

Валерий Брюсов

# Синтетика поэзии



Валерий Яковлевич Брюсов

## Синтетика поэзии

«Искусство, в частности поэзия, есть акт познания; таким образом, конечная цель искусства та же, как науки, – познание. По отношению к поэзии это вскрыто (школой Вильгельма Гумбольдта) из аналогии поэтического творчества и творчества языкового. Создание языка было и остается процессом познавательным. Слово есть первичный метод познания. Первобытный человек означал словом предмет или группу предметов, называл их, чтобы выделить из бессвязного хаоса впечатлений, зрительных, слуховых, осязательных и иных, и через то *знать их*. Назвать – значит узнать, и следовательно, познать. Совершенно параллелен, аналогичен этому процесс создания поэтического произведения, художественное поэтическое творчество...»

# Содержание

1.....	0005
2.....	0009
3.....	0013
4.....	0017
5.....	0022
6.....	0029
7.....	0033

# **Валерий Брюсов**

## **Синтетика поэзии**

Искусство, в частности поэзия, есть акт познания; таким образом, конечная цель искусства та же, как науки, – познание. По отношению к поэзии это вскрыто (школой Вильгельма Гумбольдта) из аналогии поэтического творчества и творчества языкового. Создание языка было и остается процессом познавательным. Слово есть первичный метод познания. Первобытный человек означал словом предмет или группу предметов, называл их, чтобы выделить из бессвязного хаоса впечатлений, зрительных, слуховых, осязательных и иных, и через то *знать их*. Назвать – значит узнать, и следовательно, познать. Совершенно параллелен, аналогичен этому процесс создания поэтического произведения, художественное поэтическое творчество.

Общий ход познавания состоит «в объяснении нового, неизвестного при посредстве уже познанного, известного, названного» (формулировка А. Горнфельда). Первобытный человек, встречаясь с новым явлением, объяснял

его себе тем, что называл таким словом, которое связывало это новое с уже известным, с уже имеющим свое название. Общеизвестны примеры этого: «дочь» от «доить», «месяц» от «мерить», «копыто» от «копать», «крыло» от «крыть» и т. п. Столь же известны примеры того же, взятые из языка ребенка: «арбузик» для означения стеклянного шара (А. Потебня) и из народного языка: «чугунка» для означения железной дороги, «подсажир» от «подсаживать» вместо пассажир (он же).

Поэтическое творчество идет по тому же пути. Поэт в своем произведении *называет* то, что он хочет себе уяснить, — называет при помощи уже известных названий, т. е. объясняет неизвестное через известное, иначе — совершает акт познания. Плох тот поэт (вывод А. Потебни), который ищет выражения (образов) для готовой, заранее найденной идеи; идея произведения, его основная мысль, для истинного поэта всегда X, искомое, то, что получается в результате творчества. Поэтическое творчество есть уяснение поэтом, для него самого, его, сначала еще смутных, неосознанных ощущений. Истин-

ный поэт «даль свободную романа» всегда сначала различает «неясно», «сквозь магический кристалл» (Пушкин). Вот почему «болящий дух *врачует* песнопенье» (Баратынский), вот почему от «могучего образа», «возмущающего ум», можно «отделаться стихами» (Лермонтов).

Поэзия, вообще искусство, как и наука, есть познание истины – вот вывод, к которому пришло современное знание. «Врата красоты ведут к познанию», выражал это, в своих терминах, Шиллер. «Наука и искусство равно стремятся к познанию истины», говорил еще Карлейль. «Искусство дает форму знания», утверждал Рескин. Познание истины – это побуждение, которое заставляет ученого делать свои исследования, а художника – создавать свои произведения.

Должно оговорить, что эти выводы отнюдь не противоречат марксистскому взгляду на науку и искусство. К каким «истинам» приходят те или другие ученые и художники, в *каком* направлении они ищут этих истин, вот что уясняет марксизм. Но остается вопрос об основном побуждении, – пусть несозна-

тельном, несознанном, – к научной работе и творчеству. Оно всегда – искание истины; ученому или художнику представляется, что эта истина нужна, полезна всему человечеству или хотя бы только ему лично; марксизм показывает, что она была нужна и полезна только данному классу, но это уже – область других соображений.

