ГЛАВА I

**ПРОБЛЕМА ТВОРЧЕСТВА В ОБЩЕСТВЕННО-  
ПРЕОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ  
ЧЕЛОВЕКА**

**1. Природа и критерии творческой деятельности**

Трудно переоценить необходимость разработки проб­лем творчества на современном этапе развития общест­венной жизни. Эта необходимость связана с глубинными процессами перехода человеческого общества к комму­низму, где в полной мере будут выявлены созидательные, творческие силы человека, созданы все условия для уни­версального раскрытия всего богатства человеческих способностей.

Проблема творчества, приобретая ныне, как никогда ранее, практический смысл, требует одновременно своего теоретического, строго научного осмысления. От состоя­ния разработки теории зависит, в конечном счете, и со­стояние самой практики созидательного преобразования действительности.

Конечно, создание глубоко научной теории творчест­ва— дело исключительной сложности. Это объясняется как многогранностью и универсальностью самого пред­мета анализа, так и тем, что, с одной стороны, творчес­кий процесс предстает в форме уникальной и по-особому неповторимой деятельности человека, что предполагает в его раскрытии учет всех возможных направлений ис­следования в контексте различных областей знания. Такой учет приводит к необходимости проведения инте­гративного взгляда на предмет анализа, что, в свою оче­редь, составляет немалую трудность. Мы не говорим уже о том, что с точки зрения понимания творчества как фе­номенального процесса, таящего в себе выражение инту­иции, вдохновения, переживания и т. д., дать его теорети­ческий анализ, или своеобразно переложить на язык рассудочного движения мысли, не всегда необходимо, а в определенном смысле — и невозможно. Главное, что может здесь подтверждать целесообразность постановки данной задачи и определять магистральное направление сс решения, содержится, по-видимому, в самом принципе: раскрыть богатство содержания творческого процесса — шачит своеобразно «ввести» в теорию или, во всяком случае, всегда подразумевать в ней и богатство самой практики его живого выявления. Необходимость такого «введения» составляет не оговорку, не формальное тре­бование, а условие правильного проведения любого тео­ретического изыскания, ставящего целью постижение предмета анализа в его действительном, объективном проявлении.

С другой стороны, феномен творчества сложен и с точки зрения уяснения его как целостного и наиболее су­щественного компонента всей прогрессирующей преобра­зовательной деятельности людей вообще. Иначе говоря, хотя творчество безусловно может и должно рассматри­ваться в рамках различных дисциплин, в разнообразных аспектах исследования, не менее важной остается его собственно философская интерпретация. Философское рассмотрение предмета анализа, в конечном счете, обо­рачивается постижением самой сущности этого предмета, наиболее важных и специфических особенностей его раз­вития и становления. Сохранить понимание этой сущ­ности важно при любых обстоятельствах объективного подхода к предмету познания.

Нельзя не согласиться с Г. А. Давыдовой, которая в связи с этим отмечала: «Конечно, существуют такие осо­бенные виды человеческой деятельности, творческий ха­рактер которых бросается в глаза, поскольку само осу­ществление их невозможно без элемента вдохновения, эмоционального подъема, активно-личностного отноше­ния к процессу и результату деятельности. Например, художественное, научное, техническое творчество. Одна­ко проблема творчества в ее собственно философском со­держании не есть проблема научного или художествен­ного, или другого частного вида творческой деятельности. Соответственно философская категория творчества не складывается из понятий художественного, научного и других видов творчества, т. е. не может быть получена пу­тем простого суммирования (сложения, перечисления) их общих или особенных признаков» [47, *21—22].*

