

ИЗ ИСТОРИИ ЭПИТЕТА

Если я скажу, что история эпитета есть история поэтического стиля в сокращенном издании¹, то это не будет преувеличением. И не только стиля, но и поэтического сознания от его физиологических и антропологических начал и их выражений в слове — до их закрепощения в ряды формул, наполняющихся содержанием очередных общественных мирозерцаний². За иным эпитетом, к которому мы относимся безучастно, так мы к нему привыкли, лежит далекая историко-психологическая перспектива, накопление метафор³, сравнений и отвлечений, целая история вкуса и стиля в его эволюции от идей полезного и желаемого до выделения понятия прекрасного. Если бы эта история была написана, она осветила бы нам развитие эпитета; пока хронология эпитета может послужить материалом будущего, более широкого обобщения. Польза такой хронологии стоит в прямой зависимости от богатства и разнообразия данных, находящихся в руках собирателя; я не могу похвалиться ни тем, ни другим и потому даю лишь наброски, ставлю вопросы и прошу дополнений.

Эпитет свойствен и поэзии, и прозаической речи; в первой он обычнее и рельефнее, отвечая поднятому тону речи. Хельги возвышается над другими витязями, как *благородный* ясень над терновником, — как *росою увлажненный* телец над стадом, впереди которого он бежит. (<«Вторая песнь о Хельги Убийце Хундинга», 36>); Сигурд сравнивается с *благородным* или *зеленым* пореем, *блестящим* (драгоценным) камнем, *высоконогим* оленем, *красным* золотом (<«Первая Песнь о Гудрун», 18; «Вторая Песнь о Гудрун», 2>)⁴. Вот общий тип эпитета.

Эпитет — одностороннее определение слова, либо подновляющееся его нарицательное значение, либо усиливающее, подчеркивающее какое-нибудь характерное, выдающееся качество предмета⁵. Первый род эпитетов можно бы назвать *тавтологическими*: *красна девица*, например, в сущности тождесловие, ибо и прилагательное и существительное выражают одну и ту же идею света, блеска, причем в их сопоставлении могло и не выражаться сознание их древнего содержательного тождества⁶. См. еще: *солнце красное*, *жуто злато* (серб.), *белый свет*, *грязи топучие* и др.

Второй отдел составляют эпитеты *пояснительные*: в основе какой-нибудь один признак, либо 1) считающийся существенным в предмете, либо 2) характеризующий его по отношению к практической цели и идеальному совершенству. По содержанию эти эпитеты распадаются на целый ряд групповых отличий; в них много переживаний, отразились те или другие народно-психические воззрения, элементы местной истории, разные степени

сознательности и отвлечения и богатство аналогий, растущее со временем.

Говоря о существенном признаке предмета как характерном для содержания пояснительного эпитета, мы должны иметь ввиду относительность этой существенности.

Возьмем примеры из народной поэзии. Белизна лебеди, например, может быть вызвана ее существенным признаком, как и *ύρδὸν ὕδωρ* <гр. — текучая вода> (<«Одиссея», IV, 458), что нам казалось бы излишним; но ст.-фр. *escut bucler* <щит с шишкообразной выпуклостью в центре> (<«Песнь о Роланде», 526>) характеризует щит не стороны его крепости или формы, а по выпуклому, обыкновенно украшенному возвышению в середине; «руино вино» <красное вино> сербской песни отзывается случайностью подбора (Гом<ер>: *αἴθοψ* <огненное>, реже *μέλας* <черное>, *ἐρυθρός*

<красное>; ит. *vinu negro* <черное вино>), ее «честити цар», «бјели двори», «вода ладна», «ситна мрежа»; «ступистая лошадушка», «тихомерные беседушки» (Барсов. Причит.), «столы белодубовые», «ножки резвые», «ествушка сахарная» и т.п. наших былин указывают на желаемый идеал: коли царь, честитый, стол белодубовый, стало быть, хороший, крепкий.

Отсюда пристрастие к эпитету «золотой»: у Асвинов колесница, и ось, и сиденье, и колеса, и вожжи — золотые, у Варуны золотой панцирь, у Индры золотые стрелы и жилище из золота⁷; «Слово о полку Игореве» говорит о «златом столе», златом седле и т.д.; в малорусских народных песнях являются золотые столы, ножи, челнок, весло, соха, серп и т.д.; в литовских: кольцо, шпоры, подковы, стремя, седло, ключи^а. У древних германцев золото — принадлежность богов, серебро — героев; железо является лишь в последних произведениях англосаксонской и северной поэзии.

Мерилом подобного рода определений служит нередко бытовое или этнографическое предание, сохранившееся в переживаниях⁸. Лучшим материалом для копейных древ<ков> считался ясень, отсюда ясеневое копье гомеровских и старофранцузских поэм; *dórv, ἔγχοϛ μείλινον*, *lance fraisine, espiez fresnin*; рядом с ними, хотя и в менее частом употреблении *ἔγχεα ὀζύοντα* (буковые; или острые? Редко у Гомера), *baston pommerin* <ст.-фр. — яблоневая палка>, *espiel de cornier* <роговое копье>, *lance sapine* <еловое копье>. В нашем эпосе копье мурзаметко (сл. седельшко черкасское) указывает на исторические отношения, как и старофранцузское *arabi* <арабский> при коне, то и другое было типом хорошего копья (серб. вито копје), доброго коня (серб. добар коњ). Может быть, такими же отношениями объясняются «зеленые» щиты старофранцузского эпоса; наше зеленое вино не идет в сравнение: вино и виноград смешивались, эпитет последнего перенесен был на первое тем легче, чем менее знакомы были

60

с лозой; зелено вино вызывало далее образ «синего» кувшина. Иное дело *зеленые пути* (*groenir brautir, grêne straeta*) северной и англосаксонской поэзии: *дорóg* нет, путь идет *зеленым* полем; в болгарской поэзии эти пути, друмы — *белые*; в старофранцузском эпосе их эпитет *anti* = *antique*: *старые* римские дороги. Эпитет бросает свет на три культурные перспективы.

