen, das ihm theurer ist als eigne, um wie ein Phönix verbrannt in den Flammen der Liebe nur im Geliebten als selbstloser Theil von ihm das bessere Sein wiederzufinden: und die Seelen, die Eins sind, ohne es zu wissen, und die sich durch keine noch so enge Umarmung näher kommen können, als sie ewig sind, verschmachten nach einer Verschmelzung, die ihnen nie werden kann, so lange sie getrennte Individuen bleiben»... (*Eduard von Hartman*: «Philosophie des Unbewussten.” Zweite vermehrte Auflage. Berlin 1870, Carl Dunker Verlag, s. 191).

жизни, а то, что было после—*после жизни. Я никогда не жил, кроме как в этот чудный миг.» История этой любви находит свой отголосок в страсти Тристана и Изольды. Роман Вагнера с Везендонк «произвел двух бессмертных детей: Тристана и Изольду»*. (Шюре, стр. 23. См. И. И. Мечников: «Сорок лет искания рационального мировоззрения.» М. Научное Слово. 1913, стр. 13—14).

Яркой иллюстрацией интересующего нас типа творчества, эстетического эроса,—может служить влияние Беатриче Партинари (по мужу—Барди) на творчество и судьбу *Данте*. Этот «юный ангел,» как называет ее Данте, стала, по его словам, с первого же дня их знакомства «владычицей его духа» и неразлучной музой—вдохновительницей: «Она показалась мне»—признается поэт «скорее *дочерью Бога*, чем простою смертною»... «С той самой минуты, как я увидел ее»—говорит Данте—«любовь овладела моим сердцем до такой степени, что я не имел силы противиться ей и, дрожа от волнения, услышал голос: *вот—божество, которое сильнее тебя и будет владеть тобою!*» Историю своей пламенной любви к Беатриче Данте поведал в сборнике своих стихов и прозаических произведений «Новая Жизнь» («Vita nuova»). Воспевая Беатриче как «божественное существо, явившееся с Неба, чтобы уделить земле луч райского блаженства», Данте окружает образ «царицы добродетели» мистическим ореолом недосягаемой чистоты и религиозного почитания: «Облеченная в скромность»—так описывает поэт образ своей возлюбленной—сияя красотой, шествует она среди похвал, словно ангел, сошедший с неба, чтобы явить миру зрелище своих совершенств. Ее присутствие дает блаженство, разливает отраду в сердцах. Кто ее не видал, не может понять всей сладости ее присутствия.» Мысль о Беатриче побеждает в нем недобрые чувства, примиряя его с миром и людьми, так-как любовь к ней прокладывает «дорогу к добру, к Богу.» Ей обязан он, по собственному его признанию, под'емом своего творчества и расцветом таланта, так-как в любви к ней почерпает он родник вдохновения. В этом смысле Беатриче—не только стимул для его творчества, „но и могучая наставница“ поэта: «У меня не было другого учителя в поэзии»—сознается Данте в «Vita nuova»—«кроме себя и *самой могучей наставницы—любви.*»

Даже смерть Беатриче не в силах вытеснить из его сердца образ любимой женщины: она явилась ему в видении и снова овладела воображением поэта, оставаясь для него на всю жизнь «музой вдохновительницей» и «могучей наставницей» поэзии.

Тщетно явившееся поэту видение побуждало его забыть образ Беатриче, тщетно пытался он найти забвение в занятиях наукой: «чтобы достигнуть этого» (т. е. забвения Беатриче)—сознается Данте в конце «Новой жизни»—«я занимаюсь наукой, насколько у меня хватает сил. И если Создатель захочет продлить мою жизнь еще на несколько лет, я надеюсь поведать о

Беатриче то, что никогда еще не было высказано ни об одной женщине. И тогда да будет Ему, милостивому Господу, благоугодно сподобить мою душу улицезреть славу моей владычицы». «Могучая наставница» Данте,—Беатриче остается его руководительницей в «Чистилище» и в «Раю»: «Наблюдай хорошенько и поведай все виденное тобою людям, живущим тою жизнью, которая есть дорога к смерти»—наставляет поэта его муза—вдохновительница в «чистилище». Когда спутник Данте—Виргилий, довел поэта до рая и, простившись с ним в преддверии Рая происходит встреча и вознесение Данте с Беатриче: поэт уносится с ней по воздуху, не спуская с нее глаз пока наконец он не достиг вместе со своей руководительницей восьмой сферы рая—сферы неподвижных звезд; здесь впервые восхищенный поэт видит улыбку Беатриче, излучающую небесный свет. Покинув на мгновенье очарованного поэта, Беатриче снова является ему в последней десятой сфере рая—эмпирее или обители Бога и блаженных духов, где Данте, смочивший веки водой из сверкающей рубинами реки, получает полное просветление и в восхищении видит Беатриче, величественно восседающую на престоле в лучезарном ореоле исходящих из нее лучей.—«О, непобоявшаяся ради моего спасения оставить след своих шагов в аду»—обращается поэт с мольбой к Беатриче, восседающей на престоле «в короне исходящих из нее вечных лучей»—«Я знаю, что тебе, твоему могуществу и твоей благости обязан я теми дарами, которые видел. Ты привела меня от рабства к свободе всеми путями, всеми средствами, какие были в твоей власти Сохрани же изливаемые тобой на меня щедроты, дабы душа моя, тобой уврачеванная и достойная нравиться тебе, могла отделиться от тела!... Тут сила воображения покинула меня»,—так заканчивает Данте «Божественную комедию»—«но мои желания, моя воля были уже приведены навсегда в движение любовью, которая движет также солнце и звезды».[1])

В самопризнаниях Данте бросаются в глаза характерные черты творчества, как эстетического эроса: 1) резиньяция воли художника (утрата воли Данте под обоянием чар красоты Беатриче); 2) раздвоение личности и психический автоматизм («моя владычица» любовь овладела моим сердцем до такой степени, что я, *не имея сил противиться ей*, услышал голос: *вот божество, которое будет владеть тобой*...; тебе, твоему могуществу, твоей благости обязан я... дарами; мои желания, моя воля приведены уже навсегда в движение любовью»); 3) тенденцией приписывать свои творческие замыслы «музе—вдохновительнице», как воплощению божества, внушающему поэту описать все, виденное им в чистилище; («у меня не было другого учителя в поэзии, кроме *самой могучей наставницы—любви*»); 4) эстети-

[1]) Цитаты из самопризнаний Данте приведены в переводе *М. В. Ватсон* („Данте". Биографический очерк).

ческий фетишизм в смысле тенденции к обоготворению своей музы—вдохновительницы, дочери Бога, «божественного существа, сошедшего с неба», «божества, которое сильнее тебя», «богородицей», восседающей на престоле в эмпирее «в короне исходящих из нее вечных лучей») и 5) взгляд на любовь, как на мистический акт слияния с божеством (вознесение Данте с Беатриче к Престолу Господа, просветление Данте в раю, его мольба к Беатриче об отделении его души от тела, об излиянии на него своих щедрот и т. д.).

Таким же мистическим ореолом эстетического фетишизма и религиозного почитания окружает свою музу-вдохновительницу Клотильду де—Во творец позитивной философии *Огюст Конт*, «окружив ее ореолом матери всего человечества». «Святая страсть» к Клотильде де-Во (как называет Огюст Конт свою любовь к «ангелу-хранителю»), охватившая философа на 44-ом году его жизни (в период писания его четырехтомного труда—«Системы положительной политики»), произвела по собственному его признанию—глубокий переворот в его психике и во всем укладе его жизни. «Без всякой сентиментальной аффектации—признается философ в одном из писем к Клотильде де-Во—«я должен сказать, что *своим сладким нравственным возрождением я обязан вам.* И какой громадный контраст представляет это состояние по сравнению с тем, в каком я находился раньше!...» Создав культ религиозного преклонения Клотильды де-Во, Конт благоговейно перечитывает ее письма, пав на колени перед ее «алтарем». Даже смерть ее не в силах была заглушить в нем «святого чувства», охватившего все его существо с чисто стихийной силой. Прославляя своего «ангела-хранителя» в предисловии к «системе положительной политики», Конт окружает ее мистическим ореолом эфирного образа идеальной женщины «матери всего человечества», приписывая ей свое нравственное усовершенствование и «беспрерывное вдохновение любовью», в котором он почерпает энергию и силы для творчества: «к началу второго полувека, скоро наступающего»—пишет философ в своих «Исповедях», обращаясь к тени своей музы-вдохновительницы—«я освободился *благодаря тебе* от чувственных вожделений, не сделавшись от того менее чувствительным к сладостным душевным движениям: я достиг, хотя поздно, того *высшего нравственного совершенства, того беспрерывного вдохновения всеобщей любовью*, которого многие люди, даже знаменитые, никогда не достигали... Это высшее господство над самим собою составляет последнее приобретение каждого человека и вместе с тем самое ценное. Без тебя я никогда не мог бы оценить его надлежащим образом»...—Создав культ религиозного почитания Клотильды де-Во, Конт возносит к ней свои молитвы, падая на колени перед «алтарем», как называет он благоговейно кресло, на котором восседала Клотильда [1]), чтит,

[1]) „Алтарь“ этот, если не ошибаюсь, сохранен и поныне, по край

как реликвии, письма и цветы, полученные от нее и. приняв на себя сан «первосвященника» созданного им религиозного культа, молится Клотильде, как божеству. Чтобы продлить высокое наслаждение от чтения писем Клотильды, Конт читает каждое ее письмо отдельно, падая на колени перед ее «алтарем», и при том в тот самый день, которым датировано данное письмо. В своих «Исповедях» Конт ежегодно посвящает боготворимую им музу-вдохновительницу во все подробности своей научной и общественной деятельности, делится с ней радостями по поводу успехов основанной им религии и в качестве „первосвященника" позитивной религии и жреца культа нового учения, составляет и возносит молитвы к «святой Клотильде»: «*Единственно тебе, моя святая Клотильда*», гласит одна из ежедневных молитв «первосвященника»,— «*я обязан тем, что не умру, не испытав должным образом возвышенных чувств*, свойственных человеческой природе». В другой молитве Конт приносит благодарность «благородной и любящей покровительнице» за ее облагораживающее «ангельское вдохновение», благодаря которому «совершенствуются его чувства», «расширяются мысли» и «облагораживается поведение». «Благородная и любящая покровительница»!—читаем мы в этой молитве.—«Твое непреходящее восхитительное влияние коренным образом улучшило всю мою нравственную и даже физическую природу.—В особенности я благодарен тебе за то, что *ты вдохнула в меня чистое чувство*, истинного смысла которого я не понимал до тебя, и которое, я надеюсь, будет поддерживаться и далее *благодаря естественной устойчивости твоего свободного влияния*, *Твое ангельское вдохновление будет все больше и больше овладевать мною и направлять мою дальнейшую жизнь, как общественную, так и частную, совершенствуя мои чувства, расширяя мысли и облагораживая поведение*". В другом месте Конт называет Клотильду де-Во „истинным центром своей второй жизни": „Мертвая, как и живая"—говорит философ, обращаясь к ее тени—«Ты, моя святая Люция (имя героини повести, написанной Матильдой де-Во) навсегда должна остаться *истинным центром моей второй жизни, которой я тебе главным образом обязан*" [1]).

Таким же ореолом эстетического фетишизма окружает свою жену и «музу вдохновительницу» известный английский поэт *Россетти*, почерпавший в любви к «доброму гению» своей поэзии источник творческой энергии. По словам самого поэта она была

ней мере в бытность мою профессором Ecole russe des hautes études sociales á Paris в 1902 году мне удалось, по любезному приглашению покойного социолога—профессора Е. В. де-Роберта, осмотреть совместно с ним парижскую квартиру Огюста Конта, сохранившуюся в первоначальном виде и видеть „алтарь"—кресло Клотильды де-Во

Автор.

[1]) Цитаты писем и произведений Конта приведены в переводе В. И. Яковенко («Огюст Конт». Биографическ. очерк).

добрым демоном его поэзии: оригинальная чувственная красота, в которой было что-то содомическое..., а также оригинальный внутренний склад, все способствовало тому, что *она являлась для поэта сильнейшим источником разнообразных эмоций, образов, идей, видений. Оригинальные полотна, баллады, поэмы создавались под влиянием вызванных ею в творческом мозгу представлений.* Запершись в своем доме с женой, Россетти жил с нею глубокой уединенной жизнью, погруженный в любовь и творчество. Когда она умерла, в гроб ее был положен большой том стихов — поэм и баллад, написанных в последние годы жизни с ней; никакие просьбы друзей не могли спасти чудесных произведений, обреченных гниению на груди той, *которая рождала в мозгу поэта эти образы* (Н. Я. Абрамович: «Женщина и мир мужской культуры». М. 1913, стр. 14).

В молитвах и самопризнаниях Огюста Конта и Россетти комбинируются, главным образом, две характерные черты творчества, как эстетического эроса: 1) эстетический фетишизм — обоготворение „музы-вдохновительницы", окруженной мистическим ореолом религиозного почитания и 2) тенденция приписывать ей облагораживающую роль „ангельского вдохновения" как стимула для творчества; в то-же время нельзя не отметить отсутствия указаний в самопризнаниях Огюста Конта на две характерные черты этого типа творчества—психический автоматизм и раздвоение личности. Весьма поучительно для психолога ценное указание в самопризнаниях Данте, Конта и Вагнера на сравнительно редкую и менее характерную черту творчества как эстетического эроса—нравственный перелом и внутреннее возрождение, приписываемое ими благотворному влиянию любви.

Таким-же культом религиозного почитания и эстетического фетишизма, окружает свою „музу-вдохновительницу"—Викторию Колонна—63-летний *Микель Анджелло*: „он увлекался ее божественным умом", говорит Ромэн Роллан—„она платила ему взаимностью" (Ромен Роллан: «Микель Анджелло». Пер. под ред. П. Юшкевича. Петр. Изд. М. Семенова. 1915, стр. 162).

