

ТВОРЧЕСКИЙ ПРОЦЕСС В НАУКЕ И ИСКУССТВЕ

Смело можно сказать, что утопии и утописты
всегда управляли человечеством,
а так называемые практические люди
всегда были их бессознательными орудиями.
Вл. Соловьев

IV Польза

§ 11. Совокупность созданий человеческого духа именуется культурой. В свои границы включает она создания как материального характера, так и духовного, как утилитарного, так и неутилитарного. На две группы должны быть они подразделены: одна — под знаком науки, другая — под знаком искусства, — в смысле большей или меньшей степени приближения к центрам этих групп — чистой науке и чистому искусству. (Под наукою подразумевается здесь область не только утилитарных наук, но и умозрительной философии).

§ 12. Типичный для схоластики вопрос о цели наук занимал человека не в одни только Средние века, но и в более ранние и в более поздние периоды философской эволюции человечества. И на всем ее протяжении вопрос этот разрешался приблизительно в одном и том же *утилитарном* направлении, с незначительными отклонениями от двух основных утилитарных путей, проложенных в этом направлении человечеством в лице Аристотеля и Бэкона. Да и мы, новые люди, также смотрим на широкую область науки только с утилитарной точки зрения: заблуждение, от которого надо освободиться во имя достоинства науки и во имя нашего собственного достоинства.

Ради восстановления этого достоинства науки воевал в свое время Петрус Рамус с защитниками аристотелевского схоластического взгляда на цель наук вообще. Достоинство понималось им, однако, не в том смысле, в каком понимается оно здесь мною. Создать такую науку, которая бы способствовала удобствам жизни человеческой и обогащала бы ее новыми изобретениями ради умножения человеческих наслаждений и облегчения человеческих страданий, — вот о чем мечтал единомышленник Рамуса — Бэкон, утверждавший, что наиболее тяжкое заблуждение его современников заключается в непонимании конечной цели наук. Как же смотрел на конечную цель наук добэконовский ученый мир, воспитанный на аристотелевской философии? Применять отвлеченные научные начала к практике — значит унижать благородную умственную деятельность до степени низкого ремесла. Дело науки — обучать ум, а не служить низким потребностям тела. Цель наук — «образование души». Против этого-то схоластического утверждения и восставал Бэкон во имя достоинства науки, сводя все ее достоинство к пользе от новых изобретений. Итак, с одной стороны, заботы о пользе для «души и ума», с другой — заботы о пользе в смысле улучшения жизни при помощи полезных открытий.

§ 13. Рядом с этими воззрениями на цель науки стоят столь же утилитарные воззрения на цель искусства. Как и в области науки, утилитарность проявляет себя здесь и с материальной, и с духовной стороны. Если от науки толпа требует хлеба, то от искусства ждет она зрелищ, удовлетворения низменных инстинктов дикаря или же, чтобы как-нибудь оправдать это малопонятное для нее искусство, приписывает ему цели жизненной пользы. И не только темная в делах искусства толпа, но и мудр-

ствующая эстетика не может иногда освободиться от утилитарных взглядов на цель искусства. Жизненные потребности человека многообразны. И к ним приурочивает эстетика искусство, заставляя его быть орудием жизненного довольства человека, орудием развития общественности, стимулом нравственного совершенства, средством развлечения и, в лучшем случае, «высшего познания». Всюду здесь как на науку, так и на искусство человек смотрит с точки зрения той жизненной пользы, которую он извлекает из этого рода своей деятельности.

§ 14. Но существует в теории искусства и науки диаметрально противоположная точка зрения, являющаяся, очевидно, протестом против крайнего увлечения утилитаризмом в этих областях. Утилитаризм хочет пользы, только пользы. «Все, что угодно, лишь бы не польза!» — наивно восклицает *антиутилитаризм* и впадает в другую крайность. Цель искусства не в утилитарности, — говорит он, — не в какой бы то ни было пользе. Искусство бесполезно. Оно само себе цель. Искусство бесцельно. Искусство — для искусства. Такой же взгляд применяется и к области науки, но, конечно, далеко не в столь широком масштабе: уж очень подкупает здесь человека видимая и осязательная польза, заслоняющая собою чистую науку.

§ 15. Но что такое польза? Полезна ли гибель для того, кто идет на самоотверженную смерть? Полезна ли стигматы для святой Терезы? — Нет, не полезны, но желанны. Очевидно, что понятие пользы здесь не применимо: очевидно, ведомы человеческому духу цели более ценные, чем польза. Под пользою же следует понимать только *жизненную* пользу, то есть совокупность жизненно-пригодных благ, как материальных, так и духовных. Пусть припомнит человек, с какими мучительными искусами и трудами сопряжены высочайшие зиждительные подъемы духа его, — тогда увидит он, что жизненная польза не была его бессознательной целью в этих актах. Но и не бесцельны были они: зиждительное устремление направлено было далеко за пределы той жизненной сферы, в которой человек действовал. Таким образом, является возможным установить еще одну точку зрения на цель науки и искусства. В противовес утилитарности и антиутилитарности я называю ее *внеутилитарной* точкой зрения.

Исключает ли она две первые точки зрения?

§ 16. Чтобы решить это и чтобы выяснить степень пригодности этих принципов для разъяснения вопроса о цели науки и искусства, я рассматриваю эти области каждую в отдельности, пользуясь подразделением зиждительной деятельности на *творчество* и на *созидание*. Под первым разумеется здесь такая деятельность человеческого духа, которая дает в результате научное открытие и произведение искусства, под вторым же — такая деятельность, которая направлена к жизненному использованию данных искусства и науки.

V

Творения и дела

§ 17. Применение к жизни результатов научных открытий и произведений искусства есть дело утилитарной культуры. Как на то указывает самый термин, утилитарный взгляд на *созидательную* деятельность в сфере науки является вполне целесообразным. А так как в плоскости жизни целесообразное и истинное при наложении друг на друга совпадают, то утилитарный взгляд этот является и жизненно-истинным. На утилитарную культуру никакого иного взгляда, кроме утилитарного, и быть не может. Действительно, что можно возразить против часового механизма, как жизненно-полезного применения великого Ньютонова открытия земного тяготения? И не только со стороны материальной, но и с точки зрения духовной пользы утили-

тарный взгляд на созидательную деятельность человека имеет под собою прочный жизненный фундамент. Не надо забывать, что в основе созидательной деятельности человека лежит все взвешивающий разум. Дух человеческий, водимый в сфере созидания по путям разума, учится не инстинктивно, а разумно относиться к миру и «здравому» понимать свое в нем место. Все данные для восприятия жизненной пользы здесь налицо.

§ 18. Приемлема ли такая чисто утилитарная точка зрения по отношению и к *творческой* деятельности человека в области науки? Конечно, нет. Питание городской канализационной сети бывает по большей части обусловлено применением к жизни закона равновесия жидкостей. Но из того, что водопровод сооружается для пользы горожан, ничуть не следует, что и Мариотт для той же самой пользы делал свое научное открытие. Надо отличать творения от дел. Надо творцов в области науки отличать от водопроводных дел мастеров, к деятельности которых только и приложима утилитарная точка зрения. Ни материальной, ни духовной пользы не преследует творец научной гипотезы. Не в «обучении ума» и не в «образовании души» цель его творческой деятельности, ибо ведь и то и другое сводится, в конце концов, к жизненной пользе. Между тем, по свидетельству иных из творцов этих гипотез, в их деятельности практическое, следовательно, жизненно полезное, применение данных чистой науки занимает самое последнее место.