Цвет волос — этнический признак; как греческие, так и средневековые витязи волосаты, в гомеровских поэмах ахеяне зовутся кудреглавыми (*κάρηκομοωντες*), женщины *ῥύκομο* и *καλλιπλόκαμοι*, прекраснокудрыми; волосы светлорусые: это любимый цвет у греков и у римлян; все гомеровские герои белокуры, кроме Гектора. Реже черные волосы с синим отливом *κυάνεαι*, у Гомера это цвет стали, шкуры дракона, кораблей, эпитет волос (*Κυανοχαΐτης* = Посейдон); грозовой тучи⁹; у Платона *κυανοῦν* отвечает темно-синему, у Гезихия *κυανόν* — цвет неба. Это синкретическое представление черного, отливающего в синий цвет, лежит в эпитете киргизской эпикки: черный стальной меч, <ст.-фр.> *acier brun*, и в основе северного *blág* = нем. *blau*: *blámađr* = эфиоп; в древнерусских текстах бесы изображаются эфиопами — *синьцами*; *синь*, как эпитет камня в болгарских песнях и галицкой колядке, относится сюда же, как, может быть, и *marbre bloi* <ст.-фр. — голубой мрамор> d «Chanson de Roland».

И в сербском (руса глава), и в русском эпосе излюбленный цвет волос русский; в средневековой поэзии запада — золотистый<...>. Эта пределикация западных эстетиков

^а Указаниями на эпитеты литовской и латышской народной поэзии я обязан любезности Э.А. Вольтера. Другие сообщения из области эпитета сделаны были мне Л.Н. Майковым, В.Е. Ернштедтом и Ф. де ла Бартом.

настолько же этнического, насколько историко-культурного свойства, наследие, отчасти, римского вкуса; в других случаях предпочтение известных цветов, стало быть и эпитетов, может возбудить вопрос: имеем ли мы дело с безучастным переживанием древнейших физиологических впечатлений или с этническим признаком. Известно, что красный и желтый цвет раньше других распознаются ребенком, и физиологи указывают тому причину; красный, желтый, оранжевый цвета — излюбленные цвета диких, оставшихся на степени детскости наивного мирозерцания; мы не удивимся после этого, если и гомеровские поэты обнаруживают любовь к красному, но когда Грант Аллен говорит о таком же предрасположении у английских поэтов вообще, вопрос о народных особенностях эстетических впечатлений возникает сам собою. Наш «дородный добрый молодец» и «парень красавец» (*fetũ frumos = formosus*) румынской народной поэзии принадлежит двум различным обобщениям.

Две группы пояснительных эпитетов заслуживают особого внимания: *эпитет-метафора* и *синкретический*, сливающиеся для нас в одно целое, тогда как между ними лежит полоса развития: от безразличия впечатлений к их сознательной безраздельности.

Эпитет-метафора (в широком, аристотельском значении этого слова — троп)¹⁰ предполагает параллелизм впечатлений, их сравнение и логический вывод уравнения. *Черная тоска*, например, указывает на: а) противоположение

61

тьмы и света (дня и ночи) — и веселого, и грустного настроения духа; б) на установление между ними параллели: света и веселья и т.д.; с) на обобщение эпитета световой категории в психологическое значение: черный как признак печали. Или — *мертвая тишина*, предполагающая ряд приравнений и обобщений: а) мертвец молчит; б) молчание — признак смерти; с) перенесение реального признака (молчание) на отвлечение: тишина.

Развитием эпитета-метафоры объясняются те случаи, когда, например: а) действие, совершающееся при известном объекте, в пределах одного представления, либо его сопровождающее, переносится на него как действие, ему свойственное, при большем или меньшем развитии олицетворения. Глухое окно, *blindes Fenster* — это окно, в которое не видят, из которого не слышно; сл. фр. *lanterne sourde* <глухая башня>; лес глухой (Пушкин); *vada caeca* <лат. — слепые отмели; “Энеида”, I, 536. Ленау¹¹ говорит о звучащем, звучном утре (*der klingende Morgen*), у Пушкина встречаем и «голодную волну», и «зиму седую», и «грех алчный». Сюда относится и «золотая Церера» и «бледный страх» («Илиада», VII, 479, VIII, 159...>) у Гомера и Эхила, и «бледная зависть», фр. *colère bleue* <синий гнев>, и *caecus Amor* <лат. - голубой Амур>, и «розовый стыд» Шекспира; сл. сербские: *нијана* механа = корчма; оружие *плашиво* = страшное; лит. «молодые дни»; «мертвые болезни», «царство белой смерти» <у Бальмонта>. Либо б) эпитет, характеризующий предмет, прилагается и к его частям: так синий, *caeruleus*, переносится от моря к каплям пота Арефузы <Овидий. «Метаморфозы», V, 633>; у nereid, обитательниц моря, волосы зеленые (цвет моря или морской травы?), а у Ленау (зеленая) тропа олицетворена: ей нечего поведать о былой любви, и она печально замкнула свои *зеленые уста* <...>. См. у Некрасова: зеленый шум, *silenzio verde* <ит. — зеленая тишина><Кардуччи>¹² <...>.

Другие эпитеты, по-видимому, сходные с предыдущими, объясняются физиологическим синкретизмом и ассоциацией наших чувственных восприятий, в которой, при нашей привычке к аналитическому мышлению, мы обыкновенно не даем себе отчета, тогда как наш глаз поддерживается слухом, осязанием и т.п., и наоборот, и мы постоянно воспринимаем впечатления слитного характера, природа которого

раскрывается нам случайно или при научном наблюдении. Так впечатления света могут быть искусственно вызваны впечатлениями звука, слепой выражает ощущение солнечных лучей, говоря, что он его слышит; мы говорим о Klangfarbe, auditions colorées <нем., фр. - окраска звука>. Эпитеты, которые я называю *синкретическими*, отвечают этой слитности чувственных восприятий, которые первобытный человек выражал нередко одними и теми же лингвистическими показателями; целый ряд индоевропейских корней отвечает понятию напряженного *движения, проникания* (стрелы) и одинаково — понятиям *звука и света*, горения (сл. нем. singen <петь> и sengen <опалить>), обобщаясь далее до выражения отвлеченных отношений: гр. ὀξύς <острый>, лат. acer <острый, жаркий>, церк.-сл. «остр» служат для обозначения и звуковых и световых впечатлений; нем. hell <светлый> прилагается и к звуку и к тону краски <сл. «Песнь о Роланде», 1159, 1002, 1974>. Мы говорим

62

о ясном, то есть светлом солнце, и о ясном, то есть стремительном, быстром соколе, не отдавая себе отчета в первичном значении эпитета во втором его употреблении: французское voix sombre <темный голос>, heller Ton <нем. — светлый тон>, глухая ночь, острое слово, tacito... mugure <лат. — шепчущее молчание> (<Овидий. «Метаморфозы», VI, 208>) нас не смущают, иначе действуют сочетания voix blanche, froid noir <фр. — белый голос, черный холод> вихорь черный (<Пушк<ин>), bleu sourd <глухая синева> (<Гонкуры. «Дневники»>), пестрая тревога (<Пушк<ин>), — и мы раздумываемся над своеобразием таких сопоставлений в тех случаях, когда поэт разовьет их с необычной картинностью, как Гюго: Un bruit farouche, obscur, fait avec des tenebres <фр. — Пугливый, темный шум, сделанный из теней>, либо Данте: io venni in luogo d'ogni luce muto <ит. — «Я там, где свет немотствует всегда» - «Ад», V, 28; dove'l sol tace <«молчание солнца» — «Ад», I, 60>, per amica silentia lunae <«при дружественном молчании луны» — Вергилий. «Энеида». II, 255>.