В одном из сонетов, посвященном Виктории Колонна, престарелый художник называет ее «святой душой, привязавшей пламенной любовью к жизни «его старое сердце»: «Святая душа»— пишет он своей возлюбленной в ответ на присланные ему ею «Духовные сонеты»—«Ты, которая пламенной любовью привязываешь к жизни мое старое сердце, находящееся при смерти, ты, которая посреди своих радостей отличаешь меня одного между столькими более благородными существами,—какой ты предстала некогда перед моими глазами, такой ты являешься и теперь моей душе, дабы меня утешить» (ibid, стр. 165).

Даже смерть Виктории Колонна не ослабила мистического обаяния ее образа над душой престарелого художника: оплакивая кончину своей музы-вдохновительницы, приведшую его—по свидетельству Кондиви—«на долгое время в состояние оцепене-

ния», Микель Анджелло посвящает Виктории Колонна два сонета, навеянных мистической верой в воскресение ее «на небе среди святых и на земле». Сравнивая свою музу-вдохновительницу с «божественным молотом», выковывающим художественный резец скульптора, он верит в то, что «божественная кузница окажет ему свое содействие». «Если мой тяжелый молот», читаем мы в первом сонете—«придает твердым скалам, то один, то другой вид, то *приводит его в движение рука, которая держит его, направляет и руководит им: он действует под давлением посторонней силы.* Но божественный молот на небе творит свою собственную красоту и красоту других—единственно своей собственной силой;... один лишь небесный молот дает жизнь всем остальным... Он (молот) доведет мое дело до божественного конца, *если божественная кузница окажет ему свое содействие...* «Он» (молот—как символ Виктории С. Г.)—добавляет престарелый художник—«был один в мире, чтобы воспламенять добродетель своими великими чувствами... Я надеюсь, что *свыше придет довершение моего существа. Теперь на небе есть некто, кто будет раздувать мех*» (ibid, стр. 166 и 287).

Во втором сонете, посвященном памяти своей музы-вдохновительницы, художник называет ее «солнцем из солнц» и высказывает мистическую веру в торжество своей любви над смертью: «пусть не гордится смерть тем, что погасило это солнце из солнц, как она сделала с другими! Ибо победила любовь и воскресила ее на небе посреди святых и на земле!" (ibid, стр 167).

Виктория Колонна «дала»—по словам Ромэна Роллана—«полет его поэтическому гению, пробужденному любовью» (Ibid, стр. 164).

В приведенном случае резко выражены эстетический фетишизм и раздвоение личности (психический автоматизм) художника.

Таким же духовным возрождением и творческим подъемом был обязан своей жене *Джон Стюарт Милль*, нашедший в ее лице не только музу-вдохновительницу, но и достойную его сотрудницу, разделявшую с ним славу крупного мыслителя. «...Не только после моей женитьбы, но и в течении долгих предыдущих лет, когда мы были соединены только дружбой и доверием»,—говорит Д. С. Милль в своей «Автобиографии» о своей жене, бывшей в ту пору замужем за Тейлором—«*все, что я напечатал, столько-же принадлежит моей жене, сколько и мне, и это участие возрастало с каждым годом...* Кроме общего влияния какое оказывал ее ум на мой, *от нее-же я заимствовал идеи и достоинства*, наиболее важные для тех общих произведений, которые повлекли за собой наиболее обильные и значительные результаты и всего более способствовали успеху и репутации моих сочинений; *они имели источником ее ум*, а мое участие в этом было не более того, когда я находил мысли у предшествовавших мне писателей:

я усвоил их себе, включая их в систему моих собственных идей. В течение большей части моей авторской жизни я исполнял по отношению к ней роль .. истолкователя оригинальных мыслителей и посредника между ними и публикой (Д. С. Милль: «Автобиография». История моей жизни и убеждений. Изд. «Книжного Дела». М. 1896, стр. 216).

Приписывая «гению» своей жены вдохновлявшие его идеи и творческие замыслы, Милль открыто признает в своей «Автобиографии и в предисловии к некоторым (уничтоженным впоследствии по желанию его жены) экземплярам своей «Политической экономии» ее благотворное влияние на его творчество и скорбит о недостатках своего труда «О подчинении женщин», об'ясняя их преждевременной смертью своей жены, вдохновившей его на этот труд и принимавшей в нем непосредственное участие в тесном интеллектуальном общении и сотрудничестве с мужем: «Легко понять, что когда с такой подготовкой я вступил *в тесное интеллектуальное общение* с человеком, обладающим громадными способностями, гений которого... обгоняя истину гораздо прежде, чем я мог открыть какую либо примесь заблуждения, большая часть моего умственного развития заключалась в усвоении этих истин... Первое из моих сочинений, в котором ее участие было особенно заметно, были «Основания политической экономии»... (ibid, стр. 217—219).

Ее-же влиянию приписывает Милль свой труд „О подчинении женщин": „с печалью —признается он—„я рассуждаю о всех ее лучших мыслях по этому предмету, которых мне не удалось воспроизвести, и вижу все громадное расстояние, отделяющее мой небольшой труд от того, *каким-бы он мог быть, если бы она... прожила достаточно для того, чтобы исправить и усовершенствовать мой неполный очерк*". В другом месте Милль открыто приписывает своей жене роль музы-вдохновительницы, одушевлявшей его творческую работу: „*только благодаря моей жене*"—признается он—„*они* (т. е. идеи и взгляды Милля С. Г.) *превратились в живое вдохновение, одушевлявшее мой труд.* Этот пример дает ясное представление об общем характере той роли, которую она играла при составлении моих трудов. В общем все отвлеченное и чисто научное принадлежит мне, *истинно человеческий элемент исходит от нее. Я был ее учеником* во всем, что касалось применения философии к потребностям общества и прогресса; также *от нее я перенял смелость своих теоретических умозрений...*» (ibid, стр 221—222).

Благотворное влияние музы-вдохновительницы Милля не пресеклось даже с ее смертью: «с этого времени (после смерти жены Милля. С. Г.) я стал искать утешения насколько было возможно, в том, что устроил свою жизнь так, *как будто моя жена была еще около меня*". Отныне у него не было иных целей в жизни, кроме заветных целей его покойной жены: «цели мои в жизни—только те, которые были у нее: мои труды, занятия, в ко-

торых она принимала участие и которым она горячо симпатизировала, *остались связанными с нею неразрывными узами. Ее память для меня—религия, ее одобрение—та норма, совокупность всех достоинств, которой я и стараюсь руководствоваться в моей жизни* (ibid, стр. 225).

Ожидая смерть своей вдохновительницы, Милль продолжал работать с ее дочерью, свято чтя память и заветы покойной жены и открыто признавая ее благотворное влияние и близкое участие в его творчестве: «*Вдохновительницы моих лучших дней*—не было со мной»—говорит с сокрушением Милль,—«но я был не один: она оставила мне свою дочь, мою падчерицу... способности которой... были посвящены преследованию тех-же возвышенных целей. Всякий, кто теперь и впоследствии будет думать обо мне или о моих трудах, не должен забывать, что они—*не творчество одного ума или одной совести, а трех*»—говорит Милль, имея, очевидно, ввиду, кроме своей жены, и ее дочь (ibid, стр. 236).

В самопризнаниях Д. С. Милля заслуживает внимания указание его на редкий случай сочетания роли музы—вдохновительницы мыслителя с ролью его ближайшей сотрудницы, принимавшей непосредственное участие в самом процессе его творчества. Аналогичный случай сотрудничества супругов представляет научное творчество четы *Кюри* и—английского мыслителя *Льюиса*, нашедшего в лице своей жены известной писательницы *Джордж-Эллиот* не только музу—вдохновительницу, но и достойную сотрудницу, разделявшую с ним восторги творчества: «Прочность их отношений обусловливается»—по словам биографа Джордж-Эллиот—в значительной степени тем, что, кроме любви, *жизнь их была полна самыми разнообразными умственными интересами, которые были для них обоих выше всего на свете... Джордж Эллиот принимала самое живое участие в научной деятельности своего мужа*, также как он—в ее литературных работах. Льюис страстно любил мисс Эванс (девичья фамилия Джордж Эллиот). Какую роль она играла в его жизни,—видно из отрывка его дневника («Джордж Эллиот, ее жизнь и литературная деятельность». Биографич. очерк Л. К. Давыдовой. СПБ. 1891, стр. 29).

В своем дневнике Льюис благодарит Спенсера за то, что он обязан ему знакомством с Джордж Эллиот, свершившей «переворот» в его судьбе: «Спенсеру-же—говорит Льюис—«я обязан другим, *гораздо более важным и глубоким переворотом в моей судьбе*; через него я познакомился с Марианной (настоящее имя Джордж Эллиот. С. Г.), ее знать—это значило ее любить, *и с тех пор для меня началась новая жизнь. Ей я обязан всеми своими успехами и всем своим счастьем.* Да благословит Господь ее!»

В самопризнаниях Милля и Льюиса обращает на себя внимание характерная для психолога черта—замена мистического культа эстетического фетишизма в смысле религиозного почитания музы вдохновительницы (Данте и Беатриче, Огюст Конт и Кло-

тильда де-Во) культом *интеллектуального почитания* или своего рода «интеллектуальной любви» к женщине как к музе—вдохновительнице, разделяющей с творцом интеллектуальных ценностей радости его творчества, поскольку она в сотрудничестве с ним, связана общностью умственных интересов наполняющих их жизнь.

Воображению композитора *А. Н Серова* образ любимой женщины предносится в ореоле музы—вдохновительницы, как «олицетворения музыки», и самая любовь к женщине сливается в его глазах с любовью к искусству: «Блажен, кто им (т. е. искусством музыки) обладает, или, сказать более поэтически: блажен тот, кого любит эта муза!... Мне кажется что такой счастливец, если и полюбит когда-либо женщину»—читаем мы в одном из интимных писем Серова к другу—«то не иначе, как *чтобы она была почти так-же идеальна, как сама муза и он в прелестном существе перед своими глазами мог-бы всегда видеть* la personification de la musique. Voilà mon opinion... Может быть таких существ нет на свете!... А впрочем жаль, если нет таких женщин, жизнь такого счастливца, который-бы обладал музыкой и обладал таким существом, счастливца, у которого-бы *страсть к искусству совпадала со страстью к своему* supplement, жизнь его была-бы действительно осуществлением доступного для человека блаженства на земле!» Характерно, что для Серова образ любимой женщины служит олицетворением не только музы—вдохновительницы художника, но и самой стихии искусства.

Иногда в самопризнаниях писателей и художников преобладает эротический мотив, не скрашенный облагораживающими его интеллектуальными или иными побуждениями: так, например, «музой вдохновительницей французского романиста *Ретифа* была —по собственному его признанию—«красивая девица в белой юбке, в корсете, в шелковых чулках», вид которой разгорячал «охладевшее» воображение писателя. В автобиографическом романе «Господин Николя» Ретиф описывает следующий эпизод из своей жизни: «В воскресенье утром в улице Тиктон я увидел красивую девицу в белой юбке, в корсете, в шелковых чулках и в розовых башмачках с высокими тонкими каблуками, которые безконечно больше шли-бы для ножки женщины, чем принятые современной модой. Я был восхищен, остановился, и, разинув рот, глядел на девушку. *Еще дорогой я набросал уже первую главу романа „Я—документальный историк побед, одержанных милой ножкой красавицы"* и проч. Писать я начал на другой день. *Но так как мое воображение несколько охладело, то я вышел из дому, чтобы еще раз взглянуть на свою музу*... (М. В. Барро: «Эмиль Золя». СПБ. 1895, ст. 56).

Даже старик *Гете* не чужд был сердечных увлечений, почерпая в мимолетных встречах и запоздалых вспышках страсти источник для творческого вдохновения: «на 72-ом году от роду, летом на мариенбадских водах Гете влюбился в девятнадцатилетнюю девушку и страдал, вздыхал, бегал за нею, как мальчик.

Красавица не пожелала быть Гретхен, и, расставшись с нею, он заболел от горя. *Тогда написал он свою безумно страстную „Мариенбадскую элегию“*. Переписал ее тщательно латинским штрифтом на веленевой бумаге и прикрепил шелковым шнурком к красному сафьяновому переплету с истинно немецкой аккуратностью „Ах, я научился страдать и терпеть не хуже юного Вертера“... (Д. С. Мережковский: „Гете“ в сборнике „Было и будет“, 1915. стр. 49).

Многие произведения Гете—его «Ифигения», «Сродство душ», «Страдания молодого Вертера», «Клавиго» , «Римские элегии». «Хандра влюбленных», элегия «Парк Лили» и целый ряд стихотворений („Уныние“, „Блаженство уныния“, „На море“, „Осеннее чувство“, „К Белинде“ и др.) обязаны своим происхождением пламенной любви поэта и носят явные автобиографические следы его многочисленных сердечных переживаний. Сам Гете признается, что роман «Сродство душ» был внушен запоздалой страстью шестидесятилетнего поэта к Минне Герцлиб: «В этом романе»—признается Гете—«высказалось сердце, болящее глубокою, страшною раной и в то-же время боящееся выздоровления, заживления этой раны. Тут, как в погребальной урне, я схоронил с глубоким волнением многое грустное, *многое пережитое*. 3-го октября 1809 года, я совсем сдал роман с рук, но не мог при этом совершенно освободиться от чувств, *его породивших*» Следы благотворного влияния на творчество Гете его жены—Христины Вульпиус сохранились в целом ряде самопризнаний поэта: «зачастую я сочинял стихи в ее об'ятьях (in ihren Armen) и тихонько отбивал такт гекзаметра прикосновением пальцев руки к ее спине» [1]) признается Гете в одном из стихотворений, посвященных своей жене.