Сказанное, казалось бы, уводит слишком далеко от поставленной задачи: рассмотреть морально-эстетические проблемы творчества, дать их анализ с этико-эстетичес­ких позиций. Безусловно, для нас важным остается уяс­нение феномена творчества в плане акцентирования вни­мания на тех его характеристиках, рассмотрение которых стало, можно сказать, традиционным для этиков и эсте­тиков,— моменте воображения в творчестве, смысле творчества как воспроизводства наиболее актуальных сущностных сил человека, эмоциональных формах про­явления творчества и др. Однако правильное проведение интересующего нас аспекта исследования вряд ли воз­можно без учета и таких параметров творчества, которые вытекают из связи «творчество и труд», «творчество II история», «творчество и культура», «творчество и само­деятельность» и т. д. и которые большей частью находят­ся за рамками рассмотрения этики и эстетики как спе­циальных дисциплин. По-видимому, и в решении нашей специфической задачи единственно правильный путь бу­дет состоять нс в том, чтобы абстрагироваться от фило­софского содержания творчества, а в том, чтобы попы­таться довести это содержание до морально-эстетическо­го смысла проявления. Другими словами, то наиболее общее и существенное, что может быть раскрыто и поня­то на уровне философского анализа творчества, ни в коей мере не должно упускаться из виду, даже если речь идет о таких сторонах творчества, которые требуют спе­цифического их истолкования с точки зрения этики или эстетики.

Оговорка такого рода здесь достаточно существенна. Практика показывает, что в решении разнообразных проблем творчества наибольшие затруднения возникают не по причине отсутствия какой-то общепризнанной тео­рии творчества, а скорее от недостаточного умения со­единить уже известные, правильные, но наиболее общие и фундаментальные положения о творчестве с положени­ями о конкретных формах его специфического проявле­ния, с устоявшимися представлениями о его чертах, осо­бенностях п т. д. Так, весьма трудным иногда оказыва­ется соединить положение о творчестве как социальной активности масс с положением о творчестве как вдохно­вении, самоутверждении человека, ибо история показы­вает, что вся предшествующая человеческая деятельность несла в себе антагонизм, отчуждение, обезличивание че­ловека. А отсюда — и первый вопрос: обязательным ли компонентом творчества является особое субъективно

личностное действие, выраженное в форме чувственного утверждения, переживания человека и т. д.? Ведь пред­шествующее историческое производство людей — а имен­но оно, в конечном счете, раздвигало реальные границы освоения мира — тем не менее, как отмечал К. Маркс, развивалось и прогрессировало на рабской, мускульной, отчужденной силе человека. Как соединить здесь истори­ческий срез творчества с субъективно-личностным его срезом? Иначе говоря, как понять несомненный факт исторического творчества, закрепившийся в результатах всей предшествующей материальной культуры, с точки зрения функционирования его как живого чувственного процесса?

Прежде чем попытаться ответить на эти вопросы, не­обходимо выяснить, правильно ли будет допускать, что субъективное переживание вообще менее всего сущест­венно для характеристики творчества, что, как утвержда­ет Э. Ю. Соловьев, «вполне мыслимо творческое дейст­вие, не сопровождающееся творческими состояниями...» [131, *124],* т. е. вполне мыслимое как утомление, мучение и даже скука?

Творчество без... творческого состояния? Ведь если это так, то что вообще можно сказать о творчестве как живой процессуальной деятельности (к тому же деятель­ности конкретно-чувственной), а не как застывшей онто­логической данности, как результате? Скажем, для эсте­тика совершенно естественным выглядит положение, что для осуществления эстетического процесса мало иметь в наличии эстетический предмет; не менее важным являет­ся и само отношение к нему человека. Иными словами, такой процесс невозможен, если человек относится к предмету безразлично. Видимо, для определения сути творчества как живой деятельности важен не только ее результат, но и выявление таких ее характеристик, кото­рые (как и в случае с эстетической деятельностью) за­трагивают определенное субъективно-личностное состоя­ние человека.

Первое, что бросается в глаза при анализе творчества как процесса, есть представление его как деятельности, связанной с созданием чего-то *нового.* Это представление в своей абстрактности оказывается правильным, но сразу же перестает удовлетворять, как только речь заходит об уточнении самого понятия «новое». Если последнее брать как результат, безотносительно к целям, задачам и по­требностям человека, то критерии «нового» и «не нового» в деятельности вообще размываются. Ведь в определен­ном смысле человек никогда буквально не повторяется, и результаты его деятельности всегда по-своему новы. Даже оставаясь крайне шаблонной, такая деятельность порождает нечто вполне разнообразное, так что по от­ношению и к своему результату, и к движению это «неч­то» на поверку всегда представится чем-то неповтори­мым. В конечном счете какая-то абсолютная повторяе­мость невозможна даже в действии автомата, который штампует одну и ту же деталь, если иметь в виду воз­можную амортизацию механизма и т. д.