«В том чистом наслаждении, которое доставляет приближение к поставленному гипотезой идеалу, в этом порыве сорвать завесу с сокрытой истины и даже в том разнообразии, которое в этом отношении существует между разными деятелями, должно видеть наиболее прочные залогов дальнейших научных успехов. История наук показывает, что этим путем наука двигалась, узнавались новые истины, а вместе с тем достигались *попутно и чисто практические цели*». Это признание можно прочесть в предисловии к шестому изданию «Основ химии» Менделеева. Я нарочно привожу здесь слова именно Менделеева, чтобы показать, какую малую долю внимания уделяет практической деятельности тот самый ученый, жизненно полезные *дела* которого в области промышленности нефтяной, каменноугольной и других известны, пожалуй, не менее его *творений* в области чистой науки, не менее его знаменитой системы периодичности элементов. Никакие искусства практической пользы не соблазнили здесь искусившегося в сфере творчества. Видно, есть что-то притягивающее в этом таинственном процессе. Недаром же говорит Менделеев о том, «как привольно, свободно и радостно живется в научной области». Итак, в области науки утилитарный взгляд является верным и ценным лишь по отношению к созидательной деятельности человека. Творческая же деятельность не поддается никакому учету, никаким жизненным пользам, ни материальным, ни духовным.

§ 19. Обращаясь к принципу, диаметрально противоположному к антиутилитарной точке зрения на науку, я вижу, что принцип этот отрицает пользу преимущественно в творческой научной деятельности. (Данные утилитарной культуры слишком очевидно противодействуют тому, чтобы антиутилитарный взгляд был доведен до конца и распространен также и на созидательную научную деятельность). Основная ошибка этого взгляда в том, что, борясь (совершенно справедливо) с утилитарным взглядом на творческую научную деятельность, он считает пользу окончательно, но, смешивая понятие пользы с понятием цели, утверждает бесцельность, самоцельность научного творческого акта. И вот этому-то антиутилитарному взгляду следует противопоставить взгляд внеутилитарный.

§ 20. Цель чистого творчества — конечно, не в жизненной пользе, но вместе с тем творчество и не самоцельно, не бесцельно. Неразрывно связанный с творческим

актом процесс преодоления совершается не ради пользы и не ради бесцельной игры творческими силами, а ради того освобождения, какое переживает человеческий дух в процессе творчества. Разве не о том же хочет сказать Менделеев? Да, именно в этом «порыве сорвать завесу с сокрытой истины» и заключается то «чистое наслаждение, которое доставляет приближение к поставленному гипотезою идеалу». Знаменательно, что наслаждение, о котором здесь говорится, лежит не в цели, а именно *в процессе*: в порыве сорвать завесу, в приближении творца к идеалу, который к тому же не извне дан ему, но свободно поставлен творцом самому же себе для преодоления, с бессознательной целью освобождения от уз природы. Вот где лежит конечная цель деятельности творца в научной области. Вот где причина того, что в научной области живет «привольно, свободно и радостно».

Цель эта не была, да и не могла быть осознана Менделеевым. Потому-то и пришлось ему, говоря о важнейшей цели научного творчества, оперировать такими ничем не определяющими и ничего не выясняющими словами, как «научный успех», «новые истины», «движение науки». И потому-то, говоря не о цели, а о процессе творчества, он так гениально меток и прозорливо мудр.

§ 21. К аналогичным выводам приводит рассмотрение и области искусства. Художник — как и ученый, и философ — творит не ради материальной и не ради духовной пользы, ибо ведь не жизненная, не природная область является целью стремлений человеческого духа в момент творчества. Далека от мысли, что колоннада его портика будет защищать от дождя, что его статуя будет украшать площадь, что его драма будет поучать и развивать зрителей, что его музыка будет способствовать смягчению нравов. Все это относится к созидательному моменту деятельности художника, и только здесь утилитарная точка зрения является приемлемой. Утилитарная культура — как материальная, так и духовная — умело применяет данные искусства на благо человека, украшая его жизнь и облагораживая душу.

§ 22. Если это так, то антиутилитарный принцип «искусство для искусства» ничем не оправдывается в сфере созидательной деятельности человека. Ибо ясно, что фреску я заказываю для украшения здания, что в театр я иду для эстетического, а иногда и морального удовольствия, что симфонию и сонет слушаю я для утешения слуха и для обогащения души новыми, облагораживающими ощущениями.

§ 23. Совпадает ли такое утилитарное мое отношение к данным художественной культуры с отношением к ним их творца? Стоящий на антиутилитарной точке зрения, конечно, скажет, что нет. И он прав. Но из этого верного утверждения тотчас же делает он ложный вывод: раз приведенный взгляд не совпадает со взглядом художника, то, следовательно, взгляд этот не верен. Ложным вывод этот будет потому, что творческий момент здесь не отделяется от созидательного. Да, «Страшный суд» украшает Сикстинскую капеллу, и Буонаротти, конечно, знал, что величественное творение его будет служить украшением не только Ватикана, но и всего Рима. Однако творил он не для украшения. Для чего творит художник? Ни для чего, говорит антиутилитаризм. Это не верно: не преследуя в творчестве пользы, художник все же бессознательно преследует своей деятельностью некоторую высшую цель. Жизненная польза, засасывающая в свое болото все ей поддающееся, природные законы необходимости, холодно требующие безусловного себе подчинения, и, наконец, власть, обуславливающая мир, — вот враги творческого, к свободе летящего духа. К духовному освобождению от этих уз и стремится творец в своей деятельности. Но, конечно, одной этой целью многообразная зиждательная деятельность человека все же не ограничивается.

VI Интуиция

§ 24. Выводы о степени приемлемости тех или иных взглядов на искусство и науку были сделаны в предыдущей главе путем расчленения зиждательной деятельности человека на творчество и созидание, причем ради ясности и краткости изложения моменты эти были взяты в чистом их виде и в отдельности друг от друга. Но жизнь человеческого духа так сложна, его деяния так своевольны, что на деле творческий и созидательный моменты часто переплетаются, даже совпадают друг с другом, и провести резкую границу между ними бывает часто очень трудно. *Чистое творчество* обуславливается: 1) *интуитивным* характером деятельности творящего духа человеческого, 2) направлением его деятельности к *внеутилитарной* цели. *Чистое созидание* обуславливается: 1) *рациональным* характером деятельности создающего духа, 2) направлением этой деятельности к цели *утилитарной*. Эти четыре элемента, обуславливающие зиждательную деятельность и встречающиеся в очень своеобразных сочетаниях, я и попытаюсь здесь исследовать.

§ 25. Загадочная область внутреннего творческого процесса, особенно научного, так редко освещается документальными данными автобиографического характера, что всякая попытка самоанализа творческого духа в этой области представляется особенно ценной.