Дидро почерпал в любви к своей музе—вдохновительнице Софии Волан источник творческого вдохновения, приписывая ее благотворному влиянию вдохновлявшие его образы: «Я видел всю мудрость народов»—говорит Дидро в своих самопризнаниях— «и думал, что она не стоит сладкого безумия, внушаемого мне моей возлюбленной. Я слышал их воодушевленные речи и думал, что *одно слово из уст моей возлюбленной вызовет в душе моей более сильный восторг*. Они изображали мне добродетель, и эти образы меня вдохновляли. *Но я предпочел-бы увидеть мою возлюбленную, смотреть на нее молча и пролить слезу, осушенную ее рукой.*» Образ Софии Волан вдохновлял писателя в его творческой работе: многие художественные страницы его произведений навеяны его „музой—вдохновительницей». Пламенная любовь к ней „блестела в его глазах, придавала огонь его речам, руководила его действиями, проявлялась во всем.“

---

[1]) «Oftmals hab'ich auch in ihreren Armen gedichtet
«Und des Hexameters Mass leise mit fingernder Hand.
«Jhr auf dem Rücken gezählt»...

Такое-же благотворное влияние оказывала на творчество *Бальзака* M me Ганская, с которой писатель был связан 16 летней дружбой, прежде чем вступил с ней в брак. В общении со своей музой-вдохновительницей Бальзак почерпал—по собственному признанию—родник обновленных сил творческой работы. «Не воображайте»—писал он M-me Ганской—«что я перестаю думать о вас даже, когда я так занят, как теперь. В часы утомления и отчаянья, в те часы, когда ослабевает энергия, когда сидишь в кресле с опущенными руками, с поникшей головой, с ослабевшим телом и вялым умом,—крылья воспоминаний невольно уносят к тому дню, когда я спешил на свиданье с женщиной,... сердце которой сама чистота,... с женщиной, *которая возбуждает, одушевляет, дает душевные наслаждения и восстанавляет силы так называемого таланта. Вы для меня—все это!*»

Без вас мне ничего не нужно—*пишет* он своей возлюбленной. Бальзак охотно делится с ней своими литературными достижениями, посвящая ее в планы своих произведений. Следы возвышенной любви *Лейбница* к прусской королеве Софии—Шарлотте и благотворного влияния ее на творчество философа сохранились в целом ряде его произведений и главным образом, в «*Теодицее*», этом литературном памятнике Шарлотте, не говоря уже об их переписке, не утратившей и поныне научного значения. „Беседы со многими учеными,... но *главным образом, с одной из величайших и совершеннейших монархинь*“—говорит Лейбниц в предисловии к „Теодицее“—„*привели автора к этому решению*... Королева настоятельно требовала, чтобы он исполнил свое давнишнее намерение... Многие препятствия замедлили работу и более всего—смерть несравненной королевы ..» Оплакивая смерть своей музы—вдохновительницы, Лейбниц пишет богослову Готтону: „Моя обычная переписка... потерпела перерыв, вследствие смерти королевы. Она была ко мне необыкновенно привязана и часто искала моего общества: таким образом, я часто наслаждался беседами с этой королевой, самой талантливой и самой приветливой из всех когда-либо живших. Избалованный этим драгоценным счастьем, я не только разделял всеобщую печаль, но, по причинам самого частного характера, испытал сильнейшее горе.. Я был близок к опаснейшей болезни и едва оправился. Невероятны были у королевы способности к пониманию труднейших вещей и стремление к расширению знаний, и она со мной вела беседы, в которых еще более могла бы удовлетворять своей любознательности...“ Характеристике своей «музы – вдохновительницы» Лейбниц посвятил прочувствованные строки в прозе и в стихотворении, облекая в поэтическую форму свое учение о душе.

Следы благотворного женского влияния на творчестве *Декарта* сказались в его этюдах «О высшем благе» и «о страстях», написанных по настоянию пфальцской принцессы Елизаветы,

связанной долголетней тесной дружбой с философом. В посвящении „начал философии“ Декарт дает восторженную характеристику своей ученицы, «в совершенстве овладевшей математикой и метафизикой и понимающей его систему лучше, чем кто бы то ни было.» В письме к принцессе Софии Декарт называет принцессу Елизавету «существом, *подобным божеству, привыкшим пользоваться посредничеством ангелов* для того, чтобы принимать поклонение от стоящих столь низко смертных»...

Вебер признается своей невесте Лине, что в период писания «Фрейшюца» его воображением овладел образ „одной очаровательной девушки“, который неотступно носится перед композитором, напоившим ее кровью своего сердца: «мною совершенно овладела одна девушка.» пишет Вебер своей невесте—«очаровательность ее я не в силах тебе описать: ну, короче говоря, она моя невеста... Только она живет в моей фантазии. Каждое мгновенье ее образ носится предо мною. . Она пришла ко мне в своей наготе, я напою ее кровью моего сердца и одену в лучшее, что есть у меня».

Любовь художника *Врубеля* вызвала пышный расцвет его таланта, отметив наиболее яркую полосу в развитии его творчества—«этот год» (год женитьбы Врубеля)—по словам его биографа—«имел, вообще, исключительно важное значение в жизни художника:... получив ее (г-жи Забелло) согласие, счастливый, полный новых светлых переживаний и связанных с ними новых творческих восторгов, (Врубель) уехал работать в Нижний Новгород. Этим годом, годом пышного расцвета его творчества, помечается целый ряд его самых выдающихся произведений Как будто раскрылись все самые сокровенные тайники его необ'ятной души под влиянием нового, всеобъемлющего и радостного чувства любви. Как будто прикосновение нежной женской руки, чарующий любимый взор заставили открыться таинственный „Сезам“ его души. В исключительных произведениях отразился яркий блеск неисчерпаемых сокровищ, скрытых в нем. И не только расцвел талант,—как будто вдвое сил стало у художника—творчество его не ограничивается множеством прекрасных картин, он успевает сделать целый ряд скульптур. . Под влиянием любви к жене—она была оперной артисткой—возрастает его интерес к театру, он увлекается работой над театральными декорациями и создает ряд блестящих исключительных по смелости и красоте замысла, театральных постановок Под руководством Врубеля были исполнены постановки нескольких опер— Царя Салтана,“ „Чародейки,“ «Аси,» «Тангейзера» и др.“ (*Эрес*: „Врубель“ М. 1919, стр. 49).

Нередко образ любимой женщины оказывает благотворное влияние на творчество художника в том смысле что служит *моделью* его художественных построений и образов, вдохновляя художника на создание новых творческих достижений: так например, жена *Л. Н. Толстого* Софья Андреевна послужила про-

образом для Наташи в „Войне и Мире:“ «я взял Соню (жена Л. Н. Толстого), переголок ее с Таней (его свояченица)—и вышла Наташа.» Художественная сцена об'яснения Левина в любви Кити (в «Анне Карениной») служит воспроизведением сцены об'яснения любви самого Л. Н. Толстого, описавшего себя в образе Левина и жену свою Софью Андреевну в образе Кити. Н. Б. Нордман—Северова неоднократно позировала *И. Е. Репину* для портретов и картин и послужила моделью для девушки в его известной картине „Какой простор.“ Один из лучших портретов жены *Врубеля* был написан художником под ее благотворным влиянием на его творчество. Лучшие женские образы в картинах Рубенс вдохновлены художнику его женой, в частности моделью дочери, кормящей грудью своего отца в его известной картине „Отцелюбие римлянки“ была жена художника; Карлейль изобразил свою жену в романе „Sartor Resartus.“ под именем Блюмины Целый ряд стихотворений *Поля Верлена* в его сборнике „Chansons pour elle“ обязан своим происхождением глубоким сердечным переживанием поэта.

Многие сонеты *Шекспира* продиктованы чувством любви поэта к Мэри Фитон.

Прототипом для женских образов Байрона—Ады в „Каине“ и Мирры в «Сарданапале»—была его возлюбленная—графиня Гвиччоли.

Мильтон изобразил в «Потерянном рае» автобиографическую сцену прощания своей жены.

Альфонс Додэ посвятил „Набоба“ своей жене—писательнице Жюли Аяр, оставившей глубокий след в его творчестве: по словам брата Альфонса Додэ «она была светом его очага, помощницей в его работах, доверенной *советницей его вдохновения*. Видеть чету за работой было привлекательной картиной для всех друзей дома.»

Романы *Вальтер Скотта* «Роброй» и «Вудсток» обязаны своим происхождением Маргарите Стюарт, увековеченной писателем в обоих этих романах.

В образе героини романа «Амелия» *Генри Фильдинг* изобразил свою первую жену (рожденную Крэдок),

Роман американского писателя *Готорна* «Красная буква» был написан под влиянием и по указаниям его жены.

Роман венгерского писателя *Йокая* «Роман моей жизни». носит явный автобиографический характер. Моделью для „Сикстинской Мадонны“ *Рафаэля* была его «муза—вдохновительница» Форнарина. Во многих своих произведениях *Леонардо да-Винчи* изобразил свою возлюбленную Монну-Лизу Джоконду, оставившую глубокий след на всем характере его творчества.

Два шедевра кисти *Рембрандта*—его портрет „Рембрандт и его жена“ и портрет—гравюра, помеченный датой «1636», обязаны своим происхождением жене художника, изображенной им на обоих портретах.

Н. Н. Ге пишет портрет своей умирающей жены, чтоб уловить и зафиксировать в картине „распятие"—экспрессию первых моментов смерти—застывший рот и сохранившие еще искорку жизни ноздри умирающей,—переданные им, по отзывам видевших эту картину врачей, „с такой необычайной реальностью" (В. В. Стасов: „Н. Н. Ге", стр. 390).

Моцарт—по словам его биографа Ноля (Nohl)—воспользовался образом своей невесты Констанцы, как моделью для оперы «Похищения Сераля».

Моделью для одной из героинь романа *Бальзака* «История тринадцати» («Histoire des Treizes»)—герцогини де-Ланге (duchesse de Langeais)—послужила его возлюбленная—герцогиня де-Кастри, портрет которой был нарисован им во второй части романа: «я один только знаю»—говорит Бальзак в одном из своих писем—«как много ужасного лежит в основе Duchesse de Langeais».

Вебер в «шаловливой плутовке Энихен» в опере „Фрейшюц" дал портрет своей невесты Лины, в чем он сам сознается в письме к своей возлюбленной: «потешно, в какой изумительной форме выражается мое пристрастие к тому, что имеет даже самое отдаленное отношение к моей Лине»—пишет композитор к своей невесте: «Энихен—это как раз твоя роль—больше всего привлекает меня к себе, *и я неудержимо вынужден сочинять в первую голову те вещи, в которых ты неизменно предстаешься с яркостью—моему воображению*. Таким образом в шаловливой плутовке ты узнаешь свой портрет». (Биограф. очерк Ноля в издании „Uniwers—Bibliot").

Под влиянием и по просьбе Юлии Колонна *Микель Анджелло* дважды написал снятого с креста и распятого Христа и портрет своей „музы—вдохновительницы".

Многие канцоны *Петрарки* обязаны своим происхождением любви поэта к его «музе—вдохновительнице» – Лауре.

Торквато Тассо воспевает свою «музу—вдохновительницу» (герцогиню Сантовале) в посвященных ей пламенных сонетах.

«Ricordanze» и целый ряд стихотворений *Петрарки* обязаны своим происхождением любви поэта к Сильвии (Марии Белардинелли) и Нерине (Терезе Фатторини);

Альфиери в посвящении к «Мирре» называет свою возлюбленную—(графиню Альбани) «источником» своей поэзии и вдохновения: „*В тебе одной—источник поэзии и вдохновения*; жизнь моя началась с того дня, когда слилась с твоей жизнью". В своей автобиографии он воспевает графиню Альбани как «музу – вдохновительницу», даровавшую ему минуты творческого подъема.

Для *Лопе де-Вега* «любовь служила»—по словам его биографа «живительным солнцем для его удивительно плодовитой фантазии»: целый ряд стихотворений Лопе де-Вега был посвящен его музе—вдохновительнице (Хоане де-Гвардио).

Творчество *Генриха Гейне* носит явные автобиографические следы его сердечных переживаний: так, в «Путевых картинах» и

в других произведениях он увековечил образ своей возлюбленной «маленькой Вероники», любовь поэта к дочери палача «Красной Зефхен» послужила канвой для его «Мемуаров»; «Возвращение домой» и предисловие ко второму изданию «Путевых картин». Гейне посвятил Рахили Варнгаген.

В образе героини романа *Шлегеля* «Люцинда»—автор обрисовал свою «музу-вдохновительницу» Доротею Мендельсон—Фейт, связавшую с ним свою судьбу.

Прототипом для образа Линды в «Титане»—*Жан-Поля* была Шарлотта Маршальк фон-Остгейм (по мужу—фон-Кальб), бывшая одно время «музой—вдохновительницей» Шиллера: В творчестве Альфреда Мюссе можно подметить глубокие автобиографические следы его многочисленных сердечных привязанностей: его Испанские песни любви", «Дон-Паск», „Октябрьская ночь", „Нинон", и «Каприз» навеяны сердечными переживаниями и носят явный автобиографический характер. Прообразом для романа *Луизы Коллэ* „Он" („Lui") и для героя романа *Жорж Занд* „Лелия"—Стенио был Альфред Мюссе, связавший с ней свою судьбу.

В красоте и любви к Форнарине *Рафаэль* почерпал источник творческого вдохновений не только для написанных под ее влиянием „Мадонны", но даже для своих опытов в области лирической поэзии.

Данте приписывает в одном из своих сонетов вдохновлявшей его любви дар „подсказывать" ему строки, непроизвольно вылившиеся из-под его пера в минуты творческих озарений: „...Вдохновляемый любовью, я говорю то, *что она подсказывает мне*".