Творчество есть создание чего-то «принципиально но­вого». Это весьма часто употребляемое выражение так­же мало объясняет суть дела, если не забывать, что в плане чисто абстрактного соотношения «новое — старое» сам принцип и будет состоять в утверждении о неповто­римости (новизне) любых из моментов самодвижения деятельности человека.

Однако сказанное не означает, что судить о творчес­кой деятельности по ее результату невозможно. Речь идет о том, чтобы сам результат не брать крайне объек­тивистски, в отрыве от специфических целей, породивших его. Иными словами, в определение творчества необхо­димо включить и важнейшие характеристики его как цен­ностно-процессуального феномена. В противном случае будут игнорироваться не только «внешне-описательные», «субъективно переживаемые» характеристики творчества (они, действительно, не так уж важны, если субъектив­ность рассматривать лишь как чисто психический акт, сходный с выражением аффекта, экстаза, ощущением удовольствия и т.п.), но и вообще сущность творчест­ва— как целенаправленно-усложняющейся, прогрессиру­ющей деятельности человека. Задача, следовательно, сво­дится не к тому, чтобы в выяснении природы творчества избавиться от субъективного момента, а к тому, чтобы понять, опредмечивание какого рода субъективности (цели, потребности и т. д.) дает нам объективный факт творчества.

Объективный, ибо в противоположность уже указан­ному объективистскому, или чисто онтологическому, взгляду на творчество может иметь место и другая край­ность, которая и обнаруживается чаще всего при уясне­нии творчества как ценности.

Возьмем, например, одно из распространенных и до­статочно правильных в своей основе определений твор­чества. Творчество—это деятельность, в результате ко­торой создаются ценности, принципиально важные для расширения границ человеческих возможностей, для обеспечения условий, способствующих прогрессивному развитию человеческого общества. Если ценность созда­ваемого рассматривать здесь не как объективный момент «расширения границ человеческих возможностей», а лишь как оценку со стороны, то в итоге, идя по нисхо­дящей — «более значимое — менее значимое»,— мы при­ходим ко все той же ложной дилемме: принять за истину творчества либо некий результат общественно-исторической деятельности, безотносительный к субъективнос­ти (как простую составляющую усилий людей вообще, без учета личностных характеристик деятельности), ли­бо саму эту субъективность как особое и неповторимое индивидуально-личностное действие человека. Ибо при таких обстоятельствах может оказаться и весьма часто оказывается, что, скажем, штампованное изготовление автоматом одной и той же детали в необходимом для нужд народного хозяйства количестве будет выглядеть более важным и исторически более значимым делом, чем «творческое конструирование» этой детали на бумаге одним человеком.

Ничего парадоксального в этом нет: исторически большей частью так и получалось, что ценность совокуп­ного труда людей находилась в известном противоречии с ценностью индивидуальной деятельности. Вернее, для всей человеческой предыстории как раз и характерен разрыв между ценностью результатов совокупного труда и ценностью живого труда. То, что в итоге давало твор­ческий результат, само оказывалось своеобразно соткан­ным из операций частичной деятельности частичного работника — раба, крепостного, наемного рабочего, ина­че говоря, состояло из актов нетворческой, принудитель­ной деятельности людей. Здесь «живое» приобретало ценностный смысл только в той мере, в какой станови­лось «мертвым»; труд обнаруживал свою значимость лишь постольку, поскольку застывал в виде вещей, дви­жимого или недвижимого капитала, в конечном счете,— в виде той самой «материальной культуры» (построек, храмов, средств производства и т.п.), которая лишь в «оценке со-стороны» может выглядеть сейчас результа­том осуществления какого-то единого творческого поры­ва людей.