Вот что говорит известный математик Пуанкаре о том, как он писал свой первый научный мемуар. «В течение двух недель я старался доказать, что не существует никакой функции, аналогичной тем, которые я впоследствии назвал фуксовыми функциями; я тогда был еще очень несведущим; ежедневно я садился у своего рабочего стола, проводил за ним час или два, перебирал большое количество комбинаций и не приходил ни к какому результату. Однажды вечером вопреки моему обыкновению я выпил черного кофе и не мог заснуть. Идеи возникали в моей голове толпами; я чувствовал, как они точно сталкивались, до тех пор пока две из них не сцепились, так сказать, образуя устойчивую комбинацию. Утром я установил существование одного класса фуксовых функций, происходящих из гипергеометрического ряда: мне оставалось только редактировать выводы, что отняло у меня всего несколько часов». Дальнейшие признания Пуанкаре интересны тем, что они устанавливают неоднократные случаи интуитивного прозрения ученого. Он называет эти случаи «*внезапным озарением*», «*внезапным вдохновением*». Усиленная умственная работа Пуанкаре, направленная все время в сторону охватившей его научной идеи, несколько раз прерывается посторонними занятиями и заботами. Геологическая экскурсия, в которой он принял тогда участие, заставляет его, по-видимому, забыть о математических работах. Однако внутреннее бессознательное творчество идет самостоятельно и независимо от внешних условий. «В момент, когда я ступал на подножку экипажа,— пишет он,— у меня вдруг явилась идея, которая, по-видимому, не была подготовлена ни одной из предшествовавших мыслей, что преобразования, к которым я прибегал, чтобы определить Фуксовы функции, тождественны с преобразованиями неэвклидовой геометрии. Я не сделал проверки; у меня не было для этого времени, так как, сев в омнибус, я тотчас же принял участие в общем разговоре, но в этот момент я уже был вполне уверен в правильности моей идеи». Здесь замечательна эта уверенность в правильности внезапно вспыхнувшего решения. «Однажды, когда я прогуливался по крутому берегу, у меня явилась идея, как всегда краткая, внезапная и представляющаяся безусловно верной»,— говорит он, излагая дальнейший процесс своего творчества. Сознательно обдумав и подтвердив вычислениями то, что явилось результатом интуитивных прозрений, Пуанкаре приходит к последней трудности. «Я повел систематическую осаду и взял все передовые укрепления одно за другим,— пишет он,— держалось еще одно из них, падение которого должно было повлечь за собою паде-

ние всей крепости. Но все мои усилия вначале привели только к тому, что я лучше познал всю трудность задачи, а это уже составляло кое-что. Вся эта работа была совершенно сознательна. Затем я уехал в Мон-Валериан, где должен был отбывать воинскую повинность: мои заботы, стало быть, были очень разнообразны. Однажды я шел по бульвару, и вдруг в моей голове появилось решение той трудности, которая раньше остановила меня. Я не попытался немедленно же проникнуть в глубь его, и только по окончании службы вновь занялся вопросом. У меня были все элементы, мне оставалось только их собрать и привести в порядок. Затем я быстро и без всякого труда редактировал свой мемуар».

Это свидетельство крупнейшего ученого современности настолько явственно подтверждает существование интуитивного момента в чистом научном творчестве, что подробное изложение других подобных же примеров излишне. Непосредственные следы творческой интуиции ученого отражаются на процессе его работы далеко не так отчетливо, как бы того хотелось, однако все же история науки знает много данных, говорящих за это ценное творческое начало. Взять хотя бы одну только область астрономии. Когда Ньютон, искавший при помощи вычислений подтверждения своей основной гипотезы, стал убеждаться, что результат получается именно тот, какого он ожидал, он впал в состояние такого нервного возбуждения, что не мог продолжать, и конец вычислений был сделан одним из его друзей. Кеплер во время открытия своего знаменитого третьего закона (сила тяготения пропорциональна массам планет) находился в таком восторженном состоянии, что ему казалось, будто он бредит. То же самое передают о Декарте, Эйлере, Ферма. Однако понятно, что все эти примеры обладают меньшей доказательной достоверностью, ибо основаны на показаниях современников, получавших сведения часто из третьих рук, тогда как в приведенных выше словах Пуанкаре мы имеем интереснейший случай самоанализа творческого духа. «То, что нас здесь прежде всего должно поразить, это проблески внезапного озарения, — говорит Пуанкаре, — очевидно, признаки долгой бессознательной внутренней работы; роль этой бессознательной работы в математическом творчестве мне представляется несомненной, а в других случаях, где это менее очевидно, я думаю, следы ее все-таки можно найти».

§ 26. В чистом художественном творчестве интуиция получила, без сомнения, более устойчивое признание, чем в творчестве научном. Подобно тому, как интуитивно зарождается научная гипотеза, так же возникает первоначально и художественный образ: интуитивно и вне всякой зависимости от законов разума.

По словам Ницше, «Шиллер осветил нам процесс своего поэтического творчества необъяснимым для него самого, но несомненно верным психологическим наблюдением: так, Шиллер признается, что состояние, предшествующее акту творчества, проявляется у него не в виде возникающих перед ним образов в порядке их причинной связи, а скорее каким-то *музыкальным настроением*». О том же говорит, очевидно, и Платон: «Песнотворцы не в своем уме творят эти прекрасные песни, но *когда войдут в действие лада и размера*». Слова «не в своем уме» не следует, однако, понимать буквально. «Безумие поэта, — замечает по этому поводу Владимир Соловьев, — есть метафора, которая в точном смысле значит только, что в самом процессе творчества поэт, *свободный от рассудочной ограниченности*, испытывает и показывает необычайное повышение интуитивной сверхрассудочной деятельности ума».

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

говорит Тютчев. Это двойное бытие обусловлено у поэта необходимостью интуитивно рожденный образ вылить в ту или иную природную форму. На такое выполнение поэт идет добровольно из-за желания пережить в этом процессе всю силу своего творческого преодоления, а также и ради того, чтобы быть понятым другими.

Вся полнота творческого озарения прекрасно выражена в следующих строках ведийского гимна к Индре Вайсыванаре:

Раскрыт мой слух, мои отверсты очи,
Живое пламя вновь объемлет сердце,
И рвется дух в неведомые страны:
О чем вещать и петь о чем я буду?
(Rigveda, 6, 9.)

«Всякий талант неизъясним, — говорит Пушкин устами своего итальянца-импровизатора. — Каким образом ваятель в куске каррарского мрамора видит сокрытого Юпитера и выводит его на свет резцом и молотом, раздробляя его оболочку? Почему мысль из головы поэта выходит уже вооруженная четырьмя рифмами, раз-меренная стройными, однообразными стопами? Неизъяснимо! Никто, кроме самого импровизатора, не может понять эту быстроту впечатлений, эту тесную связь между собственным вдохновением и чуждой внешней волей: тщетно я сам хотел бы это изъяснить».