С. Я. Надсон в стихотворении, навеянном образом любимой девушки (Н. М. Д—ой), приписывает ей таинственный дар „владеть его рукою".

«Не я пишу: *рукой моею,*

«Как встарь, владеешь ты, любя»—говорит поэт в поэтическом самопризнании.

„Кто не вспомнит о целой плеяде женщин,"—говорит *Ногида Реми*—«у кого не всплывет перед глазами образ жен Карлейля и Милля, кто не читал признания самых знаменитых мужей, с благодарностью заявивших, что всем самым лучшим, что ими создано, они обязаны поощрению своих жен? (Н. Реми—Лацарус: «Евр. женщина» С предисловием М. Лацаруса. Перев. с нем. Варшава, 1902, стр. 135).

Весьма благотворное влияние на творчество блестящей плеяды немецких поэтов, писателей и мыслителей периода „бури и натиска" оказали выдающиеся деятельницы «молодой Германии». *Доротея Фейт, Генриетта Герц, Рахиль Левин—Варнгаген и Фанни Арнштейн*, собиравшие в своих салонах цвет немецкой литературы и науки первой половины XIX века—Гейне, Берне, Гуцкова, Шлейермахера, Александра Гумбольдта, Фридриха Шлегеля и других выдающихся представителей художественной и фи-

лософской мысли, создавших культ обожания «муз—вдохновительниц» молодой Германии.

В приведенных биографических данных и самопризнаниях писателей и художников типические черты творчества, как эстетического эроса, *варируют* в зависимости от индивидуальности, мировоззрения, темперамента и характера художника, образуя тонко нюансированную скалу градации, переплетающихся с целым рядом менее характерных и устойчивых черт его психики. Как ни индивидуальны, расплывчаты и неустойчивы подчас те или иные черты „внутреннего мира" художника, как ни разнообразны оттенки проявления любви, как психологического фактора, влияющего на характер творчества и психику художника,—все-же вдумчивый психолог может уловить и установить путем анализа и всестороннего об'ективного изучения закономерных мотивов творчества, художника, более или менее *устойчивые родовые признаки и типические черты творческого синтеза и вскрыть некую закономерную связь между переживаниями любви и процессами кристаллизации творческих замыслов и достижений художника.*

В этом смысле всестороннее об'ективное изучение сложного и многогранного вопроса о влиянии стихии женственности на психику и характер творчества, художника, вопроса,—и поныне ускользающего от внимания психолога,—сулит психологии творчества и сопредельным с ней дисциплинам заманчивые обещания пролить, быть может, новый свет в темную и загадочную область „творящей природы" художника. Во всяком случае творчество, как эстетический эрос— проблема, чреватая ценными выводами и наблюдениями в области психологии творчества и сопредельных с ней дисциплин, изучающих многогранный „внутренний мир" творца интеллектуальных ценностей.

Подводя итого настоящей главы, мы можем резюмировать ее выводы в виде следующей схемы:

С Х Е М А

строения четвертого типа окказионалистической концепции творчества.

Творчество как эстетический эрос характеризуется следующими типическими чертами:

1) Резиньяцией воли художника (творчество, как „квиетив воли");

2) раздвоением личности художника (творчество как „бытие вне себя");

3) тенденцией художника к отречению от своего авторства;

4) тенденцией художника приписывать происхождение своих творческих замыслов и образов фантазии действию «музы-вдохновительницы», как орудия вселившейся в ней супраментальной силы;

5) интуитивным характером творчества (внезапные вспышки творческого под'ема и антиципированных образов, внушенных художнику его «музой-вдохновительницей»);

6) культом религиозного почитания „музы-вдохновительницы" художника, окруженной мистическим ореолом духовного обаяния (эстетический фетишизм);

7) тенденцией к сближению творческого пафоса с мистическим актом духовного слияния художника с „музой-вдохновительницей" в экстазе любви (психопатологический тип творчества).

Анализ четырех указанных в нашей классификации типов окказионалистической концепции творчества, вскрыв в их строении психопатологические черты, переплетающиеся подчас с закономерными мотивами творчества, вскрывает вместе с тем несостоятельность экспериментального метода для построения теории творчества: невоспроизводимость в нашем душевном опыте процессов творчества, как непроизвольной душевной деятельности художника, вызывает весьма серьезные сомнения в возможности применения экспериментального метода для изучения закономерных явлений „внутреннего мира" творца интеллектуальных ценностей. В самом деле: *если* процессы художественного творчества невоспроизводимы в душевном опыте и по самой природе своей недоступны для эксперимента, ускользая тем самым от экспериментального наблюдения, то возникает вопрос: *как возможно в таком случае об'ективное изучение с помощью экспериментального метода процессов художественного творчества, их своеобразной психологической природы, их происхождения и структуры*?

Этот сложный вопрос неизбежно встает перед каждым вдумчивым психологом: в нем кроется своего рода ахиллова пята экспериментального изучения законов творчества, как многогранной, по структуре своей, душевной деятельности. И доколе этот роковой вопрос не будет разрешен в том или ином смысле,— возможность построения психологии творчества, как науки, представляется, по меньшей мере, весьма проблематичной: если психология творчества хочет стать наукой, она должна в первую голову исследовать всесторонне вопрос о методе для построения этой новой нарождающейся дисциплины.

Решению этой сложной методологической задачи посвящен второй том настоящего труда.

КОНЕЦ ПЕРВОГО ТОМА.

Литература вопроса.

Алфавитный указатель литературы по вопросам теории и психологии творчества и сопредельных с ними дисциплин.

I. Русская литература:

(оригинальная и переводная)

А.

1) Аврелин М.: «Секрет творчества» («Вопр. фил. и псих.» 1893, кн. 2).

2) Аландский: «Поэзия как предмет науки» Киев, 1875 г.

3) Александровский Г.: „К вопросу о психологии поэтического творчества". Киев 1898;

4) Александровский Г.: «Этюды по психологии поэтического творчества». Киев 1898;

5) Аллен Г.: «Эстетическая эволюция у человека». („Мысль", 1881, № 6);

6) Амброс: «Границы музыки и поэзии». Перев. И. Т. со 2-го нем. изд. СПБ. 1889;

7) Амфитеатров Р. В.: «Исторический обзор учений о красоте и искусстве». Харьков 1890;

8) Аничков Е.: „Историческая поэтика А. Н. Веселовского" («Вопросы теории и психологии творчества», т. I);

9) Аничков Е.: «Весенняя обрядовая песнь на западе и у славян». СПБ 1905;

10) Аничков Е.: «Реализм и новые веяния». СПБ 1910;

11) Аничков Е.: „Литературные образы и мнения". СПБ. 1904

12) Аппельрот В.: «Великие греческие ваятели IX века до Р. Х.» Москва, 1893;

13) Аристотель: „Об искусстве поэзии" Греч. текст с перевод. и об'яснен. Вл. Аппельрота. Москва 1993.

Б.

14) Бажерянов И.: «Искусство и культура». СПБ. 1899;

15) Балашев И.: «Мысли об искусстве». СПБ. 1900;

16) Балдвин: „Введение в психологию". 1902;

17) Балталон Ц.: «Наблюдения и опыты по эстетике зрительных восприятий» («Вопросы философии и психологии» 1900 кн. V);

18) Балталон Ц.: «Очерки по психологии художественного творчества» („Педагогический Сборник" 1889, №№ VI—VII);

19) Батюшков: «В борьбе со словом» («Критические очерки и заметки о современниках» т. II. 1901).

20) Белэг К.: «Музыка с социологической точки зрения» Изд. „Междунар. Библиотеки";

21) Бенуа А.: «История живописи».

22) Березовский В. В: «Современные течения в искусстве» СПБ. 1899;

23) Бергсон А.: «Материя и память» («Собрание сочинений» т. III. Перев. В. Базарова);

24) Бергсон А: «Творческая эволюция». Изд. «Рус. Мысли», Перев. Флеровой. СПБ. 1914;

25) Бергсон А.: «Смех в жизни и на сцене». Перев. с франц. под ред. А. Яновского СПБ. 1900.

26) Бехтерев В. М.: «Роль внушения в общественной жизни». СПБ.

27) Бехтерев В. М.: „Коллективная психология". Петр, 1921.

28) Бехтерев В. М.: «Психика и жизнь». 2-ое изд. 1904.

29) Бехтерев В. М.: «Сознание и его границы» 1888.

30) Бизе.: «Историческое развитие чувства природы» СПБ. 1891.

31) Бинэ.: «Механизм мышления» 1894;

32) Бинэ: „Изменения личности". 1894;

33) Битнер В: «Верить или не верить». СПБ. 1899;

34) Блох М. А.: «Творчество в науке и технике». Научное химико - техническое издательство при Научно - Техническом Отделе В.С.Н.Х. Петроград 1920;

35) Боборыкин П.: «Красота, жизнь и творчество» («Вопр. филос. и психол». 1893).

36) Боборыкин П.: „Этюды по психологии творчества" («Вестник Европы» 1885, кн. V и VI);

37) Боборыкин П.: „Европейский роман".

38) Боборыкин П.: „Театральное искусство". СПБ. 1872;

39) Бобров Е.: «О понятии искусства». Умозрительно-психологическое исследование. Юрьев. 1895;

40) Бобров Е.: „Искусство и нравственность“ („Вопросы философии и психологии“. кн. XX);

41) Бобров Е.: «Заметки по истории литературы и просвещения XIX века“ I. к вопросу о методе;

42) Богородицкий В. А.: «Психология поэтического творчества». Публ. лекция 1900;

43) Боровко Н.: «Психология мышления». Варшава. 1904;

44) Брюнетьер: «Искусство и нравственность». Перев. Энель. 1900;

45) Брюссов В.: „О искусстве“. Москва. 1899;

46) Брызгалов: «Сокровенное в искусствах». Москва. 1903;

47) Булгаков С. Н.: „Искусство и теургия“ („Русская Мысль“. 1916, кн. VII);

48) Буслаев Ф.: «Задачи эстетической критики» («Мои досуги») Москва 1886;

49) Бэн: «Психология». Перев. под ред. В. Н. Ивановского («Библиотека самообразования» VII вып., 1902);

50) Бэн: «Об изучении характера» 1886;

51) Бюхер: „Работа и ритм“.

В.

52) Вагнер Р.: «Искусство и революция». Пер. со вступлением А. В. Луначарского. Петр 1918.

53) Вагнер Р.: «О прекрасном в музыке» («Вопр. филос. и психол. кн. XXIX);

54) Вальден П. И.: «Наука и жизнь». Часть I. Научное химико-техническое издательство Осведомит. Статистич. Бюро Химич. Отд Комитета Военно-Технической Помощи. Петроград, 1918;

55) Васнецов: «Художество». Опыт анализа понятий определ. искусство живописи. Москва 1908;

56) Введенский Александр: «Психология без всякой метафизики».

57) Введенский Алексей: «Художественное творчество, как принцип объяснения». Москва 1901;

58) Вейнингер О.: «Пол и характер» Москва 1909;

59) Велямович В.: «Психо физиологические основания эстетики». СПБ. 1878;

60) Веревкин Ф.: «Сущность искусства и его развитие» („Научное Обозрение“ 1889 кн. IX);

61) Веселовский А. Н.: «Из введения в историческую поэтику» („Журнал Министр. Народн. Просвещения“ 1894, кн. V);

62) Веселовский А. Н.: «Три главы из исторической

поэтики». («Журнал Минист. Народн. Просвещ.» 1899, кн. IV) и отд. изд. СПБ. 1899;

63) Веселовский А. Н.: «О методе и задачах истории литературы как науки». («Журнал Минист. Народн. Просвещ.» 1871, ч. 152);

64) Веселовский А. Н.: „Собрание сочинений" СПБ. 1909;

65) Виндельбанд В.: «Прелюдии». Философские статьи и речи. Пер. под ред. С. Л. Франка, СПБ. 1904;

66) Владиславлев: «Психология» 1881

67) Вознесенский А.: „Метод изучения литературы". Труды Белорус. Государств. Университета. Государств. Издат. Белоруссии, Минск 1922;

68) Волконский С.: «Художественное наслаждение и художественное творчество»; СПБ. 1892;

69) Волконский С.: „Искусство и нравственность" («Вестник Европы» 1893, кн. IV);

70) «Вопросы теории и психологии творчества»

71) Вундт В.: „Фантазия как основа искусства". Перев. под ред. А. И. Нечаева. Изд. тов. М. О. Вольф. СПБ. 1914;

72) Вундт В.: „Душа человека и животных". 2-ое изд. 1894;

73) Вундт В.: «Очерк психологии» 1897;

74) Вундт В.: Основания физиологической психологии". Перев. В. Кадинского 1881;

Г.

75) Гаман Рихард: „Эстетика". Пер. Н. В. Самсонова. Изд. «Пробл. Эст.» Москва 1913;

76) Гагеман: «Режиссер». Этюды по драматическому искусству;

77) Гальтон: «Наследственность таланта». 1875;

78) Ганслик: «О музыкально-прекрасном». Перев. Ларош. Москва 1895;

79) Гартман Эд.: «Сущность мирового процесса или философия бессознательного». Сокращ. перевод А. А. Козлова. 2 тома. СПБ. 1887;

80) Гаульке И.: „Красота в природе и искусстве". („Вестник самообраз." 1903 № 14);

81) Гацфельдт: «Основы литературной критики». Изд. «Международн. Библиотеки».