Если я позволил себе отнести к выражениям не метафоры, а синкретизм и следующие примеры, в которых впечатление света и звука сливаются с представлениями иного, не чувственного порядка, то потому лишь, что и это слияние произошло уже на почве языка, выразившего его одним комплексом звуков. В «Ригведе» смеется молния, <...> в «Илиаде» «под пышным сиянием меди — окрест, смеялась земля» <...>; у Вальтера фон дер Фогельвейде¹³ смеются цветы, как и у Данте (<«Рай»> XXX, 65, 70); «прекрасное светило, побуждающее к любви (планета Венера), заставляет улыбаться восток» (<«Ад»> I, 19—20). Если гр. γελάω (смеяться) связано с корнем gal (быть светлым, блестеть), мы поймем синкретические основы эпитета. Или Данте говорит о Вергилии, что он от долгого молчания казался — хриплым или слабым (chi per lungo silenzio pareva fioco)¹⁴. Стих этот вызывал много толкований: fioco по-итальянски значит, собственно, слабый, расслабленный; молчание — признак слабости, упадка сил; так понял это язык <...>; сл. груз. корень кдм, оттуда кдома, кудома = умирать, но кдома = молчать (сообщение проф. Марра).

В основе такого рода двойственности нет метафоры, предполагающей известную степень сознательности, а безразличие или смешанность определений, свойственная нашим чувственным восприятиям и, вероятно, более сильная в пору их закрепления формулами языка.

История эпитета, к которой и перехожу, укажет, как и под какими влияниями совершалась эволюция его содержания.

В связи с его назначением: отметить в предмете черту, казавшуюся для него *характерной*, существенной, показательной, — стоит, по-видимому, его *постоянство* при известных словах¹⁵. Греческий, славянский и средневековый европейский эпос представляют обильные примеры. У Гомера море темное (*ιοεθής, ἰοδυεφής, οἴνοψ*) или серое (*πολύς*), снег холодный (*ψυχρή*), немочь злая (*κακή, στῆγερή, ἀργαλή*), вино темное, красное,

небо звездное, медное. Сл. *серб.* вита јела (то есть стройная), вито, бојно копље, соко сиви (рус. ясный, сивый), бритка сабље (рус. острая), грозне сузе (рус. горючие, лит. горькие) био дан, сухо, жуто, жено злато (рус. красное; ст.-нем. *rotez gold* <красное золото>), сиње, слано море (рус. сине море; ст.-фр. *salée* <соленое>), живи огањ, равно полје, црна земља (рус. мать сыра земля, лит. черная), вјерна лјубо, огријано-жарко, сјајно сунце, перени щит; бързь, добар коњ, красан (полје, чедо двор, приятеля), уста медана (рус. сахарные) <...>; *болг.*: бойно копье, бързь, врань конь, вита елха добарь юнакъ, ситни звѣзды (рус. частые), дробень бисерь и др.; *рус.* поле чистое, ветры буйные, буйная головушка, пески сыпучие, леса дремучие, лес стоячий, камешки катучие, сабля острая, калена стрела, тугой лук, крутые бедра, касата ластушка, сизый орел, серый волк, ясный сокол, ретиво сердце, палаты белокаменные, окошечко косячатое, высок терем <...> в *малорусских* думах: ветры буйны, степи широки, туманы (голубь, кинь, орел, зозуля) сизы, волк серый, байраки зелены, ничка (хмары, лес, луг) темная, свит вольный и т.д. В северном эпосе и сагах: земля, пути (*stigar, brautar*) зеленые, лес темный, волны холодные, море синее, темно-синее (но и зеленое, серое, красное). Цветовые эпитеты обнаруживают в старогерманской поэзии склонность пристраиваться постоянно, тогда как другие свободнее.

Как объяснить это постоянство в связи с хронологией стиля? Обыкновенно его вменяют глубокой древности, видят в нем принадлежность эпике, эпического мирозерцания вообще. Едва ли это так. Об эпитете можно сказать то же, что о воображаемом постоянстве обряда, церемонии, этикета, которое Спенсер¹⁶ считает особенностью первобытного общества, так называемого обрядового правительства: постоянстве, разлагающемся со временем и уступающем разнообразию. Но обрядовые правительства — уже продукт эволюции, за их постоянством лежат тысячелетия выработки и отбора. Так и с эпитетом: по существу он так же односторонен, как и слово, явившееся показателем предмета¹⁷, обобщив одно какое-нибудь вызванное им впечатление как существенное, но не исключающее другие подобные определения. При деве — блестящей — возможен был, например, не один, а несколько эпитетов, разнообразно дополняющих основное значение слова; выход из этого разнообразия к постоянству принадлежит уже позднему подбору на почве усиливавшейся поэтической традиции, песенного шаблона, школы: иные эпитеты понравились по той же причине, по которой пошла в ход и перепевы та или другая песня, а с нею и ее образы и словарь, по которой, например, инд. Агни выдвинулось из других обозначений огня к обозначению божества¹⁸ (сл. *φαέθων*¹⁹, вначале эпитет Гелиоса, перешло в обозначение отдельного лица, сына Гелиоса). Что в подобном подборе, отвечающем подбору народнопоэтических символов, участвовало и историческое предание, примеры тому мы видели («копье мурзамецкое») и т.д. Очень может быть, что в пору древнейшего песенного развития, которую мы отличаем названием лирико-эпического или синкретического, это постоянство еще не установилось, лишь позднее оно стало

признаком того типически-условного и сословного мирозерцания и стиля (отразившегося

и в условных типах красоты, героизма и т.д.), который мы считаем, несколько односторонне, характерным для эпоса и народной поэзии.