Более точно процесс своего творчества Пушкин описывает в отрывке «Осень». В деревне, вечером, сидя перед камином с книгой, «он забывает мир и в сладкой тишине он сладко усыплен своим воображеньем». Но вот в нем «пробуждается поэзия», и

Душа стесняется лирическим волненьем,
Трепещет, и звучит, и ищет, *как во сне*,
Излиться наконец свободным проявленьем...
И мысли в голове волнуются в отваге,
И рифмы легкие навстречу им бегут,
И пальцы просятся к перу, перо к бумаге,
Минута — и стихи свободно потекут.

Душа поэта «стесняется волненьем», он творит, «как во сне». Это повышенное и необычайное настроение, сопутствующее чистому творчеству во всех областях, особенно ярко проявляется в творчестве художественном. Поэт лучше и чаще, чем ученый, находит слова и краски для передачи своих необычных творческих переживаний.

Бежит он, *дикий и суровый*,
И звуков, и *смятенья* полн,
На берега пустынных волн...

Или:

И *тяжким пламенным недугом*
Была полна моя глава,—
В ней грезы чудные рождались,
В размеры стройные стекались
Мои послушные слова
И звонкой рифмой замыкались.

Для гения его творчество — «тяжкий пламенный недуг», но вместе с тем и сладкий недуг, ибо он несет с собой переживание силы и свободы.

Я пел бы в *пламенном бреду*,
Я забывался бы в чаду
Нестройных, чудных грез...
И силен, волен был бы я.
Как вихорь роющий поля,
Ломающий леса.

Так говорит Пушкин о чувстве свободной интуиции в творчестве поэта.

Неожиданный, захватывающий наплыв творческих сил, который служит толчком к художественному процессу, прекрасно охарактеризован у Тургенева.

«Нежданов до того углубился в свои думы, что понемногу, почти бессознательно, начал их передавать словами: бродившие в нем ощущения уже складывались в мерные созвучия... — Фу ты черт! — воскликнул он громко: — я, кажется собираюсь стихи сочинять! — Он вострепнулся, отошел от окна» и стал думать о своих денежных делах, но «пока он вел в голове эти расчеты — прежние созвучия опять зашевелились в нем. Он остановился, задумался... и, устремив глаза в сторону, замер на месте... Потом руки его, как бы ощупью, отыскивали и открыли ящик стола, достали из самой его глубины исписанную тетрадку... Он опустился на стул, все не меняя направления взгляда, взял перо и, мурлыча себе под нос, изредка взмахивая волосами, перечеркивая, марая, принялся выводить строку за строкою»...

Известно, что ряд романов Стриндберга представляет в общих чертах историю его собственной жизни. И если внешние события, развивающиеся в этих произведениях, в некоторых частях и отходят от подлинных событий жизни автора, то внутренняя, духовная жизнь запечатлевается в романах этого писателя с несомненной достоверностью. Вот как изображены им в «Сыне служанки» неожиданно возникающие творческие переживания художника: «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 двухактная 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».

Так же и у Кнута Гамсуна в его «Голоде» — романе, который носит очень ясные следы автобиографии, — интуитивный, полубессознательный характер художественного творчества обрисован очень четко.

«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 лежат 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».

Интуитивное прозрение есть «вещей обличение невидимых», оно ведет художника к «соприкосновению мирам иным», оно дает ему всю силу творческого преодоления. Чистое первоначальное творчество зависит всецело от интуиции. Разум же выступает лишь в дальнейшем течении творческого акта, когда главный толчок уже дан. Повинуясь этому толчку, разум влечет творческую колесницу по своим природным законам, но все же не в ином направлении, чем то, какое дано интуицией.

§ 27. Художник скорее верит в свою интуицию, чем ученый. Это и понятно. В творческой деятельности ученого элемент интуиции слишком тесно сплетается с элементом разума, необходимого для вывода из интуитивно рожденной гипотезы следствий и для проверки этих следствий экспериментом. Необходимость этой проверки и приводит ученого к ложному взгляду на свое творчество, как на деятельность, в основе которой лежат построения разума, тогда как наиболее ценным моментом в научной творческой деятельности является иррациональное прозрение, интуиция, рождающая гипотезу.

«*Hypotheses non fingo!*» — говорит Ньютон, тогда как именно гениальные гипотезы и были наивеличайшей ценностью во всем его многообразном творчестве. В сущности, здесь сказалось лишь упрямство великого ученого: не будучи в состоянии обойтись без гипотез, он, конечно, в широкой мере пользовался ими, настойчиво называя их «подозрениями».

«Теория электродинамических явлений, основанная исключительно на опыте». — так называет свой труд Ампер, уверенный, что учение его не содержит ни одной гипотезы. Однако, по словам того же Пуанкаре, на самом деле было не так: труд Ампера содержал не одну гипотезу; построены они были, очевидно, бессознательно, что отмечено было преемниками Ампера — Гельмгольцем и другими.

Творец современной физики Роберт Майер так же отрицательно относится к гипотезам, как Ньютон и Ампер. И он, так же, как и эти ученые, не прав. Алоиз Риль в своем «Введении в современную философию» излагает по документальным данным тот путь, каким шел Майер к своему открытию. «При кровопускании, которое Майер делал одному европейцу на острове Ява, он был поражен ярко-красным цветом венозной крови. Он объяснил заинтересовавшее его явление при помощи теории Лавуазье, согласно которой животная теплота представляет продукт происходящего в крови процесса горения. Степень различия в окраске артериальной и венозной крови соответствует интенсивности процесса горения в крови: но при гораздо меньшей потребности в теплоте под тропиками, должен совершаться в значительно меньшей степени процесс окисления крови: этим и объясняется ярко-красный цвет венозной крови. Вслед за этим прекрасным подтверждением теории Лавуазье у Майера возник другой вопрос. Животный организм может производить теплоту двумя способами: непосредственно путем окисления питательных средств, введенных в кровь, и посредством других тел, то есть посредством механической работы, как толчок, трение, сжатие воздуха. Уменьшается ли количество непосредственно произведенной тепло-

ты при равном потреблении вещества на количество тепла, производимого посредственно, — спрашивает Майер, — или второе прибавляется к первому как излишек? Уже в постановке самого вопроса, заключающего в зародыше всю механическую теорию теплоты, можно заметить оригинальность Майера», — говорит Риль и приводит дальнейший ход мыслей великого ученого, причем замечает, исходя, очевидно, из документальных данных: «Подобные мысли наполняли Майера при его возвращении с Явы. Его учение открывалось перед ним во всей своей цельности, и бывали часы, когда он чувствовал себя как бы под влиянием вдохновения». Вместе с тем, однако, Риль подчеркивает, что для Майера, «питавшего отвращение ко всему гипотетическому и умозрительному», очень мало значило априорное доказательство, хотя бы оно и обладало математической достоверностью. Переходя от физиологии к химии, от химии к физике, Майер останавливается перед своим знаменитым положением о механическом эквиваленте теплоты и находит ему подтверждение в удачном опыте с теплоемкостью газов.

Как ни питал Майер отвращение к гипотезам, все же без гипотезы, рожденной, как мы видели, вдохновением, он не обошелся. Ибо очевидно, что предположение его о равенстве между затратой работы и количеством теплоты — не что иное, как гениальная гипотеза, толчком к которой был случай из медицинской практики на Яве. Что же касается опыта, то он явился лишь тем конечным моментом творческого акта, который гипотезу превратил в величайшее научное открытие.