82) Гегель: «Курс эстетики или науки изящного». Перев. В. Модестова. Москва 1860;

83) Гегель: „Философия духа" 3 часть «Энциклопедии философских наук». Перев. Чижова 1868;

84) Гейманс Г.: „Психология женщины". Изд. О. Богдановой. СПБ. 1911;

85) Гейерстам Г.: „Власть женщины". Москва 1900;
86) Гейне Г.: „Мысли и заметки". (Собрание сочинений. Изд. «Нивы» т. IV, кн. 12);
87) Гельмгольц: „Учение о слуховых ощущениях как физиологическая основа для теории музыки". 1875;
88) Гельмгольц: „Факты в восприятии". 1886;
89) Геннекен: «Опыт построения научной критики». СПБ. 1892,
90) Гербарт: „Психология". Пер. П. Нечаева. 1895;
91) Гефдинг: «Очерки психологии, основанной на опыте». Изд. IV. Перев. с нем. под ред. Я. Н. Колубовского 1914.
92) Гинцбург И. Я. „Как я сделался скульптором".
93) Гирш: „Гений и вырождение". 1898;
94) Горнфельд А.: «Трагедия». («Вопросы теории и психологии творчества» ч. I);
95) Горнфельд А: „Из статьи „Муки слова". („Вопросы теории и психологии творчества" ч. III);
96) Горнфельд А.: „Пути творчества" Петр. 1921;
97) Горнфельд А.: «Проза» («Вопросы теории и психологии творчества» ч. V);
98) Горнфельд А.: «Фигуры в поэтике и риторике. Эпитет». („Вопросы теории и психологии творчества" ч. V);
99) Горнфельд А.: „Троп" („Вопросы теории и психологии творчества" ч. V);
100) Грейденберг: „Сон и сновидения" 1892;
101) Григорович: «Литературные воспоминания» («Русская Мысль». 1893, кн. I);
102) Гримм: «О происхождении языка». 1851;
103) Головачева-Панаева: «Русские писатели и артисты»;
104) Гольцев; «О художниках и критиках»;
105) Гросс К.: «Введение в эстетику». Пер. Л. Гуревич. 1899;
106) Гроссе: «Происхождение искусства» Москва. 1899;
107) Грот Н. «Психология чувствований». 1897;
108) Грот Н.: «Сновидения как предмет научного анализа». 1878;
109) Грот Н.: «Значение чувства в познании и деятельности человека». 1899;
110) Грузенберг С. О. „Художественное творчество перед судом науки". («Искусство» 1921, №№ 1—2);
111) Грузенберг С. О. (Людин С.): „Искусство в философии" («Театр и искусство»);
112) Грузенберг С. О.: «Загадки Диониса». Эстетические афоризмы („Искусство", 1921, №№ 3—4);
113) Гурлянд-Эльяшева Э. З.: „Идея твор-

ческого сознания в драмах Ибсена" (сборник „Искусство старое и новое");

114) Гюйо М.: «Задачи современной эстетики». Изд. „Знания" 1900;

115) Гюйо М.: „Искусство с точки зрения социологии" Изд. „Знания". 1900;

116) Гюйо М.: „Принцип искусства и поэзии". СПБ. 1895;

117) Гюйо М.: „Воспитание и наследственность". Изд. „Знания". 1899:

Д.

118) Данвиль: „Любовь с психологической и патологической точки зрения". 1894;

119) Дубинский М.: „Женщина в жизни великих и знаменитых людей" СПБ. 1900;

120) Дарвин Ч.: «Инстинкт». 1896;

121) Дарвин Ч: «Происхождение человека и половой подбор». 1896;

122) Дарвин Ч.: «О выражении ощущений у человека и животных» Пер. под ред. А. О. Ковалевского. Изд. О. Н. Поповой. СПБ 1907;

123) Дауге А.: «О детском творчестве» («Вестник воспитания» 1908. № 10)

124) Дашкевич Н. П.: «Постепенное развитие науки истории литературы и современные ее задачи». («Киевские Университетские Известия». 1877 № 10).

125) Дебольский Н. Г: «Материалы для психологии эстетического чувства». («Семья и школа».1879—№ 5);

126) Дебольский Н. Г.: «Об эстетическом идеале»; («Вопросы философии и психологии» кн 55);

127) Де-ла Барт Ф.: «Розыскания в области романтической поэтики и стиля». Киев 1909;

128) Делаж: «Наследственность»;

129) Дельбрюк: «Введение в изучение языка»; («Филологич. Записки». 1894);

130) Джемс У: «Психология». Пер. И. И. Лапшина. 5-е издание К. Риккера. СПБ. 1905;

131) Джемс У.: «Зависимость веры от воли». Пер. С. И. Церетели. Изд. М. В. Пирожкова СПБ. 1904;

132) Дмитриев. И.: «Из запаса моей памяти».

133) Догель: «Влияние музыки на человека и животных». Казань 1888;

134) Дубинский М. И.: «Что такое гениальность» («Вестн. Иностранной Литературы» 1902. №№ 3 и 4);

135) Дюринг Е: «Великие люди в литературе». Пер. Ю. М. Антоновского. СПБ. 1897;

Е.

138) Евлахов А. «Введение в философию художественного творчества». Опыт историко-литературной методологии. Том I. Варшава, 1910.

139) Евлахов А.: «Введение в философию художественного творчества». Том II: Методы ненаучные. Варшава. 1912;

140) Евлахов А.: «Гений—художник, как антиобщественность». Экскурс в психологию эстетического чувства. Варшава.1910.

141) Евлахов А.: «Что-же такое романтизм». («Журн. Министр. Народн. Просвещ.» 1909, № 7).

Ж.

142) Жанэ П.: «Подсознательное" (в сборнике «Биология»).

143) Жоли Б.: «Психология великих людей» 1894.

144) „Жизнь замечательных людей" Биографическая библиотека Ф. Павленкова.

З.

145) Зайчик: «Люди и искусство эпохи Возрождения».

147) Затуленьев И. А.: „Законы творчества". Херсон, 1915.

148) Згурский: „Психологическая теория чувствований". 1901.

149) Зелинский Ф. Ф. «Рабочая песенка» („Из истории идей").

150) Зелинский Ф. Ф. «Вундт и психология языка» („Вопросы философии и психологии" кн. 61 и 62).

151) Зиммель Г.: „Проблемы философии истории" Москва 1899.

152) Зиммель Георг; «Кант и современная эстетика» СПБ. 1904.

153) Зола Эмиль: «Натурализм в театре».

154) Зульцер (Сульцер) И. Г. «Разговоры о красоте естества etc». Пер. М. Протопопов СПБ. 1777.

155) Зульцер И. Г.: „Новая теория удовольствия". Пер. И. Левитского. СПБ. 1813.

И.

156) Игнатов И. Н.: «Театр и зрители», ч. I. Москва 1916 г..

157) Измайлов А. А.: „Загадки Диониса". (к психологии творческого экстаза) в «Вестн. Евр.».

158) „Искусство старое и новое". Сборник под. ред. К. Эрберта. Изд. «Алконост.» Патроград 1921.

159) „Искусство и народ". Коллективный сборник под ред. К. Эберта, Петр. 1921.

К.

160) Кавелин К.: „Мефистофель Антокольского". („Вопросы теории и психологии творчества", ч. VI).

161) Кавелин К.: „О задачах искусства" („Вестник Европы" 1878, кн. X).

162) Каленов П.: «Учение Шиллера о красоте и эстетическом наслаждении» („Вопросы философии и психологии", кн. VII);

163) Каленов П.: „Красота и искусство". («Вопросы философии и психологии», кн. 44 и 45).

164) Кант И: „Антропология". Пер. Н. М. Соколова. 1898.

165) Кант И.: „Критика способности суждения". Перев. Н. М Соколова. СПБ. 1898.

166) Карлейль: „Герои и героическое в истории".

167) Карпентер: „Основание физиологии ума". 2 тома. 1877.

168) Карьер: „Искусство в связи с общим развитием культуры". Пер. Е. Корш 4 тома М 1874.

169) Келлес-Краус К: „Музыка и экономика".

170) Кей Эллен: «Личность и красота».

171) Кейра: „Воображение и память". Пер. Е. И. Максимовой. 1898.

172) Киркегор: «Афоризмы эстетики». Перев. П. Ганзена.

173) Кирпичников А.: «Очерки по истории новой русской литературы». СПБ. 1896.

174) Киршенштейнер Георг: „Развитие художественного творчества ребенка". Пер. с нем. М.

175) Козлов А. А. «Теория искусства с точки зрения Тейхмюллера". (Вопр. филос. и психол.", 1895 № 2).

176) Клингер Макс. „Живопись и рисунок" Москва 1918 г.

177) Колмачевский Л. Е.: «Развитие истории литературы как науки, ее методы и задачи» („Журнал Минист. Народн. Просвещ " 1884 кн. X).

178) Корнилов: «О человеческой речи». 1893.

179) Котляревский Н А.: «Мировая скорбь».

180) Краб О.: «Эстетика и критика ». СПБ. 1917.

181) Крамской: «Судьбы русского искусства».

182) Кранц Э.: «Опыт философии литературы». СПБ.1913.

183) Кроль М. Б. „Мышление и речь“ («Труды Бел. Гос. У-та») Гос. Изд. Бел. Минск 1922 г.

184) Кузен В.: «О великих людях» („Моск. Тел., 1829, X, стр. 153—172);

185) Кузен В.: «О прекрасном и об искусстве» („Библ. для чтения“ 1845, т. 52);

186) Кузнецов К. А.: «Скрябин и философия искусства» („Русская Мысль“, 1916 кн. VII);

Л.

187) Лавров П. Д.: „Кому принадлежит будущее“;

188) Лазурский А. Ф.: „Естественный эксперимент“ (Ежегодн. эксперимент. педагогики“, 1911 г.);

189) Лазурский А. Ф.: «О взаимной связи душевных свойств и способах ее изучения» («Вопросы философии и психологии» 1890, № 53).

190) Лазурский А. Ф.: «Общая психология».

191) Лай: «Экспериментальная дидактика» 1910.

192) Ланге А.: «История материализма». Пер. под ред. В Соловьева 2 тома 1899.

193) Ланге Н.: «О действии гашиша» («Вопросы философии и психологи», № 1).

194) Лапшин И. И.: «О перевоплощаемости в художественном творчестве» («Вопросы теории и психологии творчества» т. V);

195) Лапшин И. И.: «Вселенское чувство» (в прилож. к его «Законам мышления» и отд. изд).

196) Лапшин И. И.: «Проблема чужого я в нов. философии» СПБ. 1910.

197) Лапшин И. И.: «Философия изобретений и изобретение в философии». Изд. «Наука и Школа». Петр.

198) Лебон: «Психология народов и масс». 1896.

199) Левенфельд В.: «О духовной деятельности гениальных людей и великих художников в частности». Пер. под ред. А. А. Крогиуса 1904;

200) Лезин Б. А.: «Художественное творчество как особый вид экономии мысли» («Вопросы теории и психологии творчества» ч. III)

201) Лесгафт П.: «Наследственность» («Русское Богатство», 1889 кн. 10)

202) Лессинг: «Лаокоон или о границах поэзии и живописи». Перев. с нем. М. Чуковского и Л. Бродовского. Одесса, 1898;

203) Липс Т.: «Руководство к психологии» Пер. Лихарева. СПБ.

204) Липс Т.: «Самосознание». Пер. Лихарева.

205) Липс Т.: «Психология, наука и жизнь».
206) Ломброзо Ц: «Гениальность и помешательство».
207) Лопатин Л. М.: «К вопросу о бессознательной душевной жизни» («Вопросы философии и психологии», 1900 кн. 54).
208) Лопатин Л. М.: «Явление и сущность в жизни сознания» («Вопросы философии и психологии», кн. 30, 49 и 50).
209) Лосский Н. О.: «Основные учения психологии с точки зрения волюнтаризма».
210) Лосский Н. О.: «Обоснование интуитивизма».
211) Луначарский А. В.: «Основы позитивной эстетики». Изд. С. Дороватовского и А. Чарушникова СПБ 1904;
212) Люблинский С.: «Социализм и искусство».
213) Ломброзо Ч.: «Преступление» СПБ. 1900;

М.

214) Манассеина М. «О сознании». Москва 1896;
215) Манассеина М.: «Сон как треть жизни человека» 1892;
216) Мантегацца: «Наследственность».
217) Мантегацца: «Экстазы человека».
218) Мантегацца: «Счастье и труд».
219) Маркелов Г. И.: «Этюды по психологии искусства». СПБ. 1913;
220) Мартен: «Память и оригинальность». («Школьное Обозрение» № № 3—7).
221) Маудели: «Сон и сновидения». 1895.
222) Мах Э.: «Введение к учению о звуковых ощущениях Гельмгольца» 1879.
223) Мечников И. И: «Сорок лет искания рационального мировоззрения». «Научное слово». М. 1913.
224) Мегран Луи: «Романтизм и нравы».
225) Миклашевский К.: La comedia dellarte или театр итальянских комедиантов XVI, XVII и XVIII столетий, ч. 1. Изд. Бутковской. Петербург, 1914—1917.
226) Милль Д. С.: «Автобиография». Москва 1896.
227) Мильтагер Н.: «Что такое красота». Введение в эстетику. Пер. с нем. 1899;
228) Миронов А. А.: «Закон исторического прогресса в искусстве» («Вестн. Из. Иск.», 1899, вып. 3).
229) Михайловский Н. К.: «Герои и толпа» (IV том собран сочин.).
230) Моклер Г.: «Импрессионизм, его история, его эстетика, его мастера».
231) Морган: «Первобытное общество». Исследование прогресса человеч. из дикого состояния к варварству и из варварства к цивилизации. П. 1910.

232) Мордухай-Болтовской: «Психология математического мышления» («Вопросы философии и психологии», кн. 94).

233) Мори: «Сон и сновидения». 1867;

234) Мейман: «Введение в современную эстетику» Пер. под ред. Ю. И. Айхенвальда. Москва, 1909.

235) Морозов И.: «Об искусстве вообще и поэзии в частности» СПБ. 1910;

236) Морозов П. О.: «Задачи искусства» («Мир Божий»), 1892, кн. III.

237) Мюллер Макс: «Наука о мысли» 1892.

238) Мюнстерберг: «Психология».