И здесь представляются отличия: народные или исторические, — это может разъяснить только частичное исследование, распространенное и на эпические или эпико-лирические песни народов, стоящих на низшей степени культуры. Мне кажется, что у них мы не найдем того обилия повторяющихся эпитетов, каким отличается, например, русский и сербский эпос; что последнее явление, как и повторение стихов и целых групп стихов, и богатство общих мест не что иное, как мнемонический прием эпики, уже не творящейся, а повторяющейся или воспевающей и новое, но в старых формах. Так поют киргизские певцы: их творчество — в комбинации готовых песенных формул; так пели скоморохи и шпильманы²⁰, <...>.

Это может возбудить вопросы хронологии²¹. Если, например, в гомеровских поэмах эпитеты обнаруживают большее постоянство, чем во французских *chansons de geste*, то не потому ли, что за первыми стояли песни архаического, формально-отстоявшегося стиля, тогда как авторы последних встретились с более свежим песенным преданием лирико-эпического характера, еще не распетым до преобладания шаблона.

Я далек от мысли построить хронологию эпического изложения на эпитете, но полагаю, что взгляд на его постоянство как на признак переживания не вменится мне в ересь.

Понимал ли и понимает ли народный певец этот незыблемый эпитет как нечто яркое, всякий раз освещающее образ, или повторял его как старину и деянье? Быть может, мы не вправе отделять в этом вопросе народную поэзию от всем знакомого явления на почве поэзии личной. От провансальской лирики до довольно банальных цветковых эпитетов Гюго известные определения повторяются при известных словах, если только не перечит тому общее положение или колорит картины. Это дело школы, бессознательно орудующей памяти; примеры у всех налицо: к иным зеленым лугам и синим небесам не относился сознательно и сам поэт, не относимся и мы; эпитет потерял свою конкретность и только обременяет слово.

Все дальнейшее развитие эпитета будет состоять в разложении этой типичности индивидуализмом.

В истории этого развития отметим несколько моментов.

К одним из них принадлежит *забвение* реального смысла эпитета с его следствиями: безразличным употреблением одного эпитета вместо другого, когда, например, французский трувер не стесняется кличками *arabi*, *aragon*, *gascon* <арабский, арагонский, гасконский> для одного и того же коня, либо бессознательным употреблением в тех случаях и положениях, которые его не только не вызывают, но и отрицают. Мы могли бы назвать Это явление *окаменением*²², в русском, греческом и старофранцузском эпосах оно вырастает за пределы собственно эпитета, когда оценка явлений известного порядка переносится на явления другого, враждебного или

противоположного, когда, например, царя Калина обзывают собакою не только враги, но и его собственный посол в речи, которую он держит к князю Владимиру, как Елена зовет себя *κνωπῆ* <бесстыжей> (<<Илиада», III, 180; «Одиссея», IV, 145>), когда в песни о Роланде клик Карлова войска «Monjoie!» усвоен и сарацинами и т.п. Во французском эпосе этому отвечает окаменение исторического типа. У Карла Великого целая легенда, обнимающая его юность и старость, когда он стал *le viel roi asoté* <старым глупым королем>, но один тип его особенно приглянулся, тип зрелого мужа, с проседью, а *la barbe fleurie* <с седой бородой>; не исключая другие, этот эпитет при нем устойчивее, не всегда в уровне с положением.

Приведем несколько соответствующих примеров из области эпитета. Ходячее определение руки — *белая*; сербская песня употребляет его, говоря и о руке арапа²³. В староанглийских балладах выражение *моя* (или его) *верная любовь* (*my — his own true love*) безразлично возвращается, идет ли дело о верной или неверной любви. *Liebe lange Nacht* <нем. — милая долгая ночь> — ходячий эпитет; в немецкой песне он вложен в уста молодой жене, желающей, чтобы ночь прошла скорее, потому что ей противен старый муж <...>.

Сл. в сербских песнях: *од зла миле мајке твоје*; *крива мила мајка*; *немила драга* и др.; проклятая темница (*тавница клета*) в устах палача, вызывающего узника на казнь; в русской народной песне:

Ты не жги свечу *сальную*,
Свечу *сальную*, *воску ярого*.

Если в <<Илиаде», XXII, 154-155> троянские жены и дочери *моют блестящие одежды* (*ἑίματα σφαλοῦντα*), то здесь, может быть, и нет противоречия, если <блестящие> = разноцветные, расшивные <сл. «Илиада», X, 258; XVIII, 319>, хотя подобное же *contradictio in adjecto* <лат. — противоречие в определении> без возможности иного объяснения, встречается, например, и в болгарской песне, где *острая сабля* должна быть *наострена* (Да наостра моја остра сабља)^b; но когда Эрифила предает своего милого мужа <<Одиссея», XI, 327>, а в <<Илиаде», XV, 377 = «Одиссее», IX, 527> Нестор (в «Одиссее» Полифем) среди бела дня воздымает руки к звездному небу (*ἀστέροῦντα*), то, очевидно, эпитет застыл до бессознательности и употребляется по привычке, как «быстрый» при кораблях, «быстроногий» при Ахилле, когда одни стоят у берега, другой плачется у матери: эпитет считается не с временным положением, а с существенным признаком, свойством лица или предмета, как бы подчеркивая противоречие; мы сказали бы: быстрые, — а стоят. Дальнейшим развитием такого употребления объясняется, что в болгарских: *сивъ соколъ*, *бѣль голжбъ*, *синьо*

седло, *вранъ конь*, *руйно вино* — эпитеты не ощущаются более, как цветные, и прилагательное и существительное сплылись в значение нарицательного, вызывающего новое определение, иногда подновляющее прежнее, порой в противоречии с ним: сл. *руйно вино червено*, *чрна врана коня*, но *сивъ бѣль соколъ*, *сиви бѣоли голжби*, *синьо седло алено*.

^b Сл. в сербских песнях: да погуби мила сына свога (<<Халанский М.Г. Южнославянские сказания о Кралевице Марке в связи с произведениями русского былевого эпоса. Варшава. 1893. Т. 1. С. 143. 152>).

В иных случаях можно колебаться, идет ли дело об окаменении или об обобщении эпитета, о чем речь далее. «Малый», «маленький» может не вызывать точной идеи величины, а являться с значением ласкательного, чего-то своего, дорогого; в таком случае в следующей английской балладе нет противоречий: смуглая девушка вынимает *маленький ножик*, был он железный, *длинный* и острый, — и закалывает им Эллинору, Зато смещением, напоминающим нечто новое, манеру декадентов, отзывается у *Pedo Albinovanus* <Педна Альбинована>²⁴ «руки, белее пурпурного снега» (*braccia purpurea candidiora nive*). Розовый снег — это уже искусственная контаминация образов, отдельно знакомых и народной речи (кровь с молоком), и Парсивалю, раздумывавшемуся о красоте своей милой при виде павших на снег капель крови, как и киргизский певец говорит о лице девушки, что оно краснее обгаренного кровью снега. Сл. *бъль червень триендафиль* болгарских песен.

