

Д.Н. Овсяннико-Куликовский

Язык и искусство

**Москва
«Книга по Требованию»**

УДК 93
ББК 63.3
Д11

Д11 **Д.Н. Овсяннико-Куликовский**
Язык и искусство / Д.Н. Овсяннико-Куликовский – М.: Книга по Требованию,
2021. – 78 с.

ISBN 978-5-518-00987-5

ISBN 978-5-518-00987-5

© Издание на русском языке, оформление
«YOYO Media», 2021

© Издание на русском языке, оцифровка,
«Книга по Требованию», 2021

Эта книга является репринтом оригинала, который мы создали специально для Вас, используя запатентованные технологии производства репринтных книг и печати по требованию.

Сначала мы отсканировали каждую страницу оригинала этой редкой книги на профессиональном оборудовании. Затем с помощью специально разработанных программ мы произвели очистку изображения от пятен, клякс, перегибов и попытались отбелить и выровнять каждую страницу книги. К сожалению, некоторые страницы нельзя вернуть в изначальное состояние, и если их было трудно читать в оригинале, то даже при цифровой реставрации их невозможно улучшить.

Разумеется, автоматизированная программная обработка репринтных книг – не самое лучшее решение для восстановления текста в его первоизданном виде, однако, наша цель – вернуть читателю точную копию книги, которой может быть несколько веков.

Поэтому мы предупреждаем о возможных погрешностях восстановленного репринтного издания. В издании могут отсутствовать одна или несколько страниц текста, могут встретиться невыводимые пятна и кляксы, надписи на полях или подчеркивания в тексте, нечитаемые фрагменты текста или загибы страниц. Покупать или не покупать подобные издания – решать Вам, мы же делаем все возможное, чтобы редкие и ценные книги, еще недавно утраченные и несправедливо забытые, вновь стали доступными для всех читателей.



Серия Книжный Ренессанс

www.samizday.ru/reprint

Русская Библиотека.

№ 8.

ЗЫКЪ И ИСКУССТВО.



Проф. Д. Овсянко-Куликовского.



С. - ПЕТЕРБУРГЪ.

Типо-литографія А. Рабяновича и Ц. Крайза, Торговая, 17.

1895.

Дозволено цензурою Спб. 17 сентября 1895 года.



ЯЗЫКЪ И ИСКУССТВО.

—

I.

своему перво-источнику. Это и составит задачу настоящего очерка.

Первоисточникъ искусства мы видимъ, вслѣдъ за *А. А. Потебнєю, въ языкѣ.*

Потебня еще въ 1862 году, отправляясь отъ идей Вильгельма Гумбольдта, указалъ, въ этюдѣ „Мысль и Языкѣ“, на связь искусства съ нѣкоторыми явлениями языка. Здѣсь особенно важное значеніе имѣетъ аналогія, проводимая между словомъ съ такъ называемою „внутреннею формою“ и „художественнымъ словомъ“. Эту идею я считаю въ высокой степени

оно, какъ и

внес

только въ концѣ нашей работы скажемъ о нихъ нѣсколько словъ. Ихъ психологическій анализъ потребовалъ бы особыхъ изслѣдованій, для которыхъ я не считаю себя достаточно подготовленнымъ, въ особенности, что касается музыки и архитектуры.

Какъ сказано выше, задача будетъ состоять въ томъ, чтобы свести художественные процессы къ болѣе простымъ явленіямъ психіи. Ключа къ объясненію художественныхъ образовъ, *кроме лирическихъ, музыкальных и архитектурныхъ*, нужно искать *въ психологійи мысли*; для истолкованія образовъ лирическихъ, музыкальных и архитектурныхъ этого недостаточно, нужно еще (и даже въ особенности) имѣть въ виду *психологію чувствованій*.

Оставляя въ сторонѣ лирику, музыку и архитектуру, постараемся найти то начало, которое какъ бы напрашивается на сравненіе съ художественными образами. Это именно—наши обыкновенныя *понятія*.

II. Художественный образъ и понятіе.

Основной и необходимый признакъ *художественности* образа давно извѣстенъ: это именно—соединеніе, нераздѣльное сліяніе въ одномъ и томъ же образѣ абстрактнаго съ конкретнымъ, обобщенности съ индивидуальностію. Гамлетъ, Отелло, Лиръ и т. д. являются продуктами широкаго *обобщенія* извѣстныхъ характеровъ, стало быть—*отвлеченія* отъ соотвѣтственныхъ явленій дѣйствительности и вмѣстѣ—*образами* совершенно конкретными, съ рѣзко выраженной индивидуальностію. Если образъ есть *только* продуктъ обобщенія и отвлеченія, если ему не дано определенной, живой фізіономіи, онъ будетъ не бо-