239) Мутер: «История живописи в XIX веке».

Н.

240) Небольский: «Исторический взгляд на отношение философии к науке, искусству и нравственности» («Педагогич. Сборник», 1877 № 1—2).

241) Неустроев А.: «Музыка и чувство» СПБ., 1890.

242) Неустроев А.: «О происхождении музыки». Эстетико-психологический очерк. СПБ., 1892;

243) Новые идеи в психологии.

244) Новицкий: «История русского искусства» М. 1903.

245) Нордау М.: «Психофизиология гения и таланта». Киев. 1905.

246) Нордау М.: «Вырождение» Пер. В. Генкена с предисл. В. Авсеенко. 2-ое изд. Книгоизд. Ф. А. Иогансона.

О.

247) Оболенский Л. Е. «Физиологическое об'яснение некоторых элементов красоты» СПБ.. 1878.

248) Оболенский Л. Е.: «Научные основы красоты и искусства» СПБ. 1902.

249) Оболенский Л. Е.: «Основы научной теории искусства и критики» («Русская Мысль», 1895, № 3).

250) Овсянико-Куликовский Н. Д.: «Что такое мистика» («Вестн. Евр.» 1916, октябрь).

251) Овсянико-Куликовский Н. Д.: «Из лекций об основах художественного творчества» («Вопросы теории и психологии творчества», т. 1).

252) Овсянико-Куликовский Н. Д.: «Лингвинистическая теория происхождения искусства и эволюция поэзии» (ibid, т. 1).

253) Овсянико-Куликовский Н. Д.: «Несколько мыслей о происхождении чувства бесконечного в чистой лирике» (ibid, т. IV).

254) Овсянико-Куликовский Н. Д.: «Язык и искусство». СПБ. 1895.

255) Овсянико-Куликовский Н. Д.: «Психология художественного процесса» («Северн. Вестн.», 1893. кн. XI—XII).

256) Овсянико-Куликовский Н. Д.: «Вопросы психологии творчества». СПБ. 1902.

257) Окс: «Физиология сна и сновидений», 1880.

258) Оствальд В.: «Великие люди». СПБ. 1910.

259) Оствальд В.: «Изобретатели».

260) Острогорский В.: «Искусство как воспитательно-общественная сила». Москва. 1910.

261) Острогорский В.: «Письма об эстетическом воспитании». Москва. 1894.

П.

262) Павлов Н. А.: «Самодеятельность и творчество детей в школьном возрасте». Тифлис.

263) Павлуцкий Г.: «О жанровых сюжетах в греческом искусстве до эпохи эллинизма». Киев. 1897.

264) Петров Д. К.: «А. Н. Веселовский и его историческая поэтика» («Журн. Минист. Народн. Просвещ». 1907 № 4).

265) По (Поэ) Эдгар: «Философия творчества». Перев. Бальмонта.

266) Плотников В.: «Основные принципы научной теории литературы» («Филологические записки», 1887. в. 1).

267) Полан: «Физиология ума» 1896.

268) Полан: «Психология характера» 1896.

269) Полонский Я. П.: «О законах творчества» («Русск. Вестн.» 1892 № 5).

270) Потебня: «Мысль и язык», 1892.

271) Перти Максим: «Таинственные явления человеческой природы». Москва. 1867.

272) Прелье Р.: «Эстетика». Пер. В. Д. Владимирова под ред. В. Чуйко. СПБ. 1895.

273) Протопопов М.: «Этика и эстетика» («Рус. Мысль», 1893).

274) Прудон П. Ж.: «Искусство, его основания и общественное назначение». Пер. Пыпина, СПБ. 1865.

275) Пуанкарэ: «Наука и метод». СПБ. 1910.

276) Пуанкарэ: «Гипотеза и наука».

277) Пясецкий В. Н.: «Значение искусств в нашей жизни». Доклад 4-му с'езду зодчих в СПБ. 1911.

Р.

278) Раинов Т.: «Психология творчества» Д. Н. Овсянико-Куликовского. («Вопросы теории и психологии творчества т. V.

279) Райнов Т.: «Лирика научно-философского творчества» («Вопросы теории и психологии творчества» ч. IV).

280) Рейнер Н. К.: «Гений и порок». СПБ. 1899;

281) Рескин Д.: «Современные художники». Общие принципы и правда в искусстве. Москва. 1901.

282) Рескин Д.: «Лекции об искусстве». Пер. П. С. Когана. Москва. 1900.

283) Рескин Д.: «Прогулки по Флоренции» Заметки о христианском искусстве. СПБ. 1902.

284) Рескин Д.: «Искусство и действительность». Перев. О. М. Соловьева. М. 1900.

285) Редкин Е. К.: «История русской худ. древности». Харьков, 1902.

286) Рибо: «Творческое воображение» СПБ. 1901.

287) Рибо: «Современная германская психология». Пер. Райцмана. 1895.

288) Рибо: «Современная английская психология». Пер. П. Боборыкина. 1881.

289) Рибо: «Психология чувствований». 1897.

290) Рибо: Наследственность душевных свойств». 1884;

291) Рибо: «Эволюция общих идей». 1818;

292) Рибо: «Психология внимания». 1894.

293) Рикерт Г.: «Границы естественно-научного образования понятий». Пер. Водена 1903.

294) Розанов В.: «Что выражает собою красота природы» («Русск. Обозр.». 1895, №№ 10—11).

295) Розанов М.: «Современное состояние вопроса о методах изучения литературных произведений». („Русск. Мысль", 1900, кн. IV).

296) Розанов В.: «Эстетическое понимание истории». („Рус. Вестн.", 1892 кн. I).

297) Роменс: „О наследственности".

298) Русов Н. Н.: «О нищем, безумном, боговдохновенном искусстве» с предисл. С. А. Котляревского. Изд. „Образования" М. 1910.

С.

299) Савич В. В.: «Попытка уяснения процесса творчества с точки зрения рефлекторного акта». („Кр. Новь", 1922, № 4).

300) Самсонов Н.: «Общая эстетика» (обзор литературы. напечат. в „Критич. Обозрении“ за 1908 г. вып. III).

301) Саккетти Л. А.: «Возвышенное, его идеи и культурные проявления» («Научное Обозрение», 1901, кн. IV—V).

302) Саккетти Л. А.: «Задачи эстетики». («Вестн. Евр.», 1894 кн. II).

303) Саккетти Л. А.: «Из области эстетики и музыки». СПБ., 1896.

304) Саккетти Л А.: «Обзор главных основ эстетики» I: Вкус («Вестн. Из. Иск. 1886 т. IV вып. 4); II: Эстетическое чувство, (ibid, 1887 т. V вып. 2); III: Единство и разнообразие (ibid, 1887 т. V вып. 3); IV: Форма. Внешние чувства. Экспрессия. (ibid, 1887 вып. 4); V: Истинное. Доброе. (ibid, т. V, вып. 5).

305) Саккетти Л. А.: «О содержании и форме в искусстве». („Театр и Искусство“ 1887, №№ 14—17).

306) Саккетти Л. А.: «О красоте физической и духовной в природе и в искусстве» («Театр и Искусство» 1887 №№ 46—52).

307) Саккетти Л. А.: «Задачи искусства» («Журнал журналов» 1898 №№ 22—24).

308) Саккети Л. А.: «Эстетика в общедоступном изложении» т. I, СПБ, 1895.

309) Селли: «Гениальность и помешательство».

310) Сарахановъ К. К.: «Процесс творчества» (Сборн. «Помощь» СПБ. 1892).

311) Сеченов: «Элементы мысли» 1904.

312) Сикорский И. А.: «Всеобщая психология с физиогномикой» 2-ое издание. Киев, 1912.

313) Сикорский И. А.: «Даровитость и талантливость в свете об'ективного исследования по данным психофизических коррелятивов», Киев. 1912.

314) Симон: «Мир грез». 1890;

315) Сиповский В.: «История литературы как наука».

316) Сборник «Московского Меркурия» по истории литературы и искусства. Вып. I, М. 1917.

317) Случевский: «Психология толпы». (Наблюдатель» 1893. № 3—4).

318) Соловьев Н.: «Искусство и жизнь». М. 1869.

319) Смирнов А. И.: «Эстетика как наука о прекрасном в природе и искусстве». Казань. 1894.

320) Смирнов А. И.: «Эстетическое значение формы в произведениях природы и искусства». Казань. 1894.

321) Соважо Д.: «Реализм и натурализм». Изд. Солдатенкова. М. 1902.

322) Соловьев В. С.: «Красота в природе» («Вопр. фил. и псих.» 1889).

323) Соловьев В. С.: «Первый шаг к положительной эстетике» («Вестн. Евр.», 1894, кн. VI).

324) Соловьев В. С.: «Смысл любви».
325) Соловьев В. С.: «Вдохновение». (Полное собран. сочинен. т. IX. СПБ. 1907).
326) Спенсер Г.: «Происхождение и деятельность музыки». «Научные и политические опыты». Пер. под ред. П. Курочкина. СПБ. 1865.
327) Спенсер Г.: «Польза и красота» (ibid).
328) Спенсер Г.: «Источники архитектурных типов» (ibid)
329) Спенсер Г.: «Основания психологии». 4 т. 1876.
330) Сорель: «Социальное значение искусства».
331) Стриндберг: «О современной драме и современном театре». 2 изд. Саблина. М. 1910.
332) Струве Г.: «Искусство и позитивизм».
333) Сыркин М. Г.: «Пластические искусства» СПБ. 1900.
334) Степпин Ф.: «Трагедия творчества» («Логос» кн. I. 1910).

Т.

335) Тард Г.: «Законы подражания». 1892.
336) Тард Г.: «Социальная логика» 1900.
337) Тард Г.: «Личность и толпа». 1903.
338) Тахтарев К. М.: «Наука об общественной жизни» (гл. X: „Творчество и движение общественной жизни"). Петр. 1919.
339) Теплов Н. В: «Что такое культура и что такое гениальность с точки зрения культуры». М. 1902.
340) Тарханов: «О влиянии музыки на животных и человека» („Сев. Вестн." 1893 №№ 1 и 2).
341) Тиандер К.: «Обзор сюжетов драмат. поэзии» («Вопросы теории и психологии творчества» ч. I).
342) Тиандер К.: «Сущность комедии». (ibid, ч. I).
343) Тиандер К.: «Исторические перспективы современной лирики» (ibid ч. IV).
344) Тик Л.: «Об искусстве и художниках». Перев. с нем. Москва. 1826.
345) Тиченер: «Очерк психологии». Перев. Чепинской. 1898.
346) Тиндаль: «Речь о значении воображения в научном творчестве». (Прилож. к книге Секки: „Единство физических сил").
347) Тиандер К.: «Народно-эпическое творчество и поэт-художник». („Вопросы теории и психологии творчества". т. II. СПБ. 1909).
348) Толстой Л. Н.: «Что такое искусство». М. 1899.
349) Тэн И: «Лекции об искусстве». (Философия искусства. М. 1919).

350) Тэн И.: «Критические опыты». СПБ. 1864.
351) Тэн И.: «Об уме и познании» 2 изд. Пер. Н. Н. Страхова. 1894.
352) Тэн И.: «Философия искусств и об идеале искусств». Пер. А. Чудинова. 1869.

У.

353) Уитней: «Жизнь и рост языка». («Филологические записки», 1888—1897).
354) Уорд: «Психические факторы цивилизации». СПБ. 1897.

Ф.

355) Фриче В.: «Художественная литература и капитализм». Москва. 1906.
356) Фаусек В. В.: «Искусство и игра». («Вопросы философии и психологии» 1911, кн. 108).
357) Франк С. Л.: «Душа человека».
358) Франк С. Л.: «О сущности художественного познания». («Вопросы теории и психологии творчества» т. V).
359) Фолькельт: «Современные вопросы эстетики». Пер. Штруна. СПБ. 1900.
360) Фрошаммер: «О значении фантазии в педагогической области». („Педагогическ. сборник". 1888, кн. 11).
361) Феррри Энрико: «Преступники в искусстве».
362) Фуллье А.: «Темперамент и характер». 1898.
363) Ферпери Пио: «Лекции по теории искусства». СПБ. 1888.

Х.

364) Харциев В.: «Что такое проза». («Вопр. теории и психологии творч.» ч. VI).
365) Харциев В.: «Элементарные формы поэзии (ibid, ч. VI)
366) Харциев В.: «Психология поэтического образа применительно к воспитанию». (ibid,) ч. VI).
367) Хвостов В.: «Психология женщины». Изд. Моск. Психолог. Об-ва.
368) Христиансен: «Философия искусства». Изд. „Шиповника". 1911.

Ц.

369) Циген: «Физиологическая психология». 1893.
370) Циглер Л.: «Об отношении изобразительных искусств к природе». („Логос", кн. II. 1910),

Ч.

371) Чернышевский: «Об эстетическом отношении искусства к действительности». 1893.

372) Чернышевский М. Н. Эстетика и поэзия». СПБ. 1883.

Ш.

373) Шаталов Н. Ф.: «Бессознательная психическая деятельность». („Вопр. философ. и психолог." кн. 43).

374) Шатуновский Я.: «Математика как изящное искусство» («Русская Мысль», 1916, кн. VII).

375) Шахов А.: „Очерки литературного движения в первую половину XIX века", СПБ. 1907.

376) Шостьин: „Нравственно-воспитательное значение музыки по воззрениям Платона и Аристотеля".

377) Шевырев: „Теория поэзии в историч. развитии у древних и новых народов", 1887.

378) Шербюлье: „Искусство и природа".

379) Шилкин Д. С.: „Об искусстве". Петрогр. 1917.

380) Шилкин Д. С.: „Искусство и мистика. Петрогр 1916.

381) Шиллер Фр.: „Письма об эстетическом воспитании"

382) Шопенгауэр А.: „Мир как воля и представление", т. I. Пер А. Фети. 4 изд. 1898.