Эта «оценка со стороны» — именно потому, что она касается лишь итога, результата деятельности,— и созда­ст иллюзию сущности творчества как живой процессуаль­ной деятельности. Так, в какой-нибудь построенной без единого гвоздя церквушке современный «ценитель» ста­рины готов видеть лишь следы воплощенного творчества, свидетельство силы, фантазии и умения сотворивших ее людей. Ситуация вполне понятна. Перед лицом оценки здесь предстает лишь мертвый результат, в котором свое­образно угасла действительная (невымышленная) дея­тельность людей, действительность их жизненного состо­яния. Эта же деятельность определялась отнюдь не только творческими побуждениями и не просто потребностью в самом по себе конструировании сооружения. В определенном смысле она определялась и потреб­ностью в существовании божественных храмов вообще (больших и малых, величественных и захудалых), в ко­нечном итоге — потребностью в существовании приходов и религиозного сознания вообще (в вещах, как видим, весьма прозаических и далеко не творческих). Не замечая этого и безоговорочно принимая результат за свидетельство творчества, наш «ценитель» никогда не дохо­дит до мысли, что в данном случае предмет его оценки с таким же успехом может свидетельствовать и о бессилии, тупости, забитости людей, создававших свой предмет деятельности, что, таким образом, даже их коллективная воля и коллективный творческий порыв могли иметь ре­альный смысл лишь постольку, поскольку имелась воля религиозного сознания вообще (даже не сознания отдель­ного заказчика-попа или неверующего архитектора), т. е. воля не реально творческого, а мнимого, иллюзорного воспроизводства сущности человека.

Порочность чисто оценочного подхода в выяснении критериев творчества в том и состоит, что он исходит лишь из одностороннего, пассивно-созерцательного пред­ставления о творческой деятельности. Оценочность по­зиции здесь ни в коем случае ие говорит о «задейство­вании» каких-то научных эстетических критериев уясне- имя творчества и его результатов, хотя для эстетики важна именно оценка; и в данном случае такая оценка, которая содержала бы в себе выражение отношения нс только к видимому результату творчества, но и к факти\* ческому процессу исторического достижения такого ре­зультата В системе функционирующих общественных ОТ’ ношений людей. Скажем, тот же «ценитель» старины вполне доверяет (если не сказать: слепо верит) своей оценке, когда икону принимает за произведение живопи­си. И даже по-своему обосновывает ее: ничего, мол, религиозного в иконе нет, это чисто художественное творчество. И далее: разве мало великих художников творили по библейским сюжетам? Для них это религиоз­ное было просто формой, за которой скрывалось истин­но земное содержание, а потому и истинно человеческое творчество.

Действительно, бога нельзя изобразить без того, что­бы не изобразить вполне реального человека. И размыш­ляющий в своей оценке — а она-то и выставляется за последнее слово в пользу творчества или нетворчества — последователен по крайней мере в том, что как-то стре­мится божественное свести к земному. Во всяком случае, атеизма здесь ровно настолько, чтобы религиозную дея­тельность мыслить не как деятельность химер, а как деятельность вполне живых людей.