Если поэзия, как и наука, есть форма познания, то чем же различаются познание научное и познание через поэтическое творчество? Исключительно *методом*. Метод науки – анализ; метод поэзии – синтез.

По существу все научные истины суть аналитические суждения. Суждение «человек смертен» есть аналитическое раскрытие того, что уже скрывается в понятии «человек». Собственно говоря, все возможные научные истины уже должны быть заключены *implicite* в аксиомах науки. Достаточно было бы аналитически раскрыть содержание аксиом, чтобы получить из них все «законы природы» и все «законы социальной жизни». Практически, на деле, это, конечно, невозможно.

Во-первых, человеческий интеллект не способен к такому анализу. Во-вторых, и это важнее, никаких подлинных «аксиом», в сущности, нет. Все наши «законы природы» и «аксиомы», в действительности, только относительные законы и относительные аксиомы. С течением времени, с развитием науки,

нам приходится отказываться от этих законов и аксиом: частью они оказываются выводимыми из более общих положений, частью просто ошибочными. Это относится даже к тому, что еще недавно почиталось «законами физики», даже к аксиомам математики, вроде такой, напр.: «целое больше своей части». Поэтому на практике научное познание идет иным путем.

На практике наука пользуется преимущественно и почти исключительно индукцией. Ученый идет к своим выводам, к научным истинам, к законам – от фактов, от наблюдений, от экспериментов. Ученый делает общий вывод, обобщая ряд отдельных фактических наблюдений. Однако этот общий вывод непременно должен быть связан с ранее известными научными законами так, чтобы новое утверждение оказалось частным случаем одного или нескольких из них. Другими словами, новая научная истина всегда должна являться аналитическим раскрытием одной из прежде известных истин.

Положим, ученый, наблюдая психические явления, установил, что каждому из них соот-

ветствуют определенные явления физиологические, определенные химические реакции, являющиеся, по-видимому, причинами психических явлений. Это значит, что ученый еще не объясненное (психическое явление) поставил в связь с уже объясненным (химической реакцией) и именно в том смысле, что вскрыл в химических явлениях новое содержание, ранее в них не усмотренное. Иначе говоря, ученый как бы анализировал законы химии и вывел из них новый закон. Тем же путем шла наука, когда установила, что построения научные, правовые, художественные суть формы, в которых людьми осознаются изменения, происходящие в экономической базе социальной жизни. Это значит, что наука аналитически вскрыла законы экономики и вывела из них новую истину: «Все идеологии суть отражения в сознании экономических факторов».

В тех редких случаях, когда наука оперирует дедукцией, тот же процесс лишь увеличивается на один член. Путем дедукции ученый получает определенное заключение. Это заключение остается гипотезой, пока оно

не проверено на фактах, на опыте, на наблюдении, т. е. индукцией. После того наступает пора для основного анализа.

Мысль, что можно построить все науки путем только анализа, конечно, – лишь условность, предел, которого достигнуть нельзя. Но это не изменяет положения, что все новые научные истины – только аналитическое раскрытие старых. Наука стремится к тому, чтобы все объяснить аналитически. Научное познание есть система аналитических суждений.

**В** противоположность науке, искусство, в частности поэзия, пользуется, как основным методом, синтезом. Произведение поэзии есть синтетическое суждение или ряд синтетических суждений; и такой же синтез есть каждый поэтический образ.

Если суждение «человек смертен» по существу – аналитично, хотя к нему и пришли путем индукции, через наблюдение, что все люди умирают, то выражение поэта (Ф. Тютчева) «звук уснул» есть суждение синтетическое. Сколько ни анализировать понятие «звук», в нем нельзя открыть «сна»; надо к «звуку» придать нечто извне, связать, синтезировать с ним, чтобы получить сочетание – «звук уснул». В этом суждении некоторое явление – замирание, затихание звуков ночью (см. стихотв. Тютчева «Тени сизые смесились»), рассматриваемое, как нечто неизвестное, требующее объяснения, истолковано, объяснено явлением, рассматриваемым, как нечто известное, засыпанием живых существ. Это – один из обычных приемов поэтического

синтеза, так называемое «лицетворение»: явления «одушевленной» жизни, в частности – людей, признаются более известными, так как поэт знает их по личному опыту, и ими объясняются явления мира «неодушевленного». По этому же приему созданы, напр., синтезы (Тютчева): «мир, пробудившись, встрепенулся», «лениво дышит полдень», «лазурь небесная смеется», «свод небесный вяло глядит» и т. под.