383) Шопенгауэр А.: „Мир как воля и представление". т. II. Пер. Н. М. Соколова. СПБ. 1898.

384) Штенгель: „О происхождении языка". („Мир Божий", 1892 кн. 6).

385) Шимкевич В.: „Наследственность и попытки ее об'яснения". СПБ.

386) Штерн В.: „Психологические методы исследования умственной одаренности". Авториз. перевод А. П. Болтунова. Изд. „Земля". Петр. 1915

387) Шевырев: „Теория поэзии".

Э.

388) Эберт К.: „Цель творчества".

389) Эннекен: „Опыт построения научной критики".

390) Эмерсон Ральф: „Избранники человечества" с введением Д. Морлея. Изд. „Пробл. Эст." М

391) Эдельсон: „О значении искусства в цивилизации". СПБ, 1867.

392) Энгельмейер П.: „Эврилогия или всеобщая теория ценностей". («Вопр. теории и психологии творчества», т. V).

393) Энгельмейер П.: „Теория творчества“,
394) Эйхенбаум Б.: „Трагедия Шиллера в свете его теории трагического“. (Сборн. «Искусство старое и новое»).

Я.

395) Янжул: „Из психологии народов“. («Вестн. Евр.» 1901, кн. 3).
396) Ястребов И. М.: „Эстетическое чувство“. «(Сын отеч». т. III).

(В предлагаемый указатель литературы не включены биографии писателей и художников, их мемуары, дневники, переписка и посвященные их творчеству монографии, цитируемые в тексте первого тома).

II. Иностранная литература.

A.

1) Arreat L.· „Memoire et imagination". 1895.
2) Arreat L.: „Psychologie du musicien".
3) Arreat L.: „Psychologie du peintre". Paris, 1892.
4) Arved Barin: «Le nevrosés».
5) Azam: „De l'imagination dans la decouverte scientifique" («Revue philosopique» 1890, I).
6) Ambros A. W.: «Geschichte der Musik». Breslau. 1864.

B.

7) Bahnnsen I.: «Das Tragische als Weltgesetz und der Humor als ästhetische Gestalt des Metaphisishen» Launenburg 1877.
8) Baumgarten A. G.: «Aesthetica». 1750—58.
9) Beaunis: «Les sensations internes». 1886.
10) Binz: „Der Traum". 1878.
11) Brandes G.: «Aestetishe Studien» Uebers von Forster. Berlin. 1900.
12) Brentano Fr.: «Das Schlechte als gegenstand dichterischen Darstellung». Leipzig. 1892.
13) Brücke E. V.: «Psychologie der Farbenfur die Zwecke des Kuustgewerbes». 1866.
14) Bezold W. V. Farbenlehre im Hinblick auf Kunst und Kunstgewerbe». 1874.
15) Brentano: „Das Genie". 1892.
16) Brunn Heinrich: «Geschiche der grilchischen Künstler . 1854.
17) Bourdo: «Les âmes modernes». 1812,
18) Burke: «A philosophical inguiry into qhe origin of rur deas oj the sublime and and beautnful". 1757.
19) Byk S. A.: „Die Psychologie des Schönen"· Leipzig. 1878.
20) Brunn H.. „Geschichte der griech Kunstler".
21) Brunètiere. „L'art et la morale".
22) Binz: „Der Traum". 1878.

C.

23) Carriere Moritz. «Aesthetik». 3 Auflage. Leipzig. 1885.

24) Charcot I. M. et Richer Pejml: «Le dejmoniques dans l'art». Paris. 1887.

25) Cohn Jonas: «Allgemeine Aesthetik» Leipzig. 1901.

26) Cohn Jonas: »Psychologische oder kritlsche Begründung der Aesthetik» („Archiw für system. Philosophie. 1904. Band X).

27) Cohen H.: «Die dichter. Phantasie». 1869.

28) Chpien-Tamin: «Ecriture et caractere». 1892.

29) Croce Benedetto: «Estetica come scienza dell'espressione e Linguistica generale». Milano. 1902.

30) Cousin Victor: «Du vrai, du beaux et du bien». 6 edition. Paris. 1856.

31) Covac' Sandor: «Introjection, Projection und Einfühlung» (Zentralblatt für Psychoanalise, 1912, Heft 5—6).

32) Clément Félix: Histoire abrégée des beaux-arts». Paris, 1887.

33) Cassagne Albert: «La théorie de l'art pour l'art en France». Paris. 1905.

D.

34) Dinger Hugo: «Richard Wagners geistige Entvicklung". Band I. 1892

35) Dessoir: «Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft. Stuttgart. 1906.

36) Dilthey W. «Ideen uber eine beschreibende und zugliedernde Psychologie» (Sitzungsberichte der Königl. preuss. Akademie der Wissenschaft. 1894).

37) Dilthey W.: „Einleitung in die Geistwissenchaften". Verschuch einer Grundlegung f. d. Studium d. Gesellschaft und Ceschichte. Leipzig. 1883.

38) Dilthey W. «Die Einbildungskraft des Dichters». Bausteine für eine poetik (Philosoph. Aufsätz. Eduard Zeller gewidmet» 1887).

39) Dreher Eugen: „Psychologie der Tonkunst. 1889.

40) Dilthey W. «Dichterische Einbildungskraft und Wahnsinn. 1886.

41) Dilthey W.: «Ueber die Einbildungshraft der Dichter» («Zeitschr. für Völkerpsychol.» 1878, Band X).

42) Duprel: „Psychologie der Lirik".

43) Didero D.: «Paradoxe sur le comédien».

44) Durand J. P. (De Gros): „Nouvelles recherches sur l'esthetique et la morale". Paris 1900.

45) Dittrich: «Grundzüge der Sprachpsychologie». 1905.

E.

46) E b b i n g h a u s H. „Ueber erklärende und beschreibende Psychologie“ („Zeitschrift f. Psychologie und Sinnesorgane Band IX).

47) E c k e r m a n: «Gespräche mit Goethe» Reclam's Ausg.

48) E b b i n g h a u s H.: «Grundzüge der Psychologie» 2 Band.

49. E l s t l e r E r n s t: „Prinzipien der Literaturwissenschaft». 1897.

F.

50) F r i e d l ä n d e r: "Uber die Entstehung und Entwicklung des Gefühls für d. Romantishe ind. Natur“. 1873.

51) F r o s c h a m m e r: «Die Phantasie als Grundprinzip des Weltprozesses» München. 1876.

52) F o n t a i n e A n d r é: „Essai sur le principe et les lois de la critique d'art“. Paris. 1903.

53) F r é a r t R o l a n d: «Idée de la perfection de la peintre». 1662.

54) F i s c h e r: «Aesthetik».

55) F e c h n e r: «Vorsuche der Aesthetik». 2 Theile. 2 Auflage. Leipzig. 1897.

56) F e c h n e r: Zur experimentalen Aesthetik. Leipzig. 1871.

57) F i s c h e r F. Th. «Das Schöne und die Kunst». Vorträge, herausg. von Rob. Fischer. Stuttgart. 1898.

58) F i e d l e r K o n r a d: „Der Ursprung der künstlerischen Tätigkeit». 1887.

59) F r e y t a g G.: «Die Technik des Dramas» 6 Aufl. Leipzig. 1890.

60) F e u e r b a c h A n s e l m: «Ein Vermächtniss». Wien. 1890.

61) F l ö c k e G. «Zehn Iahre mit Böcklin». München. 1901.

62) F u l d a L u d w i g: «Aus der Werkstatt». Stuttgart u Berlin. 1904.

63) F r i m m e l Th. «Handbuch der Gemeldekunde». Leipzig. 1894.

G.

64) G o t t h e l f S. „Das Wesen der Musik“. 1893.

65) G e n n e p V a n: «La formation des legendes». 1910.

66) G e r h a r d i: «Das Wesen das Genies». Leipzig». 1907.

67) G l o g a n: „Die phantasie“. Halle. 1887.

68) Gregorie: «Das Schaffen des Schauspielers». 1899.
69) Gross K.: «Spiele der Menschen». 1899.
70) Gross K.: «Spiele der Thiere». 1898.
71) Grosse Ernst: «Ueber die Anfänge der Kunst». 1894.
72) Gross Karl: «Einleitug in die Aesthetik». 1892.
73) Gross Karl: „Der äesthetische Genuss". 1902.
74) Grimm Hermann: «Ueber Künstler und Kunstwerke». Berlin. 1865-67.
75) Guhe E.: „Künstlerbriefe". Berlin. 1880.

H

76) Hartmann Ed. „Aesthetik". Leipzig. Haacke.
77) Hartmann Ed.: „Philosophie des Unbewussten".
78) Hamann: „Der Impressionismus im Leben und Kunst".
79) Heimans und Wiersma: „Beiträge zur speciellen Psychologie" („Zeitschrift f. Psychologie" L,I).
80) Hartmann Ed. „Die moderne Psychologie (есть русский перевод М. М. Филиппова).
81) Helmholtz H. „Optische in der Malerei" („Vorträge und Reden").
82) Hirth Georg: „Aufgaben der Kunstpsychologie". 1891.
83) Heimans: „Ueber einige psychische Korrelationen" („Zeitschrift für angewandte Psychologie", I).
84) Hennings: „Von Träumen und Nachtwandlern".
85) Hervey: „Les reves et les moyens de les diriger".
86) Hanslik: „Vom Musicalisch-Schönen". 4 Auflage. 1874.

J.

87) Jane P. „L'automatisme psychologique". 1889.
88) Jodl: „Lehrbuch der Psychologie. 1896.

K.

89) Kirchmann A.: „Die psychologisch - ästhetische Bewertung des Licht-und Farbencontrastes". 1892.
90) Külpe Osw.: „Uber den associativen Factor des ästhetischen Eindrucks" (b„Vierteljahrschr. f. wissenschaftl Philos." 1899 № 23).
91) Kacser Hermann: „Der associative Factor des äesthetischen Eindrucks". 1903.

92) Krüger F und Sparman: „Die Correlation zwischen verschiedenen Geistigen „Zeitungsfähigkeiten" (Zeitschrift für Psychologie", 1906 № 44).

93) Kohler: Das sinnliche und das Unsittliche in der Kunst".

94) Kirchmann J. H.: V. „Aesthetik auf realistischer Grundlage". 1868.

L.

95) Lalo Ch.: „Les sentiments esthetiques". Paris 1910.

96) Lèvèque, Ch. „Le sens du beaux cher les bêtes" („Revue des deux mondes" 1878, IX).

97) Lacombe „De l'histoire considérée comme science". Paris. 1894.

98) Leuchtenberg: „Die Phantasie, ihr Wesen, ihre Wirkungsweise und ihre Wert". Erfurt. 1894.

99) Lechalas G. „Etudes esthétiques". Paris 1902.

100) Linde E. „Über das künstlerische Sehen", Das Atelier Nov. 1906.

101) Leitschuh F. „Das Wesen der modernen Landschaftsmalerei". Strassburg., 1898.

102) Lipps Th. ‚Kultur der Gegenwart". 1907

103) Lange Konrad. «Die bewusste Selbsttäuschung als Kern des aesthetischen Genusses und das Wesen der Kunst» 2 Auflage 1904.

104) Lipps Th „Von der Form der aesthetischen Apperzeption" 1902.

105) Lange Karl: „Sinnesgenusse und Kunstgenuss". Wiessbaden. 1903.

106) Landmann-Kalischer: Edith.: „Analyse der ästhetischen Kontemplation " Leipzig. 1902.

107) Lipps Th.: „Raumästhetik und geometrisch-optische Tauschungen". 1897.

108) Lipps Th. „Komik und Humor". 1898.

109) „ „ „Der Streit über die Tragödie". 1891.

110) „ „ „Psychologie und Aesthetik" (b. „Archiv für d. des. Psychologie").

111) Lotze Herm.: „Geschichte d. Aesthetik in Deutschland". München. 1868.

112) Lemoin A.: „Du sommeil". Paris Baillière. 1885

113) Lichtenberg. „Die Phantasie".

114) Lange: „Das Nackte in der Kunst". Berlin. 1909.

115) Lazarus: „Das Unzüchtige und die Kunst". Berlin. 1909.

116) Lipps: „Aesthetik". Psychologie d. Schönen und der Kunst". Hamburg und Leipzig. 1903-1906.

M.

117) Mercier: „Essai sur la poésie dramatique".
118) Marte: „La delicatesse dans l'art". 1884.
119) Mayers: „La personnalité humaine". 3 edit. 1910.
120) Michaut N. „De l'imagination".
121) Meumann E.: „Die Grenzen der psychologischen Aesthetik". Festschrift zu Ehren von Max Heinze. Berlin. 1905.
122) Meumann Ernst: „Aesthetik der Gegenwart". 1907.
123) Müller Eduard: „Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten. Breslau. 1834-37.
124) Möbius P. I.: „Über Kunst und Künstler". 1901.
125) Möbuis P. I.: „Über das Pathologische bei Göthe" 1898.
126) Möbius P. I.: „Über Schopenhauer". 1899.
127) Möbius P. I. „Über das Pathologische bei Nietzsche". Wiesbaden. 1902.
128) Munkacsi M.: „Erinnerungen". Berlin 1897.
Meyer Bruno: „Das Nackte in der bildenden Kunst" („Zeitschr. f. Sexualwis. und Sexualpol". Juli 1909).
129) Meyer Julius: „Allgemeines Künstler-Lexicon". Leipzig. 1870.
130) Müller J.: „Eine Philosophie des Schönen in der Natur und Kunst" 1897.

N.

131) Netter: „De l'intuition dans les découvertes" Strassburg. 1879.
132) Nudow: „Theorie des Schlafes".

O

133) Oelzelt-Newin: „Ueber Phantasievorstellungen" 1889.
134) Ostwald W.: „Les grans hommes". 1912.

P.