Однако совершенно очевидно, что «материализма» здесь слишком мало для того, чтобы оценку превращать в подлинно эстетическую позицию выяснения сути твор­чества. Ибо дело не только и не столько в том, чтобы за божественным угадать земное (это с успехом делает и сам верующий), сколько в том, чтобы понять, в силу ка­ких реальных, общественных причин само земное чело­века оказалось раздвоенным? Почему человек вынужден был «оторвать» от себя собственную сущность и вознес­ти ее на небеса, к тому же вознести не для того, чтобы познать ее и естественным образом реализовать, а для того, чтобы, оставляя неприкосновенной, лишь уповать на нее, слепо веровать в нее, поклоняться ей? Ответ, ко­торый должен подразумеваться в любой эстетической позиции, сводится к тому, что раздвоение единой сущнос­ти человека — а она включает в себя содержание не только того, *что* этот человек *есть,* но и того, каким он *должен быть* по человеческому идеалу, — есть следствие функционирования антагонистических общественных от­ношений, порождающих подневольный труд большинст­ва людей, создающих ситуации «отчуждения», недости­жимости желанного, невосполнимости утраченного. Только в контексте такого ответа можно до конца ура­зуметь, что то, порождением чего является продукт ре­лигиозной деятельности, есть вовсе не творчество и взлет истинно человеческого воображения и уж тем бо­лее не познание как естественное «удвоение» человеком себя, а скорее наоборот: монотонно, вековечно повторя­ющаяся негативность состояния человека, его немощь в достижении того, что постоянно грезится, но никогда не реализуемо при существующих отношениях людей. От воображения здесь остаются разве что сами эти грезы; творчества здесь так же мало, как мало активности в пустом вероисповедовании, в самом по себе уповании на приход иной, загробной, «лучшей» жизни. Ибо по­требность в реализации подлинно человеческой сущнос­ти, т. е. та потребность, с осуществлением которой только и начинается творчество, оказывается если не заживо по­гребенной, то сведенной лишь к «работе духа», к спо­собности «воображения», без активности воли и какого- бы то ни было практического действия человека.

Не отсюда ли берет начало та, еще и поныне бытую­щая, мысль, на которой покоится и критикуемая нами оценочная позиция: главное в творчестве — лишь дея­тельность «духа», «воображения», «продуктивного мыш­ления», даже если они и не выражены в форме реально­преобразовательного действия; или та же мысль, но в обратном ее изложении: истинное творчество есть дей­ствие человека как осуществление им некоего «вклада» в дело прогресса и развития истории вообще, пусть это осуществление сопровождается даже в форме мук, тер­пения, уныния?

Такие односторонности в понимании творчества име­ют, видимо, под собой вполне реальную основу. Они фик­сируют тот факт, что человек нередко и поныне не может представить себе другое творчество (творчество на уров­не коммунистической самодеятельности), кроме такого, каким оно досталось нам от прошлого: в форме истори­чески ограниченной, обедненной, соответствующей огра­ниченному выявлению ценности общественной самодея­тельности людей.

С этой точки зрения вполне понятен и смысл выраже­ния «творчество... без творческих состояний», т. е. смысл той коллизии, когда человек может создавать что-то дейст­вительно важное, новое, необходимое и тем не менее оста­ваться совершенно равнодушным, в состоянии скуки и ісрнения. Это — как раз то творчество, которое еще спо­собно к «воображению», конструированию какой-то цели, идеала, но которое совершенно не способно к конструи­рованию путей достижения такого идеала, а потому и чуждо его фактическому осуществлению. Перефразируя Гегеля, можно сказать, что это — «несчастное воображе­ние», классический образец которого представляет имен­но религиозное сознание. Именно оно оставляет свое по­рождение абсолютно самодельным, в виде высшей и недосягаемой цели, в виде бога. Тем самым оно и предрекает самому человеку состояние если не мук и страданий (а они-то и в самом деле здесь мало помогут делу), то своеобразной социальной атрофии: безразличия к подлинному идеалу, покорности судьбе, скуки и смире­ния с тем, что уготовлено ему чужой волей. И чем неле­пее выглядит эта скука и смирение, тем более таинствен­ной и загадочной начинает представляться сама работа «чистого духа», лаборатория указанного «воображения» как творчества. Здесь это творчество иначе и не может измеряться, как только параметрами внелогического по­рядка, в пределах которых начинают вращаться по кру­гу такие понятия, как озарение, проницательность, на­итие, т. е. понятия, в которых творчество уже мнится как некий «прорыв границы человеческого горизонта» (Гус­серль), как возможности человека, превзошедшие... са­мих себя.

Так творчество становится синонимом некоего нече­ловеческого «прозрения», в отношении которого всякая истинно человеческая целенаправленная деятельность уже выглядит прозой и сплошной обыденностью.