Однако синтетически связать отвлеченные понятия невозможно. Так, напр., нельзя установить синтетической связи между «рентой» и «синусом». Синтез должен быть оправдан не формальной логикой, а наглядностью, непосредственным восприятием, «чувственностью» (по терминологии Канта). Отсюда первое различие между наукой и поэзией. Наука оперирует понятиями, поэзия – чувственными представлениями. Наука апеллирует к рассудку, поэзия – к эмоции и к разуму. Наука стремится вытравить из слова все черты его первоначальной Образности, прибегая для того к терминам и к алгебраическим формулам. Поэзия стремится вернуть слову эту

утраченную им образность, пользуясь для того «тропами» и «фигурами». Для науки звуковое строение слова не имеет значения; для поэзии оно – могущественное средство воздействия на чувственность читателя.

Признано, что «поэзия» есть явление языка. В первобытном языке, в слове были живы все три его элемента: звук, образ, понятие. Первобытным человеком непосредственно ощущалось звучание слова, воспринимался даваемый им образ, сознавалось выражаемое им понятие. С развитием речи первые два элемента имеют склонность к вымиранию. Современный человек непосредственно не воспринимает звука слова и уже не чувствует скрытого в нем образа; слова все больше и больше становятся значками понятий. Наука довершает этот процесс. Поэзия, напротив, восстанавливает первоначальную жизненность всех трех элементов слова. Поэзия заставляет непосредственно воспринимать звучание слов (ритмика и эвфония стиха и прозы), эмоционально воспринять их как образы (эйдология), не утрачивая, однако, выраженных ими понятий (семасиология). Таким

путем поэзия создает представления, с которыми уже может оперировать синтезом.

Наука идет от частного к общему, от конкретного явления или предмета, т. е. от представления, к понятию. Поэзия, в противоположность этому, берет именно частные случаи, единичные факты, претворяет понятия в целостные представления, т. е. как бы в конкретные явления или предметы. Однако за каждым таким конкретным явлением, под каждым представлением, в поэзии скрыто некое общее положение, некая условная «истина», взятая аксиоматично (как аксиома), как что-то само собой несомненное, самоочевидное. Связывая синтетически представления, поэзия тем самым связывает и эти аксиомы, выводя из двух (или нескольких) – новую. Эта новая истина в совершенном поэтическом произведении предстанет тоже в виде представления, в менее совершенном, может быть, – в виде отвлеченного суждения. Но эта новая истина и будет тем X, тем искомым, ради которого создавалось все поэтическое произведение.

Возьмем конкретный пример.

Стихотворение Пушкина «Пророк» («Духовной жаждою томим...») было написано под влиянием тех взглядов, которые господствовали в начале XIX века в кругах писателей, усвоивших романтизм. Перед Пушкиным вставала задача объяснить деятельность *поэта*. Поэт – это обыкновенный человек, такой же, как другие люди (сравним: «Пока не требует поэта...»); вот одна «идея» стихотворения, одна его «истина», взятая как аксиома. Но поэт изрекает откровения, которые не могли быть изречены обыкновенными людьми (сравним: «не понимаемый никем...», «ты – царь...»); вот вторая «идея», вторая «истина», которую также предлагается принять как аксиому. Это теза и антитеза; остается установить синтез между этими двумя, как бы противоречивыми идеями. Вот – задача стихотворения, вот то искомое, тот X, который был перед Пушкиным, когда он писал свои стихи.