§ 28. Опыт, без которого ученый обойтись не может, наложил на научное творчество такой яркий отпечаток рационализма, что в глазах большинства ученых весь процесс творчества сводится только к опыту. Как гротеск припоминается здесь физиолог Мажанди, о котором говорит Анатоль Франс. «Мажанди производил множество опытов без всякой пользы. Он страшился гипотез, как причин заблуждения, — Биша был гениален, — говорил он, — и он ошибся. — Мажанди не желал быть гениальным из боязни также ошибиться. И действительно, гениальным он не был и никогда не ошибался; он вскрывал ежедневно собак и кроликов, но без всякой предвзвешенной мысли и не находил в них ничего по той простой причине, что ничего не искал». Должно, однако, отдать ученым справедливость: такого взгляда на опыт держатся далеко не все они. Пуанкаре, например, считает, что научный опыт может иногда даже затруднить, затемнить творческий процесс нагромождением сложных и точных данных, и ученый может попросту за деревьями не разглядеть леса. «Соотношения между исследуемыми наукой объектами, — говорит он, — остались бы непримеченными, если бы с самого начала существовала догадка о сложности этих объектов. Давно уже сказано, что если бы инструменты Тихо были в десять раз точнее, то мы бы никогда не имели ни Кеплера, ни Ньютона, ни астрономии. Для научной дисциплины составляет несчастье родиться слишком поздно, когда средства наблюдения стали слишком совершенными. В таком положении ныне находится физико-химия: третий и четвертый десятичные знаки причиняют большие затруднения ее основателям. Однако, — добавляет Пуанкаре, — по счастью, это люди крепкой веры». Веру, веру в гипотезу, интуитивно рожденную, несмотря на все затруднения опыта, французский ученый противопоставляет этому рационализирующему и логицизирующему опыту. «Логика доказывает, а интуиция творит», — говорит он и ученого без интуиции сравнивает с тем писателем, который безупречен в орфографии, но у которого нет мыслей.

Вся крепость науки в тех «ясновидящих Ньютонах», о которых говорит Менделеев и в скором приходе которых он не сомневается. Здесь сказывается вера ученого в творческую силу человеческую, та самая вера, без которой все добрые дела науки мертвы и ничтожны.

VII Внеутилитарность

§ 29. Второй основной признак чистого творчества определяется внеутилитарной целью, к которой стремится человеческий дух. Ученый по большей части думает, что конечная цель его творческой деятельности — это научная истина и жизненная польза, и что эти-то цели и влекут его к творчеству. А художник считает, что конечная цель его творчества в красоте, облагораживающей жизнь, и что ради нее, ради этой красоты, — все творчество его. Но мы знаем, что не к красоте и не к истине бессознательно летит творческий дух человеческий, ибо за красотой и за научной истиной лежит цель более ценная, чем эти. Стремящийся к освобождению дух человеческий ценит не познание, а познавание, ценит не результат, а процесс творчества, ибо в творческом бунте против природы преодолевает он ее преграды, и преодоление это несет с собой переживание хотя и кратковременного, но желанного освобождения.

§ 30. За подтверждением этого положения обращаюсь снова к Пуанкаре, автобиографические признания которого только что послужили мне ценным подтверждением при рассмотрении вопроса о вдохновении в научном творчестве. Однако на этот раз я нахожу у него лишь косвенную поддержку. «Завоевания индустрии, которые сделали богатыми столь многих практических людей, никогда бы не имели места, если бы существовали только эти практические люди, и если бы раньше них не жили бескорыстные сумасброды, которые умерли бедняками, которые никогда не думали о полезном и путеводною нитью которых была все-таки не прихоть», — говорит Пуанкаре о деятельности ученого. «Ученый изучает природу не потому, что это полезно: он изучает ее потому, что это доставляет ему удовольствие, потому что она — прекрасна», причем здесь под красотой в отличие от красоты в искусстве разумеется красота, воспринимаемая интеллектом: «ради нее, быть может, более чем для будущего блага человечества, ученый осуждает себя на многолетнюю и утомительную работу». Дальше этого Пуанкаре не идет.

Мне ясно, о каком переживании красоты говорит здесь французский ученый: ведь и художник тем же именем определяет цель своего творчества. За красотой здесь стоит то переживание освобождения, которое объединяет всех подлинных творцов во всех областях человеческой деятельности и которое сводится к творческой борьбе человека с природой. Косвенный намек на это вижу я в следующем замечании Пуанкаре по поводу новейших научных открытий в области термодинамики. «Наше приобретение как будто делается тем дороже для нас, чем *больших усилий оно нам стоило*, мы как будто тем крепче убеждаемся в том, что действительно истории у природы ее тайны, чем ревнивее она, казалось, скрывала эту тайну от нас». Говоря, наконец, о том, как моменты творческой интуиции чередуются с моментами сознательной научной работы, Пуанкаре приходит к выводу, который мог бы служить хорошим подтверждением выставленного мною положения, если бы автор не поторопился сделать оговорку. «В области интуиции, — говорит он, — царствует то, что я назвал бы свободой, — и сейчас же добавляет: — если вообще можно дать это имя простому отсутствию дисциплины и порождаемому случаем беспорядку». Что ж — если обусловленная закономерностью природа есть порядок, то ничем не обусловленная свобода — конечно, беспорядок. Бессознательное стремление к переживанию в царстве этого беспорядка своего *освобождения от норм* и законов необходимо и есть цель творческого гения, в чем бы сила его ни проявлялась.

§ 31. Но мне возражают: если ученый творит не для пользы, то ведь ни к чему, казалось бы, овеществлять ему свое открытие в каком-нибудь общепользном изобре-

тении: между тем история культуры часто показывает противоположное; в библиотеке Лондонского королевского общества мы видим отражательный телескоп, сделанный собственными руками великого Ньютона: во флорентийском музее — магнит, оправленный в сталь самим Галилеем. Действительно, если ученый творит не ради пользы, то откуда же столь обычное рвение к проведению им в жизнь результатов своего творчества? «Исходя из ясно выраженной гипотезы, ученый выводит из нее все следствия и затем сверяет эти следствия с опытом», — говорит Пуанкаре. Такова схема чистого научного творчества. Все эти опыты производятся не ради жизненной пользы непосредственно, но, как мы видели, ради проверки вытекающих из научной гипотезы следствий; они не выходят из рамок чистого творчества, и утилитарная тенденция приписывается им только потому, что польза, в той или иной форме, почти всегда им сопутствует, независимо даже от желания самого экспериментатора. Телескоп Ньютона, магнит Галилея — образцы таких экспериментов. Без них научная гипотеза была бы слишком бесплотной. Они дают возможность творцу ощутительно пережить свою творческую победу: ведь ради нее и ради сопряженного с нею чувства освобождения и творил ученый. Но эксперименты эти, конечно, следует отличать от тех случаев, когда человек после акта чистого творчества, приведшего его к научному открытию, сам начинает применять его к жизни, причем на этот раз руководится в своей деятельности целями утилитарными. Здесь он уже не ученый, а человек, практически действующий. И рвение его в деле проведения в жизнь научного открытия уже выходит за пределы чистого творчества и затрагивает сферу созидания.