Другое явление, которое мы отметим в истории эпитета, это его *развитие, внутреннее и внешнее*. Первое касается *обобщения* реального определения, что дает возможность объединить им целый ряд предметов. Я имею в виду не процесс, обычный в истории языка, которым, например, ст.-фр. *chétif* (= *captivus* <лат. - пленный> перешел к своему современному значению <жалкий, хилый>, гр. *πολύχορδος* = многострунный обобщился как полнозвучный и прилагается к флейте и пению соловья. Мои примеры касаются поэтического и народно-поэтического словоупотребления. Белый день, лебедь белая — реальны, но понятие света как чего-то желанного обобщилось: в сербской народной поэзии все предметы, достойные хвалы, чести, уважения, любви, — белые; сл. в русских и малорусских песнях: белый царь, білий молодець, бѣл сын, біла давка, білое дитя, белая моя соседушка, болг. бѣли сватове, бѣли карагрошове (то есть черные гроши) — под влиянием ли белых «пари», или в обобщенном значении, в котором участвует и литовское *battas* <белые>, являющееся в свою очередь в состоянии окаменения в песне, где большие мосты наложены из «белых братцев»; сл. лат. белая (милая) матушка, доченька, сестрицы, деверья белые братцы — и белые, то есть счастливые, дни. Белый здесь, очевидно, обобщен: реальное, физиологическое впечатление света и цвета служит выражением вызываемого им психического ощущения и в этом смысле переносится на предметы, не подлежащие чувственной оценке. На такой метафоре основана отчасти *символика цветов*; я разумею символику народную. В северной литературе, например, зеленый цвет был цветом надежды и радости (*groenleik*: *splendor*) в противоположность серому, означавшему злобу; черный вызывал такие же отрицательные впечатления, рыжий был знаком коварства. Характер обобщения зависел от эстетических и других причин, иногда неуловимых: почему, например, у чувашей *черный* часто означает:

67

хороший, честный? — *Золотые* маслина, лавр, <золотые дочери мудрой Фемиды>, золотые Ника, музы, nereиды у Пиндара, <...>, очевидно, относятся не к цвету или материальному качеству предметов, а выражают вообще идею ценности, как и *goldene Mädchen, goldene Täler* <золотые девушки, золотые долины> немецких песен; может быть, так следует понять и иные из эпитетов Ригведы, там, где дело идет не о поделках из золота, а о золотых руках и бороде (сл. в малорус. песнях золотые волосы, грива), о золотых путях, о «золотых, звучных песнях», посещающих Агни.

К числу распространенных принадлежит обобщение *зеленого*^c цвета в смысле свежего, юного, сильного, ясного: *viridis senectus* <лат. — зеленая, свежая старость

^c Сл. такое же обобщение у латинских поэтов времен упадка: *roseus* <розовый> в значении *brillant, doré, beau* <блестящий, золотой, красивый>; напр., у Валерия Флакка <«Аргонавтика», V, 366> <... >

(Вергилий)>, *sonus... viridior vegetiorque* <лат. — звук более зеленый и крепкий (Геллий)> :<...> *grüenes Fleisch* <нем. — зеленое мясо>, *grüne Fische* <нем. — зеленые рыбы>: сырое мясо, непосоленные рыбы; *Grün ist des Lebens goldener Baum* <нем. — зелено золотое древо жизни (Гёте)>; у Пушкина наоборот: *мертвая* зелень. Если в сербской поэзии зеленый является эпитетом коня, сокола, меча, реки, озера, то, очевидно, не под влиянием этимологии (зелен и желт, золото), а по указанному обобщению понятия, что не исключает в иных случаях (конь зеленко серб., сив-зелень болг.) оттенок цветового порядка, как в отмеченном нами выше употреблении *κράνεις*, *blár*. Наоборот: Гёте говорит о серых слезах:

Vermagert bleich sind meine Wangen

Und meine Herzenstränen grau

(Divan, Nachklang)^d

<Изможденно бледны мои щеки// И серы слезы моего сердца>.

Этих серых слез и золотых полян не изобразить в живописи: эпитеты суггестивны в смысле тона, яркости ощущения, нематериальной качественности предмета. Греческие боги не всегда так писались, как описывались; розоперстая Эос принадлежит поэзии, не живописи, как шекспировский образ занимающегося утра, шествующего в рыже-буром плаще по восточным покрытым росой холмам (<<Гамлет>>, I,1).

Внешнее развитие эпитета, например, в старофранцузском и греческом эпосе, очевидно, не принадлежит доисторической лирико-эпической череде, а стоит по сю сторону «постоянства»: постоянные эпитеты сгладились, не вызывают более образного впечатления и не удовлетворяют его требованиям; в их границах творятся новые, эпитеты *накаплиются*, определения разнообразятся *описаниями*, заимствованными из материала саги или легенды. .Говоря о накоплении эпитетов, я разумею не те случаи, когда при

68

одном слове стоит несколько определений, дополняющих друг друга (сл. рус. удалый добрый молодец, перелетные серые малые уточки, болг. мила стара майка и т.д.), а накопление эпитетов однозначных или близких по значению, когда, например, в греческом эпосе о муже говорится: *ἦψς τε μέγας τε* <доблестный и великий>; о Пенелопе: *ἄσπτος, ἄπαστος, ἐδητύος* <не поевшая, не отведавшая пищи> (<<Одиссея>>, IV, 788), *ἀσπτος ἀπστος* <невидимый, неведомый>; сл. рус.: сыт — питанен (*ἐν δ᾿ ἀδυστῶν*). Сюда относятся *парные* эпитеты старофранцузского и немецкого эпосов: <бодрый и радостный, бурный и веселый, храбрый и смелый, печальный и унылый, истинный и верный, глупый и безумный; битва удивительная и тяжкая (или большая); хороший и дорогой, быстрый и легкий; тихо и мягко, стремительный и проворный (о коне); славный и могучий, смелый и сильный, темный и мрачный ...>; малорус. чудный пречудный, болг. ситни дребни пилци, силенъ буенъ вѣтръ. Если я отнес эти эпитеты-дублиеты к развитию и разложению постоянного эпитета, то потому лишь, что на почве писаного эпоса, немецкого и французского, они нередко являются в качестве *cheville* <фр. — лишнего слова, вставки>, вызванной требованием стиха. Но, быть может, подобные дублиеты — древние, простейшее выражение плеоназма²⁵: накопление должно было поднять тон, подчеркнуть настроение; сл. гомеровское «хитроумный», «стародревний» наших

^d Сл. у него же — *das graue Weib* (= *die Sorge*) <серая женщина (= забота)>.

причитаний; Ай-же ты ведь старья старик («Вольга и Микула»); черным черно (был.) то же, что bataille merveilleuse (вм. merveilleusement) et pesant <фр. — битва удивительная (вместо удивительно) и тяжкая>. Так многорукие истуканы индусов и многоочитый Аргус выражали понятие силы, могущества, бдительности^е.

Отметим, вне эпитета, подобные ли парные формулы эпоса ψάμαθος τῶ κόνε τῶ οὐδέμας οὐδὲ φοῆν; ἔπος φάτο φώνησεν τῶ <...> <гр. — песок и пыль; ни фигурой, ни станом; слово сказал и молвил>, (причем могли еще ощущаться и оттенки значения)²⁶; <...> был. биться-ратиться, ст.-фр. ost ostesir <войско воевать>, <...> palir et taindre <бледнеть и гаснуть>, <...> провещиться-проязычиться; (о реке Смородине) Широкий ты не широкая, Глубоким ты не глубокая; Широкий широкая, А глубоким глубокая; пир-беседа; за беду стало, за великое горе показалось; <укр.> думы: плаче-рыдае, грае-выгравае, тяжко-важко, ст.-сакс. hugi endi herta, egan endi erbi <мысли и сердце, владение и наследие> и др. Насколько это явление связано с явлением синтаксического параллелизма, отмеченного в изложении старогерманского, французского, славянского и финского эпосов — этого вопроса я здесь не коснусь.

69

Позднему времени отвечают *сложные эпитеты*, сокращенные из определений (болг. кравицы бѣлобозки, коньовци лѣвогривки и др.) и сравнений, как у Гомера (волоокая, розоперстая), в «Ригведе» («сильный — как — бык» и др.), нем. blitzschnell²⁷ <...>, — и *описательные определения* французского эпоса, например для *храброго* витязя: en lui a chevalier molisme bon, vaillant chevalier, miudre de li fu adonc trové <очень хороший рыцарь, доблестный рыцарь, лучшего, чем он, никогда не бывало> <...> и т.д. Бог вседержитель, господь всемогущий и т.д., — эти выражения развились в целую фразеологию: эпитет забыт за описанием, внушенным данными евангелия и церковными представлениями о божестве, но личный элемент сдерживается не ими одними, а и пределами древнего эпитета. Сл. следующие старофранцузские определения при боге и Христе: Damnes Deus... le magne rei de Trinitat <.....>; la grant vertu souveraine <...> <Господь Бог, великий царь Троицы; великая всемогущая добродетель>; <...> vrai pere poesteis, <...> qui le mont doit sauver <...> <истинный могучий отец; который должен спасти мир...> и т.д.

Так разнообразятся эпитеты и определения при Франции (douce France, le bon pais proisié, la garnie, la loée, la jollie, la bele <фр. — милая Франция, добрая почитаемая страна, украшенная, достохвальная, веселая, прекрасная> и др.), императоре (frans, loieuz <благородный, верный>), Карле великом: le fiz Pepin... nostre avoé ... à l'adure coraige, au cuer franc... <сын Пепина ... наш защитник ... со стойким духом, благородным сердцем...>; le guerrier, qui tant fait a proisier ... <воин, который столь заслужил похвалу...> à la barbe canue... <с белой бородой ...> и т.д.

Накопление эпитетов и их развитие определениями я объясняю себе наступлением личной череды эпического творчества. Иные из эпитетов Карла принадлежат к древним и постоянным при витязе, герое li ber, li frans <могучий, благородный> и др.); emperère, le viel, à la barbe canue <император, старец, с седой бородой> характеризуют точнее; описания развивают это впечатление, обращаясь нередко в общие места, дополняющие

^е (плеоназм) В серб<ских> песн<ях> (Халанский <М.Г. Южнославянские сказания о Кралевице Марке. Варшава, 1893-1896.> Т.1. С. 90-91): у Мусы три сердца, у Чины — десять (<Т.2. С. 231, 242; С. 248, 258, 260>); Гераклу Вергилий дает три души, <«Энеида»>, VIII, 563; — Трехглазый аран в сербск<их> песн<ях> у <М.Г.> Халанского <Т.1. С. 266, 269>.

недочеты стиха. В середине развития, между постоянным, так сказать, видовым эпитетом и наплывом описаний стоит выделение личного, характеризующего историческую особь, вошедшую в оборот народнопоэтической памяти: Карл à la barbe fleurie <седобородый> не совсем то, что «ласковый» Владимир князь, в последнем есть элемент желаемости, идеальных требований от царя, как в сербском — честитый; в первом — остаток портрета. Таким же образом отлагались в предании, при разнообразных условиях подбора, образы гомеровских героев, Илья оказался навсегда старым, как и Вейнемейнен, Ильмаринен молодым, как наш Добрыня, и т.п.

Представим себе, что одна из описательных формул, на которые разложился эпитет, показалась характерной, приглянулась и вошла в частое употребление — и мы объясним себе некоторые явления гомерической речи и северного поэтического языка. У Гомера корабли сравниваются с морскими конями («Илиада», IV, 708 след.), веялка или лопата для веяния хлеба зовется истребительницей ости <...> («Одиссея», XI,

70

128 = XXIII, 275); греческие определения для царя: пастырь народов, богорожденный, кормчий и т.д.; у Эсхила корабли: колесницы мореходов, плавающие по морю с полотняными крыльями; улитка — носительница дома; полип — бескостный (Гесиод)²⁸; плащ: защита — от холодного ветра (Пиндар)²⁹. Сюда относится простейшая группа так называемых северных kenningar³⁰; разница та, что северная поэзия последовательно разработала то, что в греческой осталось частным явлением и разработала как средство риторики: определение или аппозиция³¹ выделена как самостоятельный показатель лица или предмета, к которому она относилась, а лицо и предмет умалчиваются. О буре, например, говорили как о «ломающей ветви»; это определение («ветви ломающая» <...>) и становится вместо «бури»; или король, конунг щедр, щедрость выражалась тем, что он раздавал, ломая их, запястья, служившие на севере выражением денежной ценности; коли он того не делал, он оказывался не щедрым, не ломающим запястья. Так явился ряд выражений — эпитетов, возведенных к значению нарицательных: baugabroti — ломающий запястья (сл. англосакс. beaggiefa — раздающий их), baugskyndir, baugskati — и baughati: ненавидящий запястья, то есть золото; во всех случаях в значении короля. Таким же образом создались эпитеты-образы: кубок ветров = небо, путь чаек = море, путь ланей = горы и т.д. <...>. Их обилие и чрезмерное сочетание затрудняет чтение скальдов³², это сторона искусственности; в основе эпитет = образ принадлежит естественному развитию народноэпического стиля; сравнение с параллелями греческими и описательным приемом французского эпоса подтверждает общие отношения народнопоэтической эволюции к инициативе личного поэта или поэтической школы.

Одностороннее определение эпитета не всегда выражалось в форме прилагательного или соответствующего существительного; вместо того чтобы сказать: это совершил такой-то сильный воитель, можно было выразиться: сила, мощь воителя; мощь = мышцы, тело; то и другое обобщалось в определении самого героя. Сл. употребление греческого эпоса: <...> βίη Ηρακλῆος или Ηρακληΐνη <...> («Илиада», V, 638; Гесиод, «Теогония», 333): сила Геракла или Гераклова = сильный Геракл; <...> le cors Rollant <ст.-фр. — тело Роланда = Роланд> («Песнь о Роланде», 613); <...> Сл. <верх.-нем.> sîn lîp (Зигфрида) der ist so küene <его (Зигфрида) тело так отважно> («Песнь о Нибелунгах») и в том же значении малорусские: ((Головонька же моя бідная», «голова моя казацькая! Бувала ты у землях у турецких, у вірах бусурманських», и т.д. (Иларион, «Слово о ветхом и новом завете»: встани, о чєстьная главо) <...> Это не отвлечение, а pars pro toto <лат. — часть вместо целого>; эпитет, заступивший место нарицательного, как в старосеверном

кеннинге: разделитель запястий. Серб. выражения: *сила* и *сватови*, *кита* и *сватови* вместо *сильни*, *кићени сватове*, *чуда* и *јунаке* вместо *чудни јунаке* свидетельствуют уже о другом психическом акте; *сила*, *чудо* указывают на обобщение и на другую череду развития.

71

Перенесите этот прием на другую почву, и вы придете к римским отвлечениям: *Virtus*, *Victoria* <лат. — добродетель, победа>, и целой веренице иносказательных образов, унаследованных средневековым и более поздним европейским аллегоризмом. Еще несколько шагов далее, и мы еще в XVII веке, но уже на стезях новой поэтики, которая подскажет нам нечто подобное гомеровскому βίη <гр. — сила>, но с другим личным оттенком и другим пониманием. «Сила Геркулеса» — это просто мышцы, крепость мышц; Менар³³ во 2-й оде к Ришелье говорит не о *beauté des jaunes moissons* <фр. — красота желтых жатв>, а о *la jaune beauté des moissons* <фр. — желтая красота жатв>. Что его поразило прежде всего, это не реальный вид золотой *жатвы*, а именно *красота*, она все застилает, на нее-то и перенесен реальный эпитет: желтый, золотой. Это как бы переживание древнего поэтического или риторического приема на почве личного аффекта. <...>.

Сила Геркулеса — это пластический эпитет в форме существительного; *Virtus* — рассудочное отвлечение, одетое в образ; *красота* и *веселье* и *вечность* — обобщения основного впечатления объекта; как бы устраняющие его формы, чтобы подчеркнуть общий тон ощущения.

Синкретические и метафорические эпитеты новейшей поэзии дают повод говорить о таком же переживании, которым можно измерить историческое развитие мысли в сходных формах словесного творчества. Когда в былое время создавались эпитеты: *ясен сокол* и *ясен месяц*, — их тождество исходило не из сознательного поэтического *искания* соответствия между чувственными впечатлениями, между человеком и природой, а из физиологической неразборчивости нашей, тем более первобытной психики. С тех пор мы научились наслаждаться раздельно и раздельно понимать окружающие нас явления, не смешиваем, так нам кажется, явления звука и света, но идея целого, цепь таинственных соответствий, окружающих и определяющих наше «я», полонит и опутывает нас более прежнего, и мы вторим за Бодлером: «*Les parfums, les couleurs et les sons se répondent*»³⁴. Язык поэзии и наша групповая впечатлительность оправдывают в известной мере это положение. Гюго видится *la dentelle du son que le fifre découpe* <кружево звука, вырезаемого флейтой>, у Золя читаем о *musique bondissante de cristal* <...> <музыке, хрустально рассыпающейся...> (*Le Rêve*), у Эйхендорфа³⁵ — о *пурпурной влаге вечера* (*rote Kühle*). Сл. Бальмонт, «Мертвые корабли»: ... хлопья снега падают *беззвучно*, «любимцы немой тишины»; оттуда представление *сна*, но ведь хлопья *пушисты*, и этот эпитет переносится на понятие *сна*: «Мы пушистые, чистые сны». Гейне говорит в «Флорентийских ночах» о способности воспринимать музыкальные впечатления образно, так сказать глазом: играет Паганини, и каждый удар его смычка вызывает в воображении ряд осязательных, фантастических картин и положений, музыка рассказывает и изображает в звучащих иероглифах, *in tönender Bilderschrift*: «то были звуки, которые то сливались в поцелуе, то, капризно повздорив, разбежались, то снова обнимались, смеясь, и, опять слившись, умирали в опьянении союза». Нечто подобное испытал Гёте, когда молодой Мендельсон сыграл ему увертюру Баха: ему казалось, он видит торжественную процессию сановников, в парадных одеждах, спускающуюся

72

по гигантской лестнице. Той же способностью к смежным, бессознательно переплетающимся впечатлениям объясняются иные эпитеты у гр. А. Толстого; «*Звуки*

скрипки так дивно звучали, // Разливаясь в безмолвии ночи. // В них *рассказ* убедительно-лживый // Развивал невозможную *повесть*, // И *змеино*го цвета *отливы* // Соблазняли и мучили совесть»³⁶. «Если я перенесусь в настроение, какое дают стихотворения Гёте, я точно воспринимаю впечатление золотисто-желтого цвета, отливающего в червонный», — говорит Отто Людвиг³⁷, и <Арре>³⁸ подтверждает подобную же слитность впечатления у живописцев, музыкантов в душе, для которых Моцарт — синий, Бетховен — красный; <Нурри>³⁹ выразился об одном итальянском певце, что у него в распоряжении всего два цвета: белый и черный и т.п.

На почве такого рода психологических скрещиваний выросли синкретические эпитеты новейшей поэзии: ее необычные эпитеты-метафоры предполагают такую же бессознательную игру логики, как знакомые нам обиходные формулы: черная тоска, мертвая тишина, только более сложную, потому что усложнились и исторический опыт, и спрос анализа. Голубая даль переносится от понятия пространства во времени и получается «сон о жизни, в голубой дали», vom *femeblauen Leben* у Готфрида Келлера⁴⁰; так явились у Гейне цветы, шепчущие друг другу *душистые сказки*: в основе простейший параллелизм (цветок-человек) и анимизм — цветок живет как человек; у цветов своя речь — аромат; когда они стоят, склонив друг к другу головки, они точно нашептывают друг другу сказки, и эти сказки — *душистые*. У Фофанова звезды нашептывают цветам «сказки чудные», которые рассказывают их ветрам; те распели их над землей, над волной, над утесами. «И земля под весенними ласками, наряжаясь тканью зеленою», переполнила «звездными сказками» безумно влюбленную душу поэта, который в дни многотрудные, в темные ночи ненастные, отдает звездам (в ненастные ночи!?) их задумчиво прекрасные сказки. Образ тот же, но доразвитый до потери реализма.

Вернемся еще раз к синкретическим эпитетам. Выделить среди них те, которые восходят к физиологическому синкретизму чувственных впечатлений, от других, которые говорят скорее за *сознательное смешение* красок, дело нелегкое: надо иметь в своем распоряжении массу самых разнообразных и разновременных примеров, чтобы разобраться в их хронологии. К какой из двух категорий отнести, например — «обширную тишину», *vastum silentium* Тацита (с иным оттенком в «Анналах»>, 3, 4: *dies per silentium vastus* <лат. — день, проведенный в глубоком молчании>), темный (тенистый) холод, *frigus opacum* Вергилия (сл. фр. *froid noir* <черный холод> и серб. *дебел хлад* <темный холод>? Верно одно, что чем подробнее и раздельнее становится наше знание природы и жизни, тем шире игра психологических соответствий и разнообразная суггестивность эпитета; что если в творчестве мифа человек <проецировал себя на природу>, оживляя ее собою, то с нарастающим обособлением личности она стала искать элементов самоанализа в природе, очищенной от антропоморфизма, перенося ее внутрь себя, и это искание отразилось в новой веренице эпитетов

В том и другом отношении поэты-символисты идут в колее, давно проторенной поэзией; все дело в мере и признании; если порой символистов не понять, в этом отчасти их вина. «Мысли пурпурные, мысли лазурные» одного из современных русских представителей символизма поражают нас, хотя в основе лежит тот же психический акт, который позволяет нам говорить о *ясных мыслях*, *düstere Gedanken* Гейне, хотя нас не смущают и его *blaue Gedanken* <нем. — голубые мысли> <...>. Разница в специальном характере перенесения впечатлений пурпура и лазури, ярких и горячих либо мягких и спокойных, на настроения мысли. Такого рода личные настроения могут выразиться в эпитете, выводе из целого ряда уравнений, взаимная зависимость которых не всегда ясна, а ощущается как нечто искомое, неуловимое, настраивающее на известный лад: *la chanson grise* <фр. — серая песня> символистов, *où l'Indécis au Précis se joint* <фр. — где неопределенное и определенное сливаются>. Сделать такого рода личные эпитеты общеупотребительными

может энергия сильного таланта (личная школа) и такт художника. Примером может послужить характеристика Бориса и Пьера в «Войне и мире»; разговаривает Наташа с матерью: «И очень мил, очень, очень мил! — говорит Наташа о Борисе, — только не совсем в моем вкусе, — *он узкий* такой, как часы столовые... Вы не понимаете?... — *узкий*, знаете *серый, светлый*... — Что ты врешь? — сказала графиня. — Наташа продолжала: Неужели вы не понимаете? Николенька бы понял... <Безухов> — тот *синий, темно-синий с красным*, и *он четвероугольный*» (т. II, ч. 3, гл. 13). Голубые мысли, мечты Гейне не поражают, а нравятся потому, что обставлены целым рядом образов, наводящих на них соответствующую окраску: *blaue Augen, ein Meer von blauen Gedanken* <нем. — *голубые глаза, море голубых мыслей*> <...>. Вырванные из голубой атмосферы эти эпитеты режут ухо.

Но, помимо личной школы, есть еще школа истории: она отбирает для нас материалы нашего поэтического языка, запас формул и красок; она наложила свою печать на эпитеты романтической поэзии, с ее предилекцией к «голубому», как заставила нас верить в «*contes bleus*» <фр. — голубые сказки> и «*blaues Wunder*», *blaue Rätsel* <нем. — голубое чудо, голубые загадки> <...>. А какое богатство новых представлений и соответствующих им образов принесло нам христианское мирозерцание, этого вопроса касались с разных точек зрения, но со стороны стиля он остается открытым.

В нашем культурно-историческом и этнографическом языке пошло в ход слово переживание (*survivals*) и даже «пережиток»; в сущности переживания нет, потому что все отвечает какой-нибудь потребности жизни, какому-нибудь переходному оттенку мысли, ничто не живет насильно⁴¹. Современное суеверие относится к языческому мифу или обряду как поэтические формулы прошлого и настоящего: это кадры⁴², в которых привыкла работать мысль и без которых она обойтись не может.

Эти кадры ветшают; их живучесть зависит от нашей способности подсказать им новое содержание и от их — вместимости. Когда-то греческие храмы и средневековые соборы блестели яркими красками, и цветовой

эффект входил в состав впечатления, которое они производили; для нас они полиняли, зато мы вжились в красоту их линий, они стали для нас суггестивны иной стороною, и нам приходится насильно вживаться в впечатление расписной греческой статуи. Удастся ли такое вживание — вот вопрос, над которым стоит задуматься не одним лишь историкам литературы. Мы твердим о банальности, о формализме средневековой поэзии любви, но это *наша* оценка: что до нас дошло формулой, ничего не говорящей воображению, было когда-то свежо и вызывало ряды страстных ассоциаций.

Эпитеты холодеют, как давно похолодели гиперболы. Есть поэты целомудренной формы и пластической фантазии, которые и не ищут обновления в этой области; другие находят новые краски и — тоны. Здесь предел возможного указан историей: искать обновления впечатлительности в эмоциональной части человеческого слова, выделившегося в особую область музыки, не значит ли идти против течения?