Естественным путем установить такой

синтез невозможно; оставался путь сверхъестественный. Сверхъестественное удобнее показать в обстановке, далекой от повседневной действительности, ибо в повседневности мы сверхъестественного не встречаем. Поэтому образ «поэта» заменяется образом «пророка». Для Пушкина то была замена видового родовым: все, доказанное для пророка, было бы, с точки зрения Пушкина-романтика, *eo ipso* (тем самым (лат.) доказано для поэта. Но, по методу поэзии, Пушкин не доказывает, а показывает. Взяв образ пророка, он переносит место действия в палестинскую пустыню библейских времен. Пророку является «шестикрылый серафим» и преображает его. Признаки обыкновенного человека, «зеницы», «уши», «грешный язык, и празднословный и лукавый», «сердце трепетное» – заменяются органами, которые дают сверхъестественную силу: «вещие зеницы», слух, который внемлет «неба содроганье», «жало мудрыя змеи» вместо языка, «уголь, пылающий огнем» вместо сердца. Явно, что с такими свойствами человек может быть пророком, а следовательно и поэтом. Явно также, что такое преображе-

ние человека в силах совершить только некий «серафим», т. е. сила высшая. Отсюда вывод: поэт получает свое вдохновение свыше, от неба – q. e. d. (quod erat demonstrandum (лат.)), что требовалось доказать. Синтез двух противоречащих идей найден.

Можно ли было бы попытаться доказать ту же мысль научным путем? Можно. Для этого должно было бы проанализировать содержание поэтического творчества или творчества пророков и доказать, что в этом творчестве имеются элементы, не объясняемые из обычной человеческой психологии. Потом надо было бы доказать возможность влияния на человека каких-то высших, сверхземных сил. Наконец, доказать, что именно таким влиянием и объясняется присутствие в творчестве поэтов элементов, иначе необъяснимых. Если бы было возможно построить этот ряд доказательств, мысль «Пророка» была бы доказана научно.

Совершенно несомненно, что такие доказательства невозможны, что все элементы поэтического творчества вполне объяснимы из психологии индивидуума (поэта) и среды

и т. д. Но во времена Пушкина, почти сто лет назад, это было далеко не так очевидно. Психология, как наука, была почти в младенчестве; о психологии классовой не было и речи; возможность влияний свыше допускалась многими видными мыслителями, и т. д. Вот почему Пушкин и мог прийти к соблазнительному выводу, что поэт есть «вещатель Божьих Глаголов», подобно тому, как Наполеона Пушкин называл – посланник провиденья,

*Вершитель роковой безвестного  
вельня.*

Итак в стихотворении «Пророк» перед нами, как конечный синтез, образ человека, «преображенного Божьей Волей», под которым скрыта определенная мысль: «вдохновение поэта – божественно». Мысль эта могла быть доказываема, – да и доказывалась не раз, – методами науки. В этих доказательствах всегда можно было вскрыть логические ошибки. Пушкин доказывает ту же мысль методами поэзии, т. е. синтезируя представления. Так как вывод ложен, то должны быть ошибки и в доказательствах. И действитель-

но: мы не можем принять образ серафима, не можем примириться с заменой сердца углем и т. д. При всех высоких художественных достоинствах стихотворения Пушкина (о чем подробнее здесь говорить не место), оно может нами быть воспринимаемо только при условии, что мы станем на точку зрения поэта. «Пророк» Пушкина уже только исторический факт, подобно, напр., учению о неделимости атома.

**В**озьмем другие примеры.  
Вот стихотворение Тютчева:

*Святая ночь на небосклон взошла,  
И день отрадный, день любезный,  
Как золотой ковер она свила, –  
Ковер, накинутый над бездной,  
И, как виденье, внешний мир  
ушел...*

*И человек, как сирота бездомный,  
Стоит теперь и немощен, и гол,  
Лицом к лицу пред пропастию  
темной.*

*На самого себя покинут он,  
Упразднен ум, и мысль осироте-  
ла, –*

*В душе своей как в бездне погру-  
жен;*

*И нет извне опоры, ни предела.  
И чудится давно минувшим сном  
Ему теперь все светлое, живое,  
И в чуждом, неразгаданном, ноч-  
ном,*

*Он узнает наследье родовое.*

Тезой и антитезой здесь явно взяты образы «дня» и «ночи». День определен, как «отрад-