VIII Жизненное

§ 32. Чистое созидание сводится к тому, что открытия Ньютона и Лавуазье, творения Мемлинга и Баха нисходят в жизнь. Ньютонов закон тяготения используется здесь для утилитарных целей — например, Гюйгенсом, затем Грехемом, которые строят и совершенствуют часовой механизм, руководясь при этом в своей деятельности уже не интуицией, а только разумом и основанными на нем методами научного и экспериментального мышления. Таким же образом Ньютоновы открытия в области оптики с практическими целями применяются к жизни Френелем, изобретающим диоптрический осветительный аппарат для маяков, Долландом, конструирующим ахроматический микроскоп. Откликом на творчество Лавуазье в созидательной области является применение Теером искусственного химического удобрения полей, изобретение Либихом мясного экстракта: утилитарная деятельность, очевидно, вполне экспериментального характера.

§ 33. Данные чистого творчества в области искусства тоже находят себе место в сфере чистого созидания. И в украшенном картинами Мемлинга храме, который сам — произведение искусства, торжественно звучат во время общественного богослужения хоралы Баха. Кроме того, чистое созидание в области искусства сказывается, конечно, на развитии художественной промышленности и расцвете искусства прикладного — области, не требующей со стороны человека никакой интуиции. Однако так как в области науки практические цели являются с жизненной точки зрения более полезными, чем в области искусства, то чистое созидание чаще проявляет себя в первой области.

§ 34. Когда в творческом акте встречается элемент, типичный для акта созидательного, и наоборот, тогда имеем мы дело с творчеством и созиданием смешанного характера. Уатт, открывающий основной принцип своего парового двигателя, или

врач Захарьин, ставящий диагноз болезни, задаются чисто практическими, утилитарными целями, характеризующими не творчество, а созидание. И все же их должно признать творцами потому, что, хотя процесс их деятельности, по-видимому, и рационален, однако центр тяжести здесь лежит не столько в доводах, сколько в интуитивной концепции основного принципа данного механизма или данной болезни, иногда, пожалуй, даже наперекор разумным доводам. Чисто созидательная же деятельность в этих двух случаях выпадает на долю людей техники, использующих параллелограмм Уатта с практическими целями для постройки и усовершенствования парового двигателя, и на долю медиков, применяющих те или иные методы лечения сообразно с поставленным Захарьиным диагнозом, причем деятельность этих техников и врачей будет основана на доводах разума, а не на интуитивном прозрении.

§ 35. К области интуитивного творчества, направленного на практические цели, следует причислить деятельность человека, действующего в очень разнообразных отраслях утилитарной культуры. Здесь видим мы интуитивное прозрение стратега Наполеона рядом с коммерческой изворотливостью банкира Ротшильда, гениальную политическую хитрость Меттерниха рядом с не менее гениальной ловкостью мошенника. Все это — деятели утилитарной культуры, почему их деятельность следовало бы причислить к области созидания: однако субъектами чистой созидательной деятельности назвать их нельзя, ибо стратегический, финансовый, государственный и психологический опыт человечества обогащается их интуитивной деятельностью. Потому эти деятели утилитарной культуры должны быть причислены скорее к творцам.

§ 36. Такое же смешение элементов творческого и созидательного можно видеть и в искусстве; именно тогда, когда области искусства прикладного касается большой художник. Утилитарная цель всегда отступает здесь на второй план перед необычным в этой области творческим процессом интуиции. Так, например, мы видим в музеях наброски и остатки гениальных декоративных работ Рубенса, которые он делал для украшения триумфальными арками улиц Антверпена по случаю разных торжеств и которые предназначались, очевидно, лишь для одного раза, для одного праздника. Здесь искусство прикладное становится уже на ступень большого искусства, обусловленного творческой интуицией художника. Потому эта деятельность Рубенса должна быть названа творчеством. Созиданием же будет в данном случае деятельность художников, выполнявших по указаниям Рубенса отдельные части его декораций, — работа, в которой интуиция не нужна.

IX Призыв

§ 37. Рассмотрение процесса чистого творчества показало, что путь науки идет здесь параллельно пути искусства. Чистое творчество в области науки равноценно чистому творчеству в области искусства, ибо безразлично, какая интуиция — художественная или научная — приведет дух человеческий к чаемой им цели — свободе. Стало быть, все сводится к цели человеческой деятельности. Чистое созидание, как мы видели, уже не являет такой равноценности двух этих областей: жизненная цель кладет здесь на созидательную деятельность свой утилитарный отпечаток, и наука получает преобладающее значение: тяжеловесная польза, извлеченная из научного творчества, высоко поднимает чашу весов искусства с лежащими на ней цветами развлечений, удовольствия и наслаждения. То же можно видеть и во всех случаях творчества смешанного характера. В науке и в жизни очень часто принужден бывает человеческий дух прибегать к интуиции, как к крайнему средству для достижения жизненных целей, тогда как в искусстве мы редко видим, чтобы художник играл

подлинно творческим пламенем интуиции ради утилитарных целей. Таким образом, наука распространяет свое действие шире искусства во всех тех случаях человеческой деятельности, где целью является жизненная польза. И наоборот, из дальнейшего станет ясно, что там, где рациональная деятельность человека направлена на цели внеутилитарные, там всюду искусство стоит далеко впереди науки, настолько далеко, что сфера научной деятельности в этой области сводится почти к нулю. Случай, о котором я говорю, и есть случай созидательной деятельности смешанного характера.

Однако мы видели, что к такого рода целям стремится обыкновенно деятельность, в основе которой лежит интуиция. И исключительно ей, этой творческой интуиции, приписывали способность постижения высших, внежизненных, внеприродных целей. Как же возможно, чтобы эта ценная способность была в зависимости от холодно-взвешивающего разума, вся деятельность которого, как мы видели, направлена бывает обыкновенно на утилитарные, на жизненные цели? Или взятый мною случай предвидит рациональную деятельность какого-нибудь исключительного типа? Или, быть может, внеутилитарные цели здесь какого-нибудь иного, быть может, низшего порядка? Нет, рациональный процесс здесь тот же, что и во всех прочих случаях, где оперирует созидающий разум. И цель здесь не иная, чем та, которая влечет к себе творческий дух человеческий. И потому-то именно, что цель этого смешанного типа созидательной деятельности определяется стремлением человеческого духа к освобождению, взятое мною сочетание созидательного и творческого элементов представляет особый интерес.

До сих пор я рассматривал психологию творческого акта независимо от психологии того человека, который результат этого акта воспринимает. Теперь же будет уместно выяснить связь и взаимоотношение между этими двумя психологиями.

Начну с искусства.

§ 38. Человек, поверхностно воспринимающий произведение искусства, извлекает из него прежде всего пользу, наслаждение, развлечение. Все это — действие чистой созидательной деятельности, стремящейся к целям утилитарным и жизненным. Но не одни только плоды пользы и наслаждения может приносить произведение искусства.

Чистое творчество есть творчество для себя. Художник, когда творит, не думает о зрителе, забывает об аудитории. Зная, что свобода не даруется сверху, но завоевывается снизу, творческий дух ищет переживаний желанной свободы в преодолении стоящих перед ним преград. Преграды эти — природа. С нею бьется он у нее же взятым оружием, ибо весь он — частица этой природы, весь, за исключением той искры, которая в творческий миг разгорится в буйный пожар выбивающегося на волю огня. В недрах природы зарожденное, носит произведение искусства на себе глубокий отпечаток природной необходимости. Потому и понятно оно постороннему человеческому духу: произведение искусства и воспринимающий его дух говорят на одном и том же языке, обусловленном законами природы; и чисто внешнее содержание, сюжет, фабула, рассказ всякого произведения искусства прежде всего бывают понятны толпе и более всего интересуют ее.

Однако подлинное произведение искусства не родилось бы, если бы выносившие его природные недра не были оплодотворены стремящимся вон из природы и к свободе летящим духом. Печать духа этого также лежит на творении художника. Но разглядеть ее труднее. Внешним образом проявляется этот полет к свободе в том, что художник называет красотою. Между тем красота — не более как форма для проявления глубокого внутреннего содержания всякого подлинного произведения искусства — свободы. Таким образом, все произведения искусства имеют одну и ту же

форму — красоту, и одно и то же внутреннее содержание — свободу. Внешнее же содержание, сюжет каждого из них, конечно, очень разнообразны. Итак, сказывающийся в сюжете произведения искусства природный элемент вызывает в созерцающем природные отклики: сюжет, фабула вызывают соответственные догадки, умозаключения. Просвечивающий же сквозь красоту художественного произведения элемент свободы отражается в наиболее ясных зеркалах духа человеческого такими солнечными искрами, что надолго оставляют они по себе свет в темных природных недрах.

Форма от содержания неотделима: отнять у художественного произведения его форму — красоту — значит потушить в нем внутреннее содержание — свободу. Поэтому-то пылающее в произведении искусства творческое пламя, освеща красотою душу созерцающего, вместе с тем зажигает ее стремлением к свободе. И вновь, и вновь, после ночи природы, хочет дух света, и уж не может не мечтать отравленный мечтами дух — не может не мечтать о мгновенно раскрывшемся перед ним предчувствии свободы.

Так заражается толпа творчеством художника.

§ 39. Пропаганда искусства с целью заражения людей мечтами о далекой конечной свободе и есть та созидательная деятельность смешанного характера, о которой сказано было выше, ибо здесь на внеутилитарную цель, характеризующую собой деятельность творческую, направлена типичная для созидания рациональная деятельность. Интуиция здесь не нужна. Она сделала свое дело уже раньше, осветив душу художника в момент чистого творчества. Здесь необходимо спокойное сознательное и деловое отношение к произведению искусства для наиболее целесообразного проведения его в жизнь ради заражения тоской по свободе наибольшего количества людей. Человек, чующий это ценное свойство искусства, стремится раскинуть вокруг себя как можно больше творческого огня. И для того не нужно человеку быть самому творцом. Это не творческая область, а область дела. Созидательная деятельность оперирует здесь результатом деятельности творческой постольку, поскольку в последней отражается творческий процесс. Ради него, ради этого процесса творит художник. Ради него же пусть забывает о своей пользе и человек, зараженный творческим освобождением, ибо в творческом процессе — дыхание свободы.

§ 40. Обращаюсь теперь к науке. Насколько возможны здесь случаи, подобные тем случаям художественной созидательной деятельности, о которых шла сейчас речь? То заражающее свойство произведения искусства, которое использует человек в созидательной своей деятельности с целью заразить толпу мечтами о свободе, лежит в технике художественного произведения, понимаемой в самом широком смысле: оно лежит во всем том, что для воспринимающего это произведение проявляется как следы творческой работы. Очевидно, что в области науки едва ли возможны случаи подобного «заражения» процессом творчества, ибо следы творческой научной работы по большей части остаются скрытыми от посторонних глаз, в науку не посвященных.

О научном открытии большинство знает лишь с точки зрения его применения к жизни. Научное же открытие как таковое даже специалисты данной научной области знают по большей части лишь со стороны выводов, к каким приводит ученого это открытие, и с точки зрения того толчка, какой дан этим открытием науке в общем ее движении вперед. Творческим же процессом в науке почти никто не интересуется. Творческие сомнения и мучения ученого, философа, творческое горение его и отчаянные битвы, к одолению врага приведшие, — все это скрыто от толпы в тиши кабинетов и лабораторий, в темных подвалах души ученого. Миру являет он лишь результат

своих творческих одолений в форме определенного научного открытия. Его и берет человечество на свою потребу. А жаль. Могло бы быть иначе. Минуя пользу, человечество могло бы извлекать из науки искры свободы так же, как оно извлекает их иной раз из искусства.

С восприятием художественного произведения неразрывно связано переживание красоты. Переживать красоту — значит косвенно участвовать вместе с художником в процессе творческого преодоления преград. Отсюда — исходящее из сферы искусства освобождение, заражающее собою толпу. Если возможно переживание красоты в области художественного творчества, то, казалось бы, оно должно быть возможно также и в области творчества научного. Ведь приходится же иногда слышать о «красоте» доказательства теоремы, об «изяществе» построения научной теории, о «стройности» философской системы. Однако человечество в массе слишком тяжеломерно для того, чтобы отделиться от жизненной пользы ради высшей свободы. Развлекающему искусству оно еще прощает его бесполезность. Но бесполезная наука — это выше понимания толпы.

Нужно ли говорить, как редки такие случаи открытия «красоты» в сфере научной? Да если они и бывают, то, во всяком случае, вне зависимости от чьей-нибудь деятельности, именно на открытие этой «красоты» направленной. Никто не возьмется за неблагодарное дело пропаганды научного открытия только ради того, чтобы обратить внимание толпы на освобождающий процесс творчества. А если бы кто и взялся за это, вряд ли нашел бы много желающих следить за творческим процессом, так как для восприятия его необходима специальная подготовка в данной научной области и знакомство с очень многообразными научными методами. Кроме того, наука, оперируя понятиями, всегда будет в смысле общеприемлемости отставать от искусства, которое имеет дело с представлениями и которое говорит образами, для большинства понятными. Наконец, если заражающее влияние красоты в науке и сказывается, то лишь постольку, поскольку данное научное открытие соприкасается не с наукой, а с искусством.

§ 41. Все это дает право сделать следующий вывод. В области науки возможность переживания освобождения выявляется для человеческого духа в моменте отношения творца к объекту чистого творчества. И только. В области же искусства лучи свободы светят не в одном лишь личном моменте, но, как мы видели, и в моменте *общественном*, в моменте отношения объекта чистого творчества к воспринимающему его духу других людей. Этим создается связь творца со всем человечеством. Создается возможность приобщения человечества к творчеству.

Такая великая цель высоко возносит созидательную деятельность. До сих пор мы видели, что человек дела по плодам своей деятельности всюду стоит значительно ниже человека-творца. Здесь же он, в качестве посредника между творцом и толпой, оказывается достойным подняться до ступеней творца. Он делает великое дело призыва духа человеческого к творческому освобождению: дело, наиболее ценное из всех дел человеческих, ибо оно глядит далеко вперед. Оно дает человечеству возможность осознать свою силу и, открыв глаза на мир, увидеть, что грядущее мира в руках его.