Это прозрение, как отмечает Б. М. Кедров, «кажется иногда «голосом свыше», «божественным откровением» и т. д. Отсюда открывается путь ко всякого рода фило­софским и религиозно-мистическим спекуляциям, дале­ким от науки и чуждым ей» [146, 45]. И это естественно. Дать трезвый анализ механизмов такого «творчества» невозможно, как невозможно до конца уразуметь цель, средства достижения которых покрыты туманом грез. Образно выражаясь, здесь эти механизмы чем-то напо­минают внутренности так называемого «черного ящика», до входа и после выхода из которого еще что-то схваты­вается сознанием; то же, что совершается внутри него, предстает поистине чем-то «черным», неуловимым, таин­ственным. По поводу него можно выносить какие-то оценки; можно в описании и изложении этих оценок становиться чуть ли не на позицию художника или со­здавать даже целую науку (разве не на описании таких оценок строится современная эвристика?) и тем не ме­нее оставаться на месте. Дело в том, что в указанных механизмах не содержится ничего творческого, как ни­чего нового не создает сам по себе «черный ящик». Ибо они связаны не просто с деятельностью мышления, а есть прежде всего отражение (следствие) той вполне реально протекающей коллизии, когда не цели определя­ют пути и направленность деятельности «духа», а, на­против, находящийся на распутье «дух» выбирает какую угодно цель, следует за произвольно протекающим эмо­циональным состоянием человека. Цель здесь возникает так же случайно, как случайной может оказаться при­чина, породившая данное состояние. А это и есть типич­ная картина религиозной деятельности, но не в старом смысле «религиозной», а в смысле всякого богоискатель­ства и богостроительства. Ведь, в конце концов, неважно, что здесь будет выступать от имени «бога» — гипертро­фированная цель поиска «нового смысла жизни» или самоцель «новаторства» в искусстве. Если средство «по­жирает» свою цель, превращаясь в нечто по-дурному самодельное, то в этом уже теряется главное: смысл це­ленаправленности действий человека как смысл проте­кания его жизнедеятельности вообще. Это означает так­же, что и продуктивная работа «духа» здесь оказывает­ся направленной не вперед, а назад, не к цели как к че­му-то новому и творческому, должному и необходимому, а к прошлому, в лучшем случае, к такому налично дан­ному, на котором этот «дух» и останавливается, единст­венно которым он и довольствуется. «...Небеса религии,— пишет Э. В. Ильенков,— отражают Человеку вовсе не то, каким он «должен быть», а то, каков он на самом деле есть. Со всеми его плюсами и минусами. Но мину­сы отражаются в таком зеркале не как минусы, а как плюсы. И наоборот. И вовсе не пути выбираются тут в зависимости от избранной цели, а, наоборот, цель рису­ется в соответствии с путями, которые Человек избрал,— их направление просто прочерчивается в фантазии до конца, до той точки, которой достигает взор» [56а, *49].*

Религиозное сознание потому и порождает на каждом шагу таинственные «провалы» своей работы, потому и оставляет своеобразные «черные ящики» на всем пути своего следования, что этот путь предполагает какие угодно направления, т. е., строго говоря, не дает никаких подлинно разумных, исторически осознанных, практичес­ки необходимых. Степени отсутствия этой осознанности и разумности соответствует и степень той мистич­ности, которая может выдаваться как «секрет» творчест­ва, его квинтэссенция.

Отсюда может возникнуть совершенно ложная зада­ча, которую постоянно воспроизводит, но, разумеется, не решает современная буржуазная философия, и в част­ности эстетика. Смысл ее сводится к тому, будто секрет творчества вообще — это секрет тех «черных ящиков» и «провалов», которые представляет нам религиозное во­ображение, но которые, тем не менее, мыслятся как атри­бут всякого творчества: научного, художественного, тех­нического и т. д.