ный, любезный»; ночь – как «пропасть темная», где человек «немощен и гол». Чтобы синтезировать эти два образа, поэт вводит новый: день – это только ковер, временно накидываемый над пропастью ночи (раньше тот же образ дан Тютчевым в стихотв. «На мир таинственный духов...»). Таким образом, ночь – нечто более исконное, более родное человеку. Отсюда вывод: в элементе «ночном», как он ни ужасен, человек «узнает наследье родовое». Переводя этот вывод на язык отвлеченной мысли (поскольку такой перевод возможен, – что равно относится к предшествующему примеру и всем последующим), можно его формулировать так: в бессознательном человеке имеются элементы, восходящие к отдаленнейшим эпохам; с современной научной точки зрения можно сказать (стихотв. напечатано в 1850 г.) – восходящие не только к первобытным, пещерным людям, но и к предкам человечества в эволюции живых существ на земле. Эти элементы чужды современному строю человеческой психики, они в него вносят начало хаотичности. Но тем не менее мы не можем не чувство-

вать, что эти элементы нам родные, что наша современная психика – только малый круг в безмерном кругу атавистических переживаний.

Вот более сложный пример, стихи Фета:

*С солнцем склоняясь за темную  
землю,  
Взором весь пройденный путь я  
объемлю:  
Вижу, бесследно пустынная мгла  
День погасила и ночь привела.  
Странным лишь что-то мерцает  
узором:  
Горе минувшее темным укором,  
В сбивчивом ходе несбыточных  
грез  
Там миллионы рассыпало слез.  
Стыдно и больно, что так непо-  
нятно  
Светятся эти туманные пятна,  
Словно неясно дошедшая весть...  
Все бы, ах, все бы с собою унести!*

В стихотворении два основных представления: «пройденный путь», т. е. жизненный (стихи написаны в конце жизни Фета, в 1887 г.), и «туманные пятна», те, что видны

в звездном небе. Эти два представления синтезированы так, что одно переходит в другое, – поэт сам, как солнце, склоняется «за темную землю»; конец жизненного пути отождествлен с концом дня, с наступлением ночи; выступающие на небе звезды оказываются слезами, которые рассыпало «минувшее горе», и т. п. Путем такого синтеза поэт получает право – все, что можно сказать о туманных пятнах, применить к своему прошлому. Мы не знаем в точности, что такое туманности: может быть, там – миры с высокой культурой, с многотысячелетней историей. Так в конце жизни все пережитое в прошлом, все увлечения, страсти и страдания превращаются лишь в смутные воспоминания, «мерцают лишь странным узором». Вывод: «Все бы, ах, все бы с собою унести!» Или, если перевести его на язык отвлеченных понятий: «Совершенство природы человека состояло бы в том, чтобы сохранять до конца жизни все переживаемое столь живым и ярким, как в минуту самого переживания». Доказано это, – или, вернее, показано, – «путем доказательства от противного»: иное строение при-

роды человека – не совершенно.

Вот еще пример, – большого произведения, поэмы или повести Пушкина, – «Медный всадник».

В повести две центральные мысли: первая, – что «великий человек», «герой», имеет право ради своих великих, мировых целей пренебрегать судьбой отдельных личностей; вторая, – что каждый человек, как бы мал и ничтожен он ни был, имеет право на свое личное счастье. Первая идея воплощена в образе Петра I; вторая – бедного Евгения; намеренно Петр взят не в своем реальном образе, а в своем идеальном воплощении в создании художника, как «Медный всадник», как «исполин», как «кумир», а Евгений сделан ничтожнейшим из ничтожных – он сам признается, «что мог бы Бог ему прибавить ума...», и поэт сознательно отбросил предназначавшееся раньше для повести пышное родословие своего героя. Связью между этими двумя образами является образ Петрограда – города, который «роковой волей» Петра основан «над морем» и в котором, по тому самому, во время наводнения 1824 года гибнет все

счастье Евгения – его невеста. Для Петра было важно одно – «в Европу прорубить окно»; для Евгения это окно стало могилой всех его надежд. Эти две идеи, теза и антитеза, дают как синтез третью: «сколько бы ни был прав „великий человек“, „малые“ восстанут на него за его пренебрежение к их личным интересам». Этот вывод также воплощен в образе Медного всадника, смутившегося от угроз бедного Евгения («ужо тебе»), соскакивающего со своего пьедестала и скачущего за несчастным «по потрясенной мостовой».

Такие примеры можно было бы продолжать без конца. Почти все произведения Пушкина, романы Достоевского, трагедии Шекспира, почти все «классические» произведения мировой литературы могли бы служить примерами. Разумеется, не всегда встречается отчетливое построение тезы, антитезы и синтеза. Иногда дается синтез трех и большего числа идей; иногда синтезы нескольких пар идей и потом синтез этих синтезов, взятых как тезы и антитезы; иногда одна из идей не выражена, а подразумевается, и т. д. Но как ни многообразны композиционные

формы поэтических произведений, каждое из них непременно дает, как конечный результат, некоторое синтетическое суждение.

Итак, типическое произведение поэзии есть синтез двух образов, в которых воплощены две идеи. К этому синтезу поэт приходит через ряд вспомогательных синтезов. И каждый «поэтический образ» (в узком смысле этого слова) есть также синтез двух представлений. Поэтическое произведение, как сказано раньше, есть система синтезов.

Необходимо, однако, оговориться, что в том обширном и крайне неопределенном круге явлений, которые вообще называются «поэтическими произведениями», можно найти значительное число фактов, не совсем подходящих под данное определение.

Таковы, во-первых, те произведения, авторы которых ставили себе чисто технические задачи. Такие стихи, рассказы, драмы могут быть весьма ценны для развития поэзии, как мастерства, но в них, конечно, нечего искать полного осуществления основных задач поэзии, как искусства. Однако в своих частностях и эти произведения, поскольку они являются подлинными созданиями поэзии, непре-

менно дают также ряды синтезов в виде «поэтических образов».

Таковы, во-вторых, те произведения, особенно лирические, авторы которых ставят себе задачу – передать «настроение», импрессионистическая лирика. Почти всегда их можно рассматривать как отдельные части цельного поэтического произведения, например, как бы отдельно развитую его тезу. Большею частью в произведениях того же поэта можно найти и стихотворения, соответствующие дальнейшим частям целого произведения, антитезе и синтезу.

Таковы, в-третьих, те произведения, в которых смешаны методы искусства и науки. Авторы таких произведений нередко пользуются не представлениями, а понятиями, идут к своим выводам чисто логическим путем, обращаются больше к рассудку, чем к эмоциям. В то же время авторы таких произведений пользуются и средствами поэзии – облачают их в метрико-ритмическую форму (т. е. пользуются звуковым элементом слов), употребляют разнообразные «фигуры речи», рассчитанные на действие эмоциональное, вводят, на-

конец, и отдельные «образы», т. е. поэтические синтезы. Отказать таким произведениям в праве считаться в ряду «поэтических» – трудно, но должно признать, что своей конечной цели они достигают преимущественно иными средствами, нежели средства искусства.

Далее стоит еще обширная группа, где смешаны различные типы. Только в лучших соданиях величайших поэтов, как, например, у Пушкина, целиком проведены методы поэзии. У поэтов менее значительных синтез постоянно чередуется с анализом, представления с понятиями, иначе говоря – поэтическое с прозаическим. Поэт то изображает – *показывает*, то начинает рассуждать – *доказывать*. Особенно часто завершительный синтез, который также должен был бы предстать в форме синтезирующего образа, подменяется отвлеченной мыслью, выраженной аналитическим суждением.

Заметим еще, что поэтические образы много теряют при переводе их на язык отвлеченных рассуждений. Поэт потому и прибегает к воплощению своих идей в образ, что вы-

разить адекватно эти идеи путем логического сочетания понятий – трудно или еще невозможно. Это было видно уже из приведенных выше примеров, где идеи Пушкина и Фета, несомненно, обеднены при переводе их в форму аналитических суждений. Тем не менее каждое поэтическое создание поддается, с большим или меньшим приближением, такому переводу. И если в переводе мы получаем мысль бедную, скудную, банальную, это служит достаточным доказательством, что и само произведение – бедно, скудно и банально. Никакие внешние прикрасы формы не могут оправдать этой скудости: напротив, излишняя изысканность формы только подчеркнет эту скудость, и отсюда-то возникает требование гармонии между «содержанием и формой».