лѣе, какъ блѣдная схема, силуэтъ, манекень. Онъ можетъ быть гениально задуманъ и представлять огромный интересъ, напр., со стороны идеи или тенденціи, онъ можетъ имѣть большое философское, публицистическое, историческое значеніе—но только его никакъ нельзя признать истинно художественнымъ. Таковы, напр. нѣкоторые образы, созданные Байрономъ, о которыхъ еще Пушкинъ писалъ, противуполагая ихъ шекспировскимъ: „...Байронъ раздѣлилъ между своими героями тѣ и другія черты собственнаго характера, одному далъ свою гордость, другому—свою ненависть, третьему—свою меланхолію и проч., и такимъ то образомъ изъ одного характера—полнаго, мрачнаго и энергичнаго—создалъ множество характеровъ ничтожныхъ... Читайте Шекспира. Нисколько не боясь скомпрометировать свое дѣйствующее лицо, онъ заставляетъ его разговаривать съ полной непринужденностью жизни, ибо увѣренъ, что въ свое время и въ своемъ мѣстѣ оно найдетъ языкъ, соотвѣтствующій его характеру“. (Письмо къ Раевскому). Вотъ именно, говоря о конкретности, индивидуальности образа, я имѣю въ виду эту „непринужденность жизни“, столь присущую персонажамъ Шекспира: это живые люди со всѣмъ разнообразіемъ, со всѣми противорѣчіями, со всею *ирраціональностью* живой души человѣческой съ ея kaleidosкопически мѣняющимися настроеніями, влеченіями, страстями и т. д., но вмѣстѣ съ тѣмъ эти столь рѣзко выраженные индивидуальности надѣлены огромной обобщающей силою. Отъ того-то онѣ такъ высоко художественны и такъ безсмертны, чего нельзя сказать о тѣхъ фигурахъ Байрона (въ трагедіяхъ), которыхъ имѣлъ въ виду Пушкинъ. Возьмемъ теперь обратный

случай. Образъ совершенно конкретенъ и индивидуаленъ; онъ надѣленъ „полной непринужденностью жизни“. Но въ него не вложено никакого обобщенія, онъ не является продуктомъ отвлеченія отъ извѣстныхъ явленій дѣйствительности; однимъ словомъ, онъ ничего не обобщаетъ, ничего не объясняетъ, не рѣшаетъ никакой психологической задачи, а только воспроизводитъ частный случай. Какъ бы талантливо ни былъ нарисованъ такой образъ, какимъ бы мастерствомъ техники не блисталъ онъ, онъ не можетъ быть признанъ образомъ художественнымъ, именно потому, что не имѣетъ *общаго* значенія, что онъ — анекдотиченъ, а не *типиченъ*.

Итакъ для осуществленія художественнаго эффекта необходимо: совмѣшеніе въ одномъ и томъ-же образѣ началъ абстрактнаго и конкретнаго, обобщенія и индивидуальности, — и результатомъ такого совмѣшенія является то, что мы называемъ „художественнымъ типомъ“. Гамлетъ, Отелло и проч. суть именно образы *типичные*. т. е., при всей своей индивидуальности, надѣленные большой обобщающей силою. Такъ шекспировскій Гамлетъ присоединяется къ тысячамъ гамлетовъ всѣхъ временъ и національностей не какъ лишнее звено въ ихъ ряду, а какъ ихъ обобщеніе, охватывающее весь рядъ, какъ ихъ истолкованіе, ихъ синтезъ.

Вотъ именно это коренное свойство художественныхъ образовъ мы и положимъ въ основаніе той аналогіи, которую мы хотимъ провести между художественными образами и нашими обыкновенными *понятіями*.

Понятіе, напр., человѣка, дома, лошади и т. д., относится къ соотвѣтственнымъ *представленіямъ*,

напр., — отдѣльныхъ людей, домовъ, лошадей и т. д., такъ, какъ шекспировскій Гамлетъ относится ко всѣмъ отдѣльнымъ гамлетамъ, когда-либо существовавшимъ въ дѣйствительности, т. е., ко всѣмъ натурамъ этого рода. Въ понятіи отдѣльныя представленія находятъ свое обобщеніе, какъ въ художественномъ типѣ обобщены соотвѣтственныя явленія дѣйствительности. Итакъ, первый признакъ художественнаго образа, именно его обобщенность, несомнѣнно присущъ понятію. Посмотримъ, присущъ-ли ему и второй признакъ художественности, т. е. конкретность, индивидуальность образа?

Понятія суть обобщенные образы, въ которыхъ собраны общіе и существенные признаки соотвѣтственной группы представленій. Но изъ этого еще не слѣдуетъ, чтобы признаки частные и несущественные для понятія были совсѣмъ устранены изъ его схемы: они только отодвинуты на второй планъ. Усиліями сознательной мысли понятія очищаются отъ этой примѣси, т. е. мы, на почвѣ рациональнаго мышленія, воспитываемъ въ своемъ умѣ привычку мыслить по возможности чистыя понятія, — пріучаемся сосредоточивать вниманіе на однихъ общихъ и необходимыхъ признакахъ и не останавливаться на признакахъ частныхъ и второстепенныхъ. Но совсѣмъ выбросить послѣдніе за бортъ понятія — невозможно: они слишкомъ крѣпко держатся на цѣпи представленій и, подчиняясь закону ассоціаціи, вторгаются въ схему понятія. И по необходимости наши обычныя понятія, которыми мы орудуемъ ежеминутно, представляютъ собою смѣсь общихъ и частныхъ признаковъ, болѣе или менѣе удаляясь отъ идеала чистаго понятія, отъ блѣдной схемы абстрактнаго, и приближаясь къ пред-

ставленіямъ, къ разнообразному и живому міру конкретнаго. Но этого мало. Въ силу того же закона ассоціаціи, понятіе связано съ безчисленнымъ множествомъ представленій, которыхъ обобщеніемъ служитъ оно, и эта связь приводитъ къ тому, что мы не можемъ мыслить понятіе иначе, какъ воплощая его въ томъ или иномъ представленіи. Попробуйте мыслить любое понятіе, напр., дерева, дома, лошади, и вы увидите, что на мѣсто чистыхъ понятій вы подставляете болѣе или менѣе конкретные образы, напр., образъ дуба вмѣсто дерева вообще, образъ знакомаго дома съ зеленой крышей вмѣсто абстрактной схемы дома, образъ гнѣдой лошади вмѣсто лошади вообще. Иначе и нельзя мыслить понятія, — но воплощая ихъ въ конкретныхъ образахъ, мы къ этимъ послѣднимъ относимся, какъ къ понятