

П. Л. ЛАВРОВ

ЧТО ТАКОЕ ФИЛОСОФИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ?*

(* Фрагмент из лекций, прочитанных П. Л. Лавровым в 1860 г.)

Самое простое применение слова творчество представляется нам в искусстве и соответствует тому, что называют фантазией художника. Здесь никто не спорит о том, что слово творчество может быть применено.

Но мы скоро замечаем много явлений, однородных предыдущему, отличающихся лишь оттенками от первого бесспорного факта. Народная поэзия стоит не ниже, если во многих случаях не выше произведений личной фантазии художника. Но в народной поэзии нераздельно участвует бессознательный элемент религиозных верований, мифологических образов. Все мифологии представляются нам как формы народной бессознательной поэзии. Можно ли же в мифологиях отрицать творческую деятельность? Но где начало мифологий? Разверните труд современных ученых по этому предмету, например замечательный труд г. Буслаева ** (*" речь идет о книге: Буслаев Ф. И. Исторические очерки русской народно¹⁵ словесности и искусства. В 2 т. 1860—1861) и вы убедитесь, что почти каждый оборот народной речи скрывает в себе эпическое, мифологическое представление. Слово есть первое воплощение мифологии, оно есть и первое поэтическое произведение народов; язык есть первый результат творчества. Но я, может быть, выразился несколько неосторожно. Слово есть не единственная форма для воплощения нашего духовного процесса. Литература есть не единственное искусство. Сознательному пластическому творчеству предшествовало символическое обозначение предмета, и в истории этих символических изображений живописные хроники мексиканцев (если они достоверны), египетские иероглифы, различные азбуки до коротких и длинных черточек китайского И-гиня составляют ряд памятников человеческого пластического творчества, древность которого во всяком случае немногим уступает древности первого слова. Впрочем, если тут, мм. гг., * (*милостивые государи).

мне приходится остановиться на едва ли, то мы имеем еще проявление творчества, в котором никто не станет оспаривать одинаковой древности с произведениями слова, если некоторым не покажется, что слово уступает тому проявлению, о котором я хочу теперь сказать. В самом сложном из современных искусств, в драматическом, наряду со словом, движение является формой творчества и ставит Мартынова, Гаррика. Тальму наравне с великими деятелями всех остальных отраслей искусства. В древней пантомиме мы находим частное искусство, основанное на одном творчестве телодвижений и лишенное под маской древнего актера даже игры физиономии. Но это искусство телодвижений и мимики, сознательное в актере, принадлежит человеку всегда и везде; и в необразованном человеке оно проявляется более разнообразно, с более неудержимой силой, чем в обществе, связанном условными приличиями. К указанным формам простейшего творчества прибавим еще звук голоса, придающий слову его патетическую силу, способный в крик воплотить духовное состояние человека даже без слова. В глубокой древности он является животным предшественником человеческого слова, впоследствии могущественным орудием оратора и, наконец, в своем самостоятельном, вполне сознательном развитии чарует нас в музыкальных произведениях.

Таким образом, слово и знак, еще древнее движение и звук голоса составляют первые проявления человеческого творчества в существах, потомству которых было суждено овладеть миром силой своей мысли.

Движение и звук голоса, слово и знак связаны исторически с бесспорным творчеством искусства и сближаются с ним едва заметными оттенками; поэтому мы вправе видеть повсюду здесь одно и то же начало человеческой деятельности; назовем его творчеством, относя к творчеству художника более определенное слово фантазия. В указанных простейших проявлениях нам легче разобрать значение творчества, усложняющегося впоследствии. Когда физик исследует законы тяжести, то он обращается к явлениям, где она проявляется в самой простой форме,— к падению тел в безвоздушном пространстве. При движении тяжелого тела в воздухе, когда мы бросим его под углом, проявляется то же влияние тяжести, но явление по своей сложности делается весьма неудобным для исследования каждого из условий, в него входящих. Возьмем же эти явления творчества, посмотрим, как они совершаются, и откроем в них особенность творческого процесса в человеке в отличие от процесса знания, составляющего предмет нашей последней беседы.

Я иду по дороге и встречаю внезапно бешеную собаку. Я испугался, переменялся в лице и вскрикнул; потом, когда прошла опасность и меня спрашивают о причине моего испуга, говорю: "Собака"... и даже могу написать рядом несколько знаков, взглянув на которые как я, так и всякий из нас, мм. гг., немедленно вызывает в своей памяти представление собаки. Здесь произошли оба процесса: знание и творчество; сравним их.

Я воспринял ряд внешних явлений от реального внешнего предмета. Из этих явлений за отсутствием в них противоречия я убедился, что предо мной в самом деле реальный предмет. Я

узнал его; он из реального предмета сделался достоянием моей мысли; перешел процессом познания из вещи, существующей независимо от меня, в мое представление, мое понятие. Из собаки, бегущей и способной укусить, познание извлекло лишь группу признаков этой собаки. Узнанная мной собака, оставшаяся в моей памяти, в моем воображении, лишена реального бытия. Предмет, переходя через процесс моего познания, потерял свою реальность.

Но еще более: как ни внимательно я посмотрел на собаку, но на меня подействовали только некоторые частности ее. Я многого не заметил, и не потому только, что испугался, но просто потому, что нет возможности воспринять из предмета все, что в нем заключается. Итак, узнанная собака есть более отвлеченная, чем та, которая действительно существует. Она потеряла не только реальность, но и полноту, живость, цельность своих признаков.

Я узнал еще другое: я сознал чувство страха при виде собаки. Это сознание страха, мысль я испугался хотя через самый малый промежуток, но следовала за самым процессом испуга. Когда же я подумал: я испугался, то я был в состоянии отвлечь свое внимание от самого процесса испуга; я мог представить себе испуг как прошедший, как нечто внешнее, составляющее для моей мысли предмет изучения. Сознывая свой испуг, я был уже относительно спокойнее.

Сознанный, узнанный испуг потерял для меня свое потрясающее действие. Сознанный испуг есть уже только представление испуга, и это представление лишено одного из элементов своего первоначального процесса. И в этом случае мы видим, что сознание, обдумывание, мышление лишает то, что мы узнаем, части его бытия, переводя его в нашу мысль, делая его достоянием нашей мысли. И точно так же сознанный нами испуг отвлеченнее испуга, в нас совершившегося. Мы в мысли даже через самый короткий промежуток времени не в состоянии повторить всю особенность испуга именно так, как мы его претерпели.

Посмотрим теперь на противоположный процесс творчества, во мне совершившийся. Я вскрикнул и изменился в лице. При этом общее чувство испуга, не имеющее формы, доступное лишь мне в глубине моего сознания, получило форму, сделалось доступно внешнему наблюдению, перешло в мир реальный. Выразившись в определенной форме, это чувство в своем проявлении приобрело особенность, отдельность. Другой испуг, или испуг другого человека, выразится несколько другой игрой физиономии, другим криком. Испуг, не облеченный в движение и крик, остается вне всякого реального бытия. Создав выражение крик и движение, я прибавил реальный признак к моему состоянию духа. Дав ему форму, я обособил его. Если вы, мм. гг., позволите так выразиться, творчество прибавило бытия состоянию духа, облекая его формой.

Несравненно менее творческой деятельности в приискании слова и знаков, соответствующих представлению о собаке, мною составленному; это потому, что мы выучиваем слова и знаки как нечто условное и повторяем механически выученное. Но перенеситесь в эпоху первобытных народов, когда среди полуживотных, выражающих завыванием и движением свои чувства, явились немногие личности, способные обособить приличными тому звуками представление отдельного предмета. Припомните ребенка, создающего название для того, что он воспринял из внешнего мира. Наконец, припомните писателя, создающего новый термин, новый оборот речи, воплощающий, по его мнению, с наибольшей ясностью и полнотой его мысль. Не увидите ли вы и здесь прибавление бытия в предмете? К характеристическим признакам групп, из которых у нас в воображении составляется представление предмета, прибавился еще признак; это — название, слово. Для того, кто его создал, оно есть характеристический признак, нераздельный от бытия предмет, но дополняющий это бытие, потому что дает ему звуковую форму.

Может быть, я утомил вас, мм. гг., останавливаясь слишком долго на этом разборе, но он существен и необходим; без него различие между знанием и творчеством есть различие неосмысленное, и этот разбор потому несколько затруднителен, что он относится к науке, именно к психологии. Всякое знание требует строгого внимания, чтобы быть точным и определенным. Но зато, я полагаю, что предыдущий разбор дал нам определенный результат. Знание уменьшает бытие предмета, уменьшает число признаков в том, что узнается, переходит от реального к отвлеченному, от формы единичного предмета к существенным признакам представления предмета; творчество увеличивает бытие того, на что оно обращено: оно прибавляет реальный признак к представлению, в нас существующему, к состоянию духа, которым мы проникнуты; оно вводит в мир реальный то, что принадлежало только нашему внутреннему миру; оно дает единичное обособляющее бытие тому, что было обще; оно облекает все проходящее через наше сознание в формы.

Творчество есть процесс образования форм. Форма является его существенной принадлежностью. Там, где наша мысль, чувство, решимость находит себе форму, там присутствует творчество.

Мы открыли особенности этого процесса в простейших явлениях творчества. Поверим их в более сложном случае, где мы признаем творчество неоспоримым, — в искусстве, в фантазии художника.

Многие отвергают теорию искусств, отождествляя их с их историей. Эстетика, как особенная наука, не имеет для многих смысла. "Что нравится одному, то не нравится другому", — говорят они. Им можно возразить, что самые ощутительные истины науки не всегда схватываются

необразованными умами. Надо развить в себе мышление, чтобы отличить вероятнейшее от наименее вероятного, чтобы наши желания и предрассудки не имели влияния на наши суждения о предметах. Это еще в большей мере относится к прекрасному. Развейте в себе вкус, понимание красоты, устраните личные расположения и неприязни, жизненные цели, расчеты и стремления: вероятно, ваши суждения о красоте не будут так различны, как теперь. Впрочем, я не имею ни времени, ни желания вдаваться здесь в разбор теории прекрасного. Впечатления прекрасного существуют. Сравните их, разберите их, выделите то, что к ним примешивается из других областей, и факты, вами полученные, будут фактами эстетики.

Не вдаваясь в полемику, можно, кажется, принять, что стройная форма и патетическое действие художественного произведения суть два элемента, в которых проявляется его достоинство. Как ни священны нам изображения, начертанные живописцем, но если их форма уродлива, то искусство их не признает. Как ни благородны, как ни современны мысли, высказанные стихотворцем, но, если он пишет деревянными стихами, если он не уловил стройной формы, он никогда поэтом не будет. Об этих стихотворцах, сильных в жизненных вопросах, но слабых в форме, можно повторить слова Буало: "Это такой прекрасный человек; зачем он не пишет прозой?" Чтобы убедиться, что форма есть существенное, необходимое условие наслаждения искусством, кажется, довольно противопоставить произведение, облеченное в прекрасную форму, но чуждое всем жизненным, затрагивающим вопросам, другому, которое проникнуто живой мыслью, но отличается пренебрежением формы. Разница бросается в глаза даже в поэзии, где споры о форме и содержании бывают самые упорные. Я попробую для этого взять примеры, выбирая, конечно, с одной стороны, произведения, слабые формой, с другой — произведения, чуждые совершенно всякому живому вопросу... Беру два... примера двух талантов, которые, по общему мнению, не так уже далеко отстоят один от другого. Опять выбираю нарочно из одного — произведение, где он пренебрегает формой, из другого — стихотворения без всякой претензии на жизненный вопрос.

Отрадно видеть, что находит
Порой хандра и на глупца,
Что иногда в морщины сводит
Черты и пошлого лица
Бес благородный скуки тайной.
И на искривленных губах
Какой-то думы чрезвычайной
Печать ложится; что в сердцах
И тех, чьих дел позорных повесть
Пройдет лишь в поздних племенах,
Но все же спит мертвецки совесть
И, чуждый нас, не дремлет страх...
Что лопнуть можешь ты, обжора!
Что ты — великий человек,
Чьего презрительного взора
Не выносил никто вовек.
Ты, лоб, как говорится, медный,
К кому все завистью полны —
Дрожишь, как лист на ветке бедной,
Под башмаком своей жены.
Обращаюсь к стихотворению второго рода:
Тимпан, и звуки флейт, и пляски вакханалий
Молчанье дальних гор и рощей потрясали.
Движеньем утомлен, я скрылся в мрак деревьев;
А там, раскинувшись на мягкий бархат мхов,
У грота темного, вакханка молодая
Покоилась, к руке склоняясь, полунагая.
По жаркому лицу, по мраморной груди
Луч солнца, тень листов скользили, трепетали;
С аканфом и плющом волосы ее спадали
На кожу тигрову, как резак струи;
Там тирс изломанный, там чаша золотая...
Как дышит виноград на персях у нее,
Как алые уста, улыбкою играя,
Лепечут, полные томленья и огня!
Как тихо все вокруг! лишь слышно из-за дали
Тимпан, и звуки флейт, и песни вакханалий...

Мне кажется, довольно поставить эти произведения рядом, чтобы сказать: мы наслаждаемся художественно, эстетически только последними. Но может быть, найдутся люди, которые скажут: нет, нам сочинения первого рода больше нравятся:

в них больше мысли. Я спорить не стану, но прибавлю, что есть люди, которые охотнее лечатся у знахаря, чем у доктора, скорее верят во вращение столов, чем в то, что можно узнать вес планет; есть даже люди, которые искренне находят патриархальные отношения нравственнее юридических. Тем и другим можно сказать одно: будемте учиться, будемте развивать в себе ту способность, помощью которой возможно судить о явлении, насколько оно вероятно, нравственно или прекрасно; а потом посмотрим, кто с кем согласится...

Споры умолкают большей частью и в произведениях слова, когда мы перейдем к высшей ступени художественного творчества — к созданию идеалов. Когда дело доходит до личностей, в которых воплощается мысль художника, то все сколько-нибудь образованные ценители приступают к ним с одним требованием:

они должны, жить, то есть, переводя это на более сухую, но зато более точную формулу, они должны заключать в себе все существенные признаки реальных личностей и не заключать признаков противоречивых. Они должны быть стройны во всех своих проявлениях; стройность есть их существенное и отличительное свойство...

Повторяю: стройная форма есть существенное и необходимое условие художественного творчества. Она рисуется в фантазии художника, требуя неумолимо себе воплощения; она есть единственная цель художника, если он в самом деле художник.

Но форма не есть единственное условие художественного творчества. Если бы оно было так, то пластические искусства перешли бы к геометрии, музыка ограничилась бы учением о гармонии и Хогарт, говоривший о линии наибольшей красоты, наибольшей прелести, указал бы единственно верный путь к искусству. Но оно не так. Самая изящная геометрическая фигура, самое гармоническое сочетание звуков еще не прекрасны; они только стройны; они могут быть сами по себе целью художника, могут удовлетворять его как художника, могут быть оценены равными ему художниками как вполне удовлетворительные; они как этюды могут быть превосходными образцами для учеников — и только.

В них недостает патетического начала, которое одно, вливаясь в стройную форму, делает ее прекрасной. Что такое мелодия? Что такое лирический порыв? Что такое драматизм? Это есть потрясающее человеческое начало, выходящее из личности художника и передающееся помощью его произведения массе зрителей и слушателей. Художник преследует форму, и только форму; но он человек; он знает, верит, чувствует, желает; его внутренний мир невольно бессознательно присутствует при его процессе творчества; и его стройная форма одушевляется его внутренней жизнью. Эта форма есть не безличный результат бессознательной природы; она есть сознательное произведение художника-человека. Она потрясает массу его братьев-людей настолько, насколько в ней есть человеческого, и ее стройность запечатлевает ее в изображении поколений, сообщает ей неизгладимое существование среди общества, делает ее двигателем этого общества, чего она никогда не достигла бы, оставаясь только патетическим выражением. Антигона, леди Макбет, Гретхен, Одиссей, Гамлет, Пимен живут среди нас, преследуют нас постоянно, входя в нашу жизнь, делаясь более действительными, чем многие из наших знакомых, которых мы помним лишь тогда, когда они составляют реальный предмет нашего наблюдения.

Прошлой зимой шли в обществе бесконечные и упорные споры о "Накануне" нашего даровитого повествователя 31. Около нас беспрестанно повторяются жизненные события, которые могли бы вызвать столь же резкую разницу в оценке, как и отношения Елены к Инсарову; между тем общество останавливается на них недолго; споры скоро прекращаются, и начало снисхождения или равнодушия несравненно удобнее принимается мыслью слушателей в рассматриваемом случае, чем в литературном споре. Отчего это? Очень просто. Герои и героини разных историй, в самом деле совершающихся, очень скоро стареются и сходят со сцены... Но другое дело — вечно живые образы искусства: они не умирают, не стареют, не изменяются; они переживут нас и детей наших, перед глазами вашей внучки восстанет образ Елены с ее неувядающей юностью, и пойдет она в часовню ждать Инсарова, и забьется сильнее очарованное сердце молодой читательницы назло всем пуританам и пуританкам ложной нравственности. Эта стройная живучесть художественных идеалов, это повторение все той же незабываемой истории их заставляет нас с ожесточением спорить за эти идеалы или против них. Мы спорим здесь о бессмертных личностях.

Итак, в этих идеалах свободного искусства, в этих высших результатах творчества чистое искусство требует одной формы, но неудержимая сила жизни через посредство личности, создающей формы, вносит в них содержание и потрясает массы помощью этого содержания. Мы до сих пор говорили о творчестве сознательном и свободном, но нам стоит сделать два шага, чтобы перейти в другую область, тесно соприкасающуюся с первой. Эта область, с одной стороны, стесняет мало-помалу свободу художника, предписывая ему свои идеалы, а с другой — она сливается, как мы уже говорили, с первоначальным бессознательным творчеством и потому носит на всем своем протяжении следы неполного сознания. Вы, мм. гг., уже догадались, что я

говорю об области мифологии, о том пестром царстве, где произошли первые метафоры народного языка, поверья и предрассудки, наполняющие жизнь простонародья и от которых мы далеко еще не избавились вполне,— о царстве, где живут серый волк и баба-яга, гномы и феи, которые так знакомы детям, наконец, о царстве, где высится ареопаг образов, перед которыми падали ниц народы,— о царстве Зевса, Аримана, Тора, у алтаря которых молилось человечество своему желанию справедливости, своей страсти к красоте, своей жажде истины, своему страху неизвестного будущего. Эти мифологические гиганты, воплощение истории человечества, так близко подходят к свободным идеалам искусства, что трудно сказать, принадлежат ли Афина Фидия и мадонны Рафаэля более к области религиозного творчества, чем к независимым идеалам художника; но, восходя к их источникам, к их постепенному развитию в мысли человечества, мы заметим, как эти цельные образы ступеньками теряют свою личность, разлагаются на отдельные отвлеченные черты и, наконец, обращаются в ряд вопросов практической жизни или точной науки.

Возьмем для примера три черты из образа главы асов Одина.— На конце неба стоит серебряная зала; в ней сидит на высоком троне отец вселенной Один со своей супругой Фриггой, и как лишь он сядет на этот трон, то видит все, что делается в мире, знает все сущее.— В небесной высоте стоит замок асов, полный дворцов; в главном из них, имя которого есть "мир радости", в зале с 540 дверями пируют "единственные" воины в кругу асов, кушают мясо неистощимого кабана, мед, подносимый валькириями, а около залы вечно шумит поток, где копыта заменяют рыб. На высоком троне сидит Один, смотря на пирующих, кормит двух волков мясом, которое ему подают, и пьет только вино. На его плечах сидят два ворона, которые приносят ему вести из мира.— Но отец вселенной, предводитель храбрых Один есть в то же время источник мудрости и поэзии. Драгоценный мед в трех бочках заключал ее в себе; его спрятал гигант в каменную гору и на стражу поместил над ним свою прекрасную дочь. Один поступил в услужение к брату гиганта, научил его просверлить гору буравом, в виде червя проскользнул внутрь ее и в своей неподражаемой красоте предстал перед заключенной в горе дочерью гиганта. Она обняла его своими белыми руками, и три дня соединяла их взаимная страсть. Наконец красавица-гигантша дозволила своему любовнику выпить три глотка драгоценного меда, и он выпил в три глотка все три бочки, в виде орла улетел в жилище асов и передал этот мед мудрецам и поэтам мира. С первого взгляда это сказка — и только. Скоро мы в этой сказке видим идеал знания человеческого, обрабатывающегося во всезнание отца вселенной, идеал воинственных викингов севера, высокое понятие о мудрости и поэзии, источник которых человек поместил вне мира, в религиозные сферы. Наконец, поэзия является здесь как результат страстного вдохновения и механического труда слуги. Жизненный вопрос, в чем состоит достоинство человека, находит здесь себе ответ в форме религиозного идеала. Мудрость, храбрость и поэтический дар — следствие любви и труда — совокупляются в высокой форме Одина.

Но анализ мифологов пошел далее. Один вырос из общегерманского Водана, одно из преобразований которого составляет проклятый охотник, вечно носящийся по ночам со стаями собак и с гурьбой товарищей над вершинами Гарца. В Одине, смотрящем на мир, исследователь узнает солнце. Один несется с викингами в шуме бури. Гора, хранящая мед,— это облако, пробурываемое молнией и хранящее в себе дождь. Вихрь, который гонит тучи,— это Водан, или проклятый охотник с его вечным гиканьем. Лик Одина расплывается в солнце, облако, вихрь, бурю, дождь... Что ж это? Придуманные аллегории? Предшественники тех холодных притч, которыми угощают нас современные авторы поучительных рассказов? Нет, милостивые государи, ничего придуманного не было в народных религиях. Это была первобытная наука. Да, вопросы науки так же древни, как человеческая мысль. Метеорологические и астрономические явления, явления растительного и животного мира, нравственные вопросы о человеческом достоинстве предстали перед человеком, как только он выработался из животного. Почему? Откуда? Как это все совершается? — это спрашивали наши праотцы, как спрашивают едва лепечущие дети, как спрашивают себя ученые в своих неутомимых разысканиях. Шаг за шагом подвигается знание фактов; но много надо накопившегося знания, чтобы отличить случайное предположение от вероятного, обдуманного и, наконец, от результата, к которому неудержимо приводит сближение большого числа фактов. В безвестной личности, которая впервые создала какую-либо подробность древнего мифа, и в ученом, проповедующем о сохранении сил в природе, действует одно и то же побуждение — стремление самым удовлетворительным образом ответить на вопросы науки и жизни. И деятельность, удовлетворяющая этому стремлению, в обоих одна и та же — научное творчество. Творчество рождает формы, единство в разнообразии, целостность из раздельности. При значительном числе фактов оно, во-первых, из тождественных фактов создает общий факт, затем из однородных фактов создает закон, близкие факты связывает гипотезой. Группы фактов, совокупленных в законы и сближенных гипотезами, оно подчиняет определенной зависимости, последовательности по простоте и сложности явлений и гипотез. Это все составляет систематическое целое — науку. Наконец, науки точно так же группируются в одно энциклопедическое целое помощью систематики наук. Это простейшее и самое правомерное проявление творчества в науке — научное построение.

Точно так же поступали создатели мифологии. У них сведений было мало, и эти сведения, почерпнутые из самых разнообразных областей знания, не были разделены между собой. Заключение делалось от одной области знания к другой. Древний грек или скандинав не различал между метеорологическими и астрономическими явлениями; он сознавал, что он, как человек, может двигаться, ставить себе цели — и движется, действует сообразно этим целям. Он переносил понятие о цели, о человеческих желаниях, побуждениях вне себя — в природу. Облака, леса, волны сердились и радовались, боялись и угрожали, просили и отвечали. Человек чувствовал, что его знания весьма ограничены, что ему трудно защититься от тысячи опасностей, приобрести себе желаемое благо; явилось предположение, что предметы природы знают и могут более его. Все сделалось оракулом, отвечающим на вопросы, дающим знамение, сделалось амулетом, сохраняющим от бедствий и приносящим желаемые блага. Симпатическое лечение, вера в предзнаменование и предчувствие делают и теперь весьма многих из нас современниками по развитию этого доисторического периода человечества.

Невидимое давление вихря с его разрушительными следствиями, тесно связанное со всеми явлениями внешнего мира, сильно поразило умы первобытного человечества, как доказывает языкознание, тем более что с явлениями вихря человек сблизил физиологический факт присутствия дыхания в живом человеке и отсутствия в мертвом. Какой-нибудь тогдашний мыслитель высказал весьма вероятную для того времени догадку, всеми принятую и быстро усвоенную, что в атмосфере пребывают невидимые существа, проявляющиеся в ветре и преследующие тучи, руководящие планетами, однородные с тем, что дышит в человеке и что оставляет человека с прекращением дыхания. Духи и души умерших наполнили атмосферу, вошли в народные поверья, потребовали тризн, жертв. Праотцы окружили потомков своими заботами, сделались предметами поклонения родичей. Невидимые существа, которыми давно уже были усвоены человеческие страсти, облеклись человеческой формой. Человеческие, семейные, родовые, гражданские заботы, романы и драмы перенесли в мир невидимых правителей земли. Водан полетел, завывая, над землей в зимние ночи. Увядание и оживление природы сделалось историей Адониса и Озириса ЗЗ. Желание человека связало этот невидимый мир с человеческими требованиями, с человеческой жизнью, и Афина стала руководительницей героев Эллады, Афродита вступила в бой на стенах Илиона, Один занялся воспитанием викингов, Вишну воплотился в рыбу, в героя Кришну для блага человека. Начиная с северных рун до Корана все религиозные учения, созданные человеком, были для него откровениями свыше.

Время шло. Факты знания умножались, и это очеловечение всего сущего, эти мириады невидимых существ, всюду действующих, показались слишком сложным предположением нескольким мыслителям. Гипотезе противодействовали количественно, уменьшая число предполагаемых существ, и качественно, исключая их из построения, делая их ненужными. Явились другие гипотезы без всякой связи с народными преданиями, гипотезы, высиженные в уединенном размышлении, безличные метафизические мифы — достояние философских школ. Я желал бы, мм. гг., показать вам и в этой области подобное явление, как в предыдущей: жизненные и научные вопросы, преобразованные в метафизические мифы, точно так же, как прежде, они воплощались в религиозные идеалы. Я думал это сделать для идей Платона и Гегеля, для потенций Шеллинга, для вещества материалистов, но время не позволяет мне развить этого вопроса, и потому я могу только упомянуть о метафизических мифах, повторяя, что надлежащий анализ в них открыл бы то же существенное содержание, как в научном построении и в религиозных идеалах, — вопросы жизни и знания...

Соберем, мм. гг., результаты нашего обзора различных областей творчества. Звук и движение, слово и знак — это были первоначальные результаты его. Затем имели две ветви: искусство, патетическое воплощение личности художника в стройную форму, и научное творчество в трех его видах: как народные верования, переходящие в эстетические религиозные идеалы, как ряд упрощающихся метафизических мифов, наконец, как научное построение, переходящее сознательно от фактов к вероятнейшему закону, к простейшей гипотезе, к понятнейшей систематике.

Во всех этих процессах замечательно постоянное появление новых форм, которые именно представляют оригинальность, самостоятельность творчества. Необходимость их есть следствие нарастания знания, но при появлении новых фактов в присутствии старых форм возможны два процесса: или мы приноравливаем старую форму к новому факту, или, не удовлетворяясь старой формой, ищем новую. В первом случае мы следуем рутине. Тогда для нового понятия употребляем старое слово, старый знак, что порождает двусмысленность. Тогда художник не решается воплотить всю свою внутреннюю жизнь в прекрасную форму, потому что над ним тяготеет узкое предание, которому он более не верит, но от которого не смеет отступить. Тогда мы имеем натянутое примирение между научной космологией — наукой о мире и религиозной космологией — преданием о происхождении мира. Мы имеем научную теорию, где терминология заимствована из периода уже прошедшего и постоянно не согласна с фактами, к которым она отнесена; мы имеем систематику, носящую на себе более следов истории науки, чем современного ее состояния. Всему этому можно привести поразительные примеры: но я

спешу кончить, так как чувствую, что и без того слишком продолжил беседу. Здесь везде предание и рутина стесняют деятельность бессознательного или сознательного творчества, деятельность художника или мыслителя. Человек может повторять лишь установленные идеалы, установленные схемы, видоизменяя их в мелких подробностях, отделяя их как формы, но не может пересоздать их. Он в том же положении, как ученый, заваленный грудой фактов знания, но не решающийся или не способный группировать их в закон, в теорию, в науку. Первый преклоняется перед формой и не в состоянии ее оживить новым элементом знания; второй преклоняется перед фактами и не в состоянии их оживить новым элементом творчества. Истинный художник вносит смело свое патетическое состояние в форму, пред ним носящуюся; литератор создает новое слово для новой мысли; мыслитель создает, если нужно, новую космогонию, новую метафизику; ученый создает новую систематику. Заметьте: если нужно. Тут дело лишь в том, что человек относится к существующим формам искусства или научного творчества не как идолопоклонник к своему кумиру, но как свободно развивающаяся личность к продуктам и средствам своего развития. Он их обсуждает и подвергает их критике во имя знания. Эта критика не есть творчество, но она дополняет творчество, доставляя ему жизнь и развитие; она есть философия в творчестве. Художник и мыслитель настолько философ в своих созданиях, насколько он критически относится к существующим формам творчества, как чужим, так и своим собственным. Постоянное внесение всего своего знания, всего своего бытия в свои создания — это есть условие философии в творчестве. Без нее всюду рутина и неподвижность; она представляет вечную борьбу с созданным во имя создающегося. И тогда, когда мы принимаем уже существующие формы, мы их принимаем во имя критики после борьбы с ними, признав их удовлетворительными, но признав за собой право отыскивать новые формы в случае нужды. Как бы ни был привлекателен кумир, если он кумир, то он вреден и должен быть разрушен. Все заслуживает уважения лишь настолько, насколько сознано после критики как достойное уважения. Знаменитый Бэкон, которого философия легла в основание естествознания, в первой же книге своего знаменитого "Нового Органона" показывает вред, приносимый призраками (идолами) развитию человечества. Борьбу с ними он считает обязанностью, но в другом месте сознает, что для этого нет правила, но требуется лишь общая осторожность ума. Это именно есть требование всегдашней неумолимой критики. Позвольте мне, мм. гг., при этом припомнить одно не очень важное обстоятельство, но способное пластически уяснить мою мысль. В первой книжке одного журнала, появившегося в нынешнем году, было помещено стихотворение молодого писателя, одушевленное прекрасной мыслью. Автор говорил о движении нашего общества вперед; в конце стихотворения перед ним предстало пять теней погибших героев русской мысли и русской жизни 34 и он воскликнул: "Скорей же, братья, на колени!" * (* Имеется в виду стихотворение Д. Д. Минаева "Вперед!", опубликованное в журнале "Светоч" (кн. I. Пб., 1860).) Когда я прочел этот стих, то мне живо припомнилась сцена из произведения знаменитого германского поэта, юбилей которого только что был отпразднован целой Европой **. (** Речь идет о книге Д. Штрауса "Жизнь Иисуса"). Генуэзские заговорщики собрались около Фиеско, желая его содействия, и вдруг он открывает им, что он давно все обдумал, все приготовил. Пораженные, силой его ума, сознавая свою беспомощность без него, они падают на колени перед его насмешливым укором: "Республиканцы!"

Лавров П. Л. Три беседы о современном значении философии / / Философия и социология. Избранные произведения. В 2 т. М., 1965. Т. I. С. 533—550