Не следует все же забывать, что деятельность эта не творческая, а созидательная. Между тем искусство знает таких деятелей, силы которых направлены на призыв человеческого духа к освобождению при помощи не делового, а чисто творческого акта, притом обращенного к толпе.

<...>

XVII Natura naturanda

§ 80. Перед внезапно проснувшимся в мире сознанием человеческим раскрывает величественное мироздание многообразные грани свои. И каждая грань его — такая же для сознания тайна, как и само это сознание, ибо и оно в пределах мира. Но пытливость и дерзость, никогда не покидающие ищущий дух человеческий, подвигают его на борьбу с тайной и стремят дух к одолению околдовавших его сил.

Пытливость и дерзость низводят дух во мрак неисследимых глубин, возносят его в туманы заповедных высот. Пытливость учит: стремись разгадать тайну мира, разгадав, познаешь, быть может, истину. — Дерзость говорит: нарушай своей волею запреты мировых тайн, нарушая, познаешь, быть может, свободу. — И кидается разгадчик тайн во тьму глубин и в туманы вершин, пытается преодолеть мировые преграды: но тщетно: мир в целом ускользает от него, и смеется мир над ним многоцветными радугами своих неразгаданных граней. Истина остается непознанной.

И по-прежнему слепят и опаляют могучие лучи величавого кристалла мира. Нечисленные солнца кидают из каждой его грани свои стрелы в дерзкий глаз, пытающийся разглядеть великую тайну. И тогда воля человеческая, уже однажды испытывавшая счастье борьбы, шлет навстречу этим стрелам огневые, дерзостью звенящие стрелы своего творческого произвола. Враждующие ливни стрел пронизывают друг друга, и в этом столкновении жидкительных сил вновь и вновь рождается в мире искра свободы — свободы, изначально человеческому духу присущей, но в пределах мира ему не данной. Рождается лишь на миг творческого преодоления. Но все же и ради этого мига восходит человеческий дух на Голгофу своего творчества добровольно и радостно.

Ибо видит дух, что познание мира и раскрытие тайны его не ценно; *ценно не познание, но познавание мира*, ибо в акте познавания сверкают искры изначальной свободы, которую дух в творческом акте осознал познаваемой. И мечтает дух: добившись творческим одолением конечной, безусловной свободы, разве не свободен буду я познать и тайну мира, и истину, если только свободно того пожелаю? Так мечтает дух человеческий, и признав конечной целью своей *не истину, а свободу, вступает на путь творчества*.

§ 81. Широко поле творческой деятельности человека в области чистой науки. О пламени, захватывающем здесь творца, человечество узнает из признаний таких ученых и философов, как Кеплер, Декарт, Ньютон, Эйлер, Ферма, Роберт Майер, Пуанкаре. Освобождающие душу переживания творца в области чистой науки, конечно, равноценны творческим переживаниям художника. И результаты творческих одолений ученого и художника равноценны. Но если обратишь взоры на процесс творческой деятельности ученого и художника, то сразу увидишь, каким уединенным путем принужден идти ученый. Ученый творит только для себя. Ибо то, что великое научно-философское открытие рано или поздно встречается человечеством с распростертыми объятиями и сейчас же им так или иначе применяется к жизни, — относится уже не к области творений ученого, а к области практических дел человечества. Ученый одинок. Он не может *своим творением* дать толпе почувствовать хотя бы отчасти восторги своих творческих одолений. Только результат их дает он толпе. И с человечеством чувствует он себя здесь разобщенным.

Удел художника более благоприятен, но зато и большую ответственность несет он перед человечеством.

Вначале имеет он целью только себя; только свое освобождение преследует он, когда творит. Но когда отходит творец-художник от своего произведения в жизнь и глядит на него со стороны глазами постороннего зрителя, то сразу замечает, какую

магией светится его творение и каким колдовством притягивает оно к себе человеческие души, отравляя их предчувствием освобождения от уз природы и заражая бунтом против ее власти. Художник знает цену этой сладостной отравы, и, чуя полубессознательно солидарность свою с человечеством, хочет он как можно шире воздействовать произведением искусства на души людей. Потому-то и стремится он жечь их сердца глаголом. Глагол этот — не во внешнем содержании произведения искусства, не в сюжете и не в поверхностной форме его — красоте. Сюжет лишь развлекает, красота лишь пленяет. Из творческих глубин звучит глагол искусства. Но когда в произведении искусства ярко проявляется с красотой сопряженное творческое преодоление художником природных преград, тогда жжет творческий огонь сердца людей и очищает их от скверны мира в пламени нездешней свободы. И из вихрей творческого пламени, как колокол звучит он, этот огнедышащий глагол пророка свободы — художника.

Так мечтою о свободе заражает человек-творец души других людей и тем подвигает их на творчество. Ибо прозревать в процессе творчества всю победную мощь борющегося с природой духа — значит и самому принять на себя долю преодолевающей силы, значит и самому причаститься творчеству.

§ 82. Однако колокол творца зовет людей не только к созерцательному, пассивному творчеству, но и к активному проявлению своей творческой энергии, притом к проявлению ее в формах, создающих общение людей-творцов друг с другом. По мере творческого восхождения к чаемой свободе видит художник, как узкая и трудная тропа его личного творчества постепенно расширяется, давая место и для всякого, кто хочет быть ему спутником в том сладком крестном восхождении к далеким вершинам. И чувствует он, что там, вдали, путь его пойдет уж не тесной тропкою личного творчества, но широкою долиною коллективного творчества народного. Он чувствует великого творца, имя которому — Человечество.

Он чувствует, он прозревает, он видит, как этот небывалый творец, достигнув льдистых вершин искусства, низвергается оттуда снежной лавиной своего могучего и победного творчества, как обрушивается в долину рабского бытия, как погребает его под снегами своей Красоты-Ненависти. И еще видит он, как под живым дыханием Любви-Свободы оживает убитая природа. — И тают бунтовские снега... И вот из могилы старого мироздания, из снежных слез его возникает новая, небывалая природа.

И хрусталями радости горят на ней бывшие слезы.

Старая природа созидается мановением божественного «Да будет!» Она — *Natura naturata* — созданная природа. Мановением этим предreshается ее медленное и рабское саморазвитие, саморазмножение. Потому она также *Natura naturans* — природа созидающая. Природе созданной велено быть природою созидающей. Имя той новой природы, о которой мечтает дух человеческий, — *Natura naturanda*: это та природа, которую еще должно создать.

И грядущее человечество создаст ее.

От ложно-реального, рабского бытия стремится дух человеческий к подлинно реальному, свободному бытию через освобождающееся бытие творчества. И хотя к освобождению ведет не один только творческий путь (ибо ведь и над обрывами отчаянья цветут горькие травы освобождения), — все же наиболее приемлемый путь для человечества — это путь освобождения творческого.

1910

Печатается по изданию:

Эрберг К. Плен. Цель творчества. Томск: Водолей, 1997. С. 97–118.