Однако и в науке, и в искусстве дело обстоит иначе. Хотя — и этим, справедливости ради сказать, нередко грешит и наша литература—увлечение подобного рода задачей приобрело весьма устойчивый характер. Причем побудительным мотивом к такой ее постановке часто вы­ступает то совершенно естественное обстоятельство, что в творческом процессе не всегда можно установить цепь причин и следствий развития мысли, точнее говоря, пред­ставить эту цепь формально-логической, как выведение одной мысли из другой, одного образа из другого. «Ред­ко когда художник,— пишет Б. М. Рунин,— может более или менее убедительно рассказать, почему он в какой-то решающий момент развития своей образной мысли по­ступил так, а не иначе, пошел по тому, а не иному пути, принял одно и отверг другое решение» [146, *61].* А коль «логика этого процесса с трудом поддается самонаблю­дению и последовательной фиксации» [146, *61],* то здесь уж совсем недалеко до той постановки задачи, о которой говорилось выше: будто «творческий акт в значительной своей части протекает по неосознанному алгоритму» [146, *60],* следовательно, требует совершенно особых, «внелогических» критериев его осмысления.

Дело, однако, в том, что неформально-логический строй мысли не есть синоним неосознанности, алогичнос­ти, произвольности этой мысли. Другими словами, не- сводимость мысли к ее формально-логическому выраже­нию, к устойчивому коду, алгоритму и т. п. вовсе не ука­зывает на то, что в ней нет логики вообще, а если и есть, то только такая, которая покоится лишь на оценке, вер­нее, описывается в этой оценке в произвольной, чуть ли не художественной форме — в форме образных сравне­ний, построения различных догадок, предположений и т. п. В данном же случае обстоятельства как раз и представляются таким образом, будто наиболее сущест­венные части творческого процесса потому и являются неосознанными, таинственными (а буржуазный философ и эрудированный поп скажут: мистическими, божествен­ными), что они не вкладываются в прокрустово ложе рассудочного мышления, что, стало быть, если уж сама «богиня мудрости» — формальная логика — здесь разво­дит руками, то чем может вообще помочь та логика, для которой установление истины еще не сводится к установ­лению «цепи причин и следствий»?

Правда, цитируемый нами автор не доводит дело до такой дилеммы, хотя совершенно правильно обрисовыва­ет его в смысле дальнейшего усугубления: «Относитель­ная спонтанность творческого акта (т. е. его, все-таки, несводимость к пресловутой «цепи причин и следст­вий».— *Авт.),* видимо, и породила широко бытующие в нашем языке слова-заменители, вроде «наития», «озаре­ния», «творческой одержимости» и т. д., точного смысла которых мы не знаем. Даже такие более академичные термины, как «интуиция», «воображение» или «вдохнове­ние», еще ждут своей расшифровки» [ 146, *61].*

Конечно, было бы весьма заманчивым термин «слова- заменители» заменить здесь термином «слова-сорняки», ведь ждать их расшифровки с помощью тех средств, ко­торые представляет автор, — дело весьма сомнительное. Но слова-то ведь здесь ни при чем. И хорошие это слова по своему действительно реальному, высокопоэтическому содержанию, ибо отражают вовсе не мистическую, а дей­ствительно необычную природу творческого процесса. Дело здесь в другом. Философам хорошо известна та гносеологическая ситуация, когда сложность необходимого и единственно правильного подхода к объекту может вы­даваться (в силу его недопонимания) за сложность... са­мого объекта, т. е. за вполне реальную его особенность, по поводу осмысления которой могут строиться лишь прогнозы и догадки. Здесь-то и происходит это свое­образное «переворачивание» проблемы с ног на голову: вместо анализа объекта подставляется анализ оценки или просто мнения об объекте.

Подобного рода картину особенно часто встречаем в литературе, посвященной проблемам творчества. Напри­мер, Б. М. Рунин, в конечном счете, так видит смысл за­дачи: «Каждый художник, наверное, знает такие счаст­ливые мгновения, когда он внезапно теряет власть над порождениями собственного вымысла, когда его образы сами начинают диктовать ему свою волю. Удивление Пушкина по поводу того, что его Татьяна вдруг вышла замуж, стало уже трюизмом, так часто ссылаются на это авторское признание литературоведы. Однако какой же эвристический механизм, с одной стороны, породил такое авторское удивление, а с другой — сделал именно этот неожиданный выбор неизбежным для романа и обя­зательным для нас?» [146, *61].*

Спрашивается, что же подлежит теоретическому рас­смотрению: непосредственно процесс создания образа или сама оценка этого процесса, как она выражена в автор­ском или нашем признании и квалифицируется как нечто удивительное и неожиданное? Если сам процесс и его механизмы, то почему надо исходить из посылки, что, во-первых, главное в творчестве есть именно эти «счаст­ливые мгновенья»; во-вторых, что в них не цель опреде­ляет средство, а наоборот; что указанный выбор является не следствием, а причиной определенного построения об­раза?