135) Paulhan: «Psychologie de l'inventantion 1911.
136) Paulhan: «Analystes et esprits synthetiques». Paris. 1903.
137) Paschal Leon: „Esthetique nouvelle fondée sur la, psychologie du Genie". 1910.
138) Piper: „Das Tier im Kunst".
139) Pidoll Hv. „Aus der Werkstatt eines Künstlers" (Hansv. Marees)".
140) Pecht Fr.: „Aus meiner Zeit". München. 1894.

141) P o s s a r t: „Der Lehrgang des Schauspielers". 1901.
142) Paulhan: „Mensonge de l'art".
143) P e r r o t et C h i p i e z: „Hustoire de l'art dans l'antiquité". Paris. 1884.
144) L a P r a d e: „Le sentiment de la nature" 2-me édit. Paris. 1870.
145) P a u l h a n: „Le types intellectuelles". 1897.
146) P r e y e r: „Zur Psychologie des Schreibens" 1895.

R.

147) R a c h l m a n n E. „Über Farbensehen und Malerei". München. 1901.
148) Riemann H.: „Elemente der musicalischen Aesthetik". 1900.
149) R e h m k e: „Allgemeine Psychologie".
150) R e i b m a y r: „Die Entwickelungsgeschichte des Talents und Genies". 1918. 2 Bände.
151) R u b i n s t e i n S.: „Psycholog — aesthetische Essays". 1878.
152) R a d e s t o c k: „Schlaf und Traum". 1879.
153) R i b o t: T h.: „Essai sur l'imagination créatrice. 1900.
154) R i c h t e r L u d w i g: „Lebenserinnerungen eines deutschen Malers". 1887.
155) R e y n o l d s J.: „Akademische Reden". Leipzig. 1893.

S.

156) S c h a s l e r M.: „Kritische Geschichte der Aesthetik". 1872;
157) S c h u l t z e-N a u m b u r g P a u l: „Studiengang des modernen Malers". Leipzig. 1896;
158) S c h i l l i n g J o h a n n e s: „Künstlerische Sehstudien" Leipzig. 1896;
159) S t a u f f e r K a r l: Leben, Briefe und Gedichte herausgeg. von O. Brahm. Leipzig. 1896;
160) S c h i c k R.: „Böcklin Tagebuch" München. 1901;
161) S c h u l t z e-N a u m b u r g P a u l: „Technick der Malerei." Leipzrg. 1893;
162) S c h u l t z e P a u l: „Das Studium und die Ziele der Malerei". Lepzig. 1900.
163) S e i d l i t z W .: „Über Farbengebung". Stuttgart. 1900;
164) S u l l y-P r u d h o m m e: „L'expression dans les beaux-arts". Paris. 1883 Lemerre.
165) S u l l y-P r u d h o m e: „De l'expression dans les oeuvres part.

166) Schuré E.: „Femmes inspiratrices“ Paris, 1909.
167) Scherer W.: „Poetik“.
168) Schasler Max: „Aesthetik“. Leipzig. 1886.
169) Schelling: „Ueber das Verhaltniss der bildenden Künste zur Natur“. 2 Auflage Berlin. 1843.
170) Sommer: Grundzuge einer Geschichte der deutschen Psychologie und Aesthetik“ 1892.
171) Schelling: „Philosophie der Kunst“ (Sammtliche Werke. Erste Abteilung. Fünfter Band. Stuttgard und Augsburg. 1859.
172) Scherner: „Das Leben des Traums“ Berlin 1861.
173) Seailles Gabriel F: „Essai sur le Genie dans l'art“. Paris. 1883.
174) Seide. „Vom Musicalisch—Erhabenen“. Regensburg 1887,
175) Schleiermacher. „Vorlesungen über die Aesthetik“. Aus handschriftl Nachlasse und aus nachgeschrieben. Heften herausg. von D-r Carl Lamatisch. Berlin. 1842.
176) Schlapp O.: „Kants Lehre vom Genie und die Entstehung der Kritik der Urteilskraft“. 1901.
177) Siebeck Hermann: „Das Wesend aesthetischen Anchaung“. Psychologische Untersuchung zur Theorie des Schonen und der Kunst. Berlin. 1875.
178) Siebek Hermann: „Grundfragender“.
179) Stöckl: „Lehrbuch der Aesthetik. 1889.
180) Sertillanges P.: „L'art et la morale“. Psychologie und Aesthetik der Tonkunst“. 1909.
181) Schidkunz: „Analitische und synthetische Phantasie“. 1889.
182) Solger: „Vorlesungen uber Aesthetik“ herausg. von Heyr Leipzig. 1829.
183) Souriau Paul: „La suggestion dans l'art“. Paris 1893.
184) Souriau Paul: „La beaute rationelle“. Paris. 1904.
185) Souriau Paul. „Théorie de l'invention“. Paris. 1881.
186) Souriau Paul: „L'esthetique du mouvement“. Paris. 1889.
187) Spilhagen Fr.: „Beitrage zur Theorie und Technik d. Romans“ 1883.
188) Spitta: „Schlaf und Traumzustande der menschlichen Seele“.
189) Stekel: „Dichtung und Nevrose“.
190) Stein Ludwig: „Das Princip der Entwicklung in der Geistgeschichte“ („Deutsche Rundschau“, Juni 1895).
191) Steinthal: „Der Ursprung der Sprache“. 1877.
192) Stein-von Heinrich: „Die Entstehung der neueren Aesthetik“ Leipzig. 1880.
193) Stumpf C.: „Beiträge sur Aesthetik und Musikwissenschaft“. 1898.
194) Schmarsow Aug: Beiträge zur Aesthetik der bildenden Künste“. Leipzig. 1896—99.

195) Stumpf C.· „Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft". 1898:

196) Schuré: „Das musicalische Drama"—2. Aufl. 1893.

197) Stumpf C.: „Musikpsychologie in England"

198) Segal Jacob· „Beitrage zur experimentellen Aesthetik" («Archiv fürd. ges. Psychologie" Band VII 1906).

199) Segal Jacob· «Prychologische und normative Aesthetik» («Zeitschr. für allg. Aesthetik», II Band № 1).

200) Segal Jacob: „Die bewusste Selbsttauschung" (b.«Archiv f. d. ges. Psychologie». Bd. VI).

201) Stern Paul· „Einfuhlung und Association in der neueren Aesthetik". Hamburg und Leipzig 1898.

202) Strecker R.: „Der aesthetische Genuss". Giessen. 1901.

203) Strümpel· „Die Natur und die Entstehung der Traume.

204) Studnicka A.: „Grundlagen der schonen Form". Praktische Aesthetik. Sarayewo. 1898.

205) Schauer: „Zum Begriff der unzüchtigen Schrift". Leipzig 1893.

206) Schiller: „Philosophische Schriften" Gottische Buchhandlung. Sfuttgard und Berlin.

207) Sully James: „Les illusions des sens et de l'esprit" 1884.

T.

208) Türk H.: „Der genıale Mensch" 5 Auflage 1901.

209) Thode H.· „Kunst und Sittlichkeit". Heidelberg, 1906.

210) Tumarkin: „Aesthetisches Ideal und ethische Norm" („Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft", № 2.

211) Tarde G.: „L'art et la logique" „Revue philosophique" 1891).

212) Thode H.: „Böcklin und Thoma". Heidelberg. 1905.

V.

213) Volkelt J.: „Der Symbol-Begriff in d. neuesten Aesthetik» Jena. 1876.

214) Velzen H.: „Aesthetische Betrachtungen". Leipzig. 1901

215) Vernon Lee. „Essais d'esthétique empirique". («Revue philosoph.» 1895)

216) Volkelt J.: «Aesthetik des Tragischen». München. 1897.

217) Vischer F. I.: «Das Schöne und die Kunst». 2 Aufl. Stuttgart. 1878.

218) Volkelt J.: «Die Traumphantasie». 1897.

219) Véron E. «L'estétique». Paris. 1878.

210) Volkmann und Volkmar: «Lehrbuch der Psychologie». 1894—95.

221) Volkelt J.: «Erfundene Empfindungen». («Philosoph. Monatshefte» 1886).

222) Vaschide et Piéron: «La psychologie du rêve au point de vue medicale». 1902.

223) Vischer F. T.: «Ueber das Ehabene und Komische», Stuttgard, 1837.

224) Vischer F. T.: «Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen». Leipzig. 1846—57.

W.

225) Walter J.: «Die Geschichte d. Aesthetik im Alterthum». Leipzig. 1893.

226) Wolf J.: «Beiträge zur Aesthetik der Kunst». 1834.

227) Waldeck O.: «Zur Analyse d. aesthetischen Substanz». Dresden. 1900.

228) Wiedzu H.: «Das unbewusste Geistesleben»

229) Wundt W.: «Völkerpsychologie». II, Leipzig, 1905.

230) Walter F.: «Socialismus und moderne Kunst».

231) Wolla G.: «Einleitung in die Psychologie der Gegenwart».

232) Witasek Stephan: «Grundzüge der allgemeinen lAesthetik».1904.

233) Winter: «Ueber bie griechische Porträtkunst». Berin. 1894.

234) Wagner Richard: «Opera und Drama».

235) Weygandt: «Entstehung der Träume». 1893.

236) Weisse Ch. H.: «System der Aesthetik als Wissenschaft von der Jdee der Schönheit». 3. B. Leipzig. 1830.

237) Wölfin: «Prolegomena zu einer Psychologie der Architectur». München. 1886.

238) Wernick: «Zur Psychologie: «Zur Psychologie des aesthetischen Genusses» Leipzig 1893.

Z

239) Ziegler J.: «Das Associationsprinzip in d. Aesthetik». Leipzig. 1900.

240) Zimmermann R.: «Geschichte der Aesthetik als philosophischer Wissenschaft». Vien. 1858.

241) Zschokke H.: «Jdeen zu einer psychologischen Aesthetik». Berlin. 1793.

242) Zeising A.: «Aesthetische Vorschungen». Frankfurt a M. 1855.

243) Zimmerman R.: «Allgemeine Aesthetik als Formwissenschaft». Wien. 1865.

БИБЛИОТЕКА

ОГЛАВЛЕНИЕ.

	Стр.
Предисловие	7
ГЛАВА ПЕРВАЯ	11—35
§ 1. Типы построения проблемы	11
§ 2. Классификация основных типов построения проблемы	17
§ 3. Предмет и задачи психологии творчества .	22
§ 4. Источники и материалы для изучения психологии творчества	26
ГЛАВА ВТОРАЯ. Анализ строения процесса творчества	36—64
§ 1. Невоспроизводимость творческого процесса в опыте	36
ГЛАВА ТРЕТЬЯ. Самопроизвольный характер творчества	65—80
§ 1. Самопроизвольный характер творческой фантазии	65
ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ. Окказионалистическая концепция творчества . . .	81—137
§ 1. Первый тип: творчество как демонизм .	81
§ 2. Второй тип: творчество как психический автоматизм (сомнамбулизм)	90
§ 3. Третий тип: творчество как эманация божества	97
§ 4. Четвертый тип: творчество как эстетический эрос	111
Литература вопроса	139—166

ЗАМЕЧЕННЫЕ ОПЕЧАТКИ.

стран.	строка.	напечатано:	следует читать:
11	6 сверху	рудиментальными	рудиментарными
15	21 „	отнести	отмести
23	29 „	этнологии	этиологии
25	5 снизу	телесного	целостного
32	15 „	несколько	невольно
33	9 „	тины	истины
34	1 „	многожданного	многогранного
37	1 свер.	pufuntus	intfatus
49	12 снизу	произведении	призвании
56	5 „	незаконного	незаконченного
77	18 свер.	Серову	Стасову
85	16 „	фирма	рифма
99	3 „	Злока	Блока
102	1 снизу	Без	Бед
105	20 свер.	слабкое	сладкое
111	1 снизу	ewid	ewig
122	9 свер.	простившись	простился

L89

138

Издательство „БЕЛТРЕСТПЕЧАТЬ"

ВЫШЛИ ИЗ ПЕЧАТИ:

Проф. **С. Я. Вольфсон.** Диалектический материализм. 2 изд.

Его же. Великий Социалист. Краткий очерк жизни Г. В. Плеханова. 2-е издание.

Его же. Диалектический материализм в творчестве Г. В. Плеханова (распродано).

Его же. Вокруг Плеханова. Плехановская литература за 1922 год.

Проф. **С. З. Каценбоген.** Первобытный человек.

Проф. **В. И. Переход.** Теория лесного хозяйства.

Его же. Чтение о лесе.

Проф. **В. М. Игнатовский.** История Белоруссии (на бел. яз.)

К. Каутский. Экономическ. учение К. Маркса (на евр. яз.)

Труды Белорусского Государственного Университета № 1.

Труды Белорусск. Государственного Университета № 2—3.

Печатаются:

Н. Бельтов. К вопросу о развитии монистического взгляда на историю (изд. под ред. и с примеч. С. Я. Вольфсона).

Проф **В. Н. Ивановский.** Введение в научную и философскую методологию.

Проф. **Л. П. Розанов.** Руководство по анатомии (для студ. Педфаков и Рабфаков).

D-r Volhard & D-r Fahr. Брайтова болезнь (клиника и патология болезней почек). Пер. под ред. профессоров Э. В. Готье и С. М. Мелких.

Генрих Кунов. Очерки по истории первобытной культуры. Перевод под редакц. профессора С. З. Каценбогена.

Проф. **В. И. Пичета.** История крестьянских волнений в России.

ТРЕБОВАНИЯ НАПРАВЛЯТЬ:

„БЕЛТРЕСТПЕЧАТЬ"—Минск, ул. Энгельса (Петропавловская), д. № 8.

СКЛАД ИЗДАНИЯ: КНИЖНЫЙ СКЛАД „БЕЛТРЕСТПЕЧАТИ"
МИНСК, ул. Ленина № 18.