**И**зложенный взгляд на поэзию ведет к определенным выводам.

Виды литературных явлений крайне разнообразны. В широком смысле сюда относятся как поэтические произведения, так и ораторские, публицистические, научные сочинения и др. По существу они все, как всякая идеология, – выражение классового сознания, т. е., в конечном счете, отражение экономических отношений в социальной жизни. Но по методу создания эти виды весьма между собой различны. Один строй мышления у поэта, иной – у оратора, публициста или ученого. Чтобы вскрыть ту или иную идеологию, необходимо давать себе отчет в этом строе, в этих приемах мышления.

Истинный поэт, создавая свое произведение, мыслит синтезами представлений. В них-то и выражается его подлинная идеология. Напротив, те отвлеченные, аналитические суждения, которые он вводит в свое произведение, могут в гораздо меньшей степени отражать его подлинное мирозерцание.

Речь идет не о тех случаях, когда поэт просто повторяет чужую мысль, так как он может повторить и чужие образы. Но даже в том случае, когда мысль имеет видимость некоторой самостоятельности, является возможность выяснить, действительно ли она присуща миросозерцанию поэта, не ошибался ли он, сознательно или бессознательно, высказывая ее. Такая мысль в поэтическом произведении не может быть доказана логически (ибо тогда оно было бы не поэтическое произведение, а трактат), и согласие или несогласие ее с подлинным миросозерцанием поэта обнаружится из сравнения ее с образами данного произведения, т. е. с теми синтетическими суждениями, которые воплощены в этих образах.

С другой стороны, тот же путь исследования приводит к точному разграничению произведений поэтических и непоэтических. Возникая из одной и той же потребности, — искания «истины» и желания передать ее другим, — эти два рода произведений имеют различную судьбу в дальнейшем. Произведения непоэтические предлагают ряды доказа-

тельств, оперируют отдельными понятиями, т. е. пользуются приемами мышления, обычными для всех, и читатели, так сказать, вооружены против ложных выводов. Поэтические произведения, наоборот, пользуются приемами мышления, свойственными, конечно, всем людям, но в современном мире у громадного большинства развитыми слабо; читатель получает вывод в форме образа, который лишь в подсознательном переходит в форму отвлеченных суждений, позднее неожиданно всплывающих в сознании. Таким образом, дальнейшая судьба литературного произведения прежде всего зависит от того, подлинная ли это поэзия или нет.

Из этого вытекает еще, что должна существовать самостоятельная «история поэзии», как существует, например, «история математики». Конечно, если историк литературы хочет непосредственно превратить свою работу в историю социальной жизни, для него безразлично, имеет ли он перед собой высокохудожественное создание или самое посредственное: последнее иной раз может легче повести к выводам. Но тогда остается непонят-

ным, почему историк ограничивает себя областью литературы, потому что для его выводов ему могут оказаться более полезными явления совершенно иного порядка, например, моды дамских нарядов данной эпохи. История социальной жизни должна получиться как конечный вывод из объединения всех специальных «историй». Каждая форма идеологии имеет свои законы возникновения, проявления и обратного воздействия и поэтому должна быть изучаема отдельно (разумеется, в возможной связи с другими). С такой точки зрения и теоретик поэзии уже не может (как то принципиально предлагалось) рассматривать в одной плоскости произведение большого художника и сборник бездарных виршей.

Наконец, эти последние определения: «произведение художника» и «бездарное», т. е. художественное и нехудожественное, получают свой определенный смысл. Спор о данном произведении, поэзия ли это или не поэзия, может быть решен на основании объективных признаков, а не субъективных суждений или импрессионистической

критики. Где нет синтетического мышления, где нет конечного синтеза двух или нескольких образов, это – не поэзия.

Произведение само по себе может быть ценным, значительным, может нравиться и увлекать, может иметь влияние, но оно будет влиять средствами иными, а не средствами искусства, будет нравиться иначе, чем художественные создания, будет ценно, как что-то другое, а не поэзия. Поэтическое произведение всегда приводит к синтетическому суждению, которое может быть вскрыто из его образов; в подлинном создании поэзии, в создании «великого» поэта, это суждение всегда – широкая новая мысль, равноценная лучшим завоеваниям науки, так как сущность поэзии – идеи, а не что иное.

1924