Не будем затрагивать сейчас оценку творческого про­цесса. Представляется важным обратить внимание на другое. Видимо, творчество, действительно, сложно тем, во-первых, что предстает предметом для специального анализа (и для оценки тоже) уже тогда, когда, собствен­но, прекращается, «застывает» в виде результата, вновь развернуть который в процесс оказывается не всегда возможно, а то и просто нецелесообразно; во-вторых — п это главное,— что в нем «цепь причин и следствий» развития мысли или воображения связана не только с законами формальной логики, но и с конечным смыслом осуществления той деятельности вообще, которую мы на­зываем то ли научной, то ли художественной, то ли рели­гиозной. Это не означает, что наука, искусство или ре­лигия в своем развитии не подчинены требованиям формальной логики. Речь идет о том, что сама эта ло­гика может быть подчинена и требованию, которое выте­кает из положения: «во имя чего и для чего осуществля­ется та или иная деятельность вообще?», требованию идеала, направленности его осуществления.

Относительно первого момента надлежит отметить, что творческий процесс потому и обнаруживается лишь «в итоге», в виде предмета специального теоретического анализа, что в своем живом движении он объективно предстает как что-то непосредственное, по-человечески самодельное. Другими словами, такой процесс не может явиться лишь простым средством какой-то другой, не­творческой деятельности без того, чтобы не перестать быть собственно творческим. Этому сопротивляется смысл такой деятельности или самодеятельности, кото­рая обнаруживает себя как высшее удовлетворение и са­моутверждение человека, следовательно, которая впол­не измеряема параметрами не только чисто логического, но и нравственного, политического, эстетического и т. д. порядков.

Именно поэтому надо иметь в виду и особую логику этого процесса. Сложность творчества как раз и состоит в его связи не просто с целями той эмпирической дея­тельности, которую мы относим к сфере науки или поли­тики, религии или искусства, но и с целями, в которых реализуется упомянутый смысл бытия человека, выка­зывается его научная или художественная позиция вооб­ще, гражданская ответственность, мировосприятие и т. д. Эта позиция может «подспудно» диктовать, скажем, ху­дожнику, логику построения некоторого образа. Однако напрасным было бы пытаться свести эту логику лишь к «цепи причин и следствий» в развитии мысли. Причины и следствия здесь сцеплены не столько по формально­логическому признаку, сколько по закону (по смыслу) развития тех обстоятельств жизни, которые небезразлич­ны художнику и как гражданину, а не только как мысля­щему логику.

Эстетический аспект творчества, на наш взгляд, как раз и предполагает раскрытие указанных механизмов «соотношения цели и средств, как они «спаяны» в процес­се, обозначенном понятиями «образ», «воображение», міе-без-образное» («прекрасное») и т. д. По-видимому, наиболее существенной чертой творчества остается имен­но смысл выраженного в нем воображения. Не следует брать этот термин лишь в чисто гносеологическом его значении. Очевидно, деятельность на уровне воображе­ния означает не только работу одного сознания или «ду­ха»; это и процесс «вхождения» такой деятельности в образ, в способ всеобщего движения жизни к челове­ческому идеалу. Воображение, таким образом, есть не столько фантазия как идеальное конструирование же­ланного, сколько некоторый органический момент указанного способа деятельности, его живая часть или же нечто сопричастное ему.

Именно поэтому коммунистическая самодеятельность может и должна рассматриваться как истинное и безгра­ничное творчество человека, поскольку есть и всегда бу­дет движением к коммунистическому идеалу, коммунис­тическому способу бытия.

Изложенные положения нуждаются в более обстоя­тельном рассмотрении вопросов о целенаправленности творчества, его идейном характере, мотивах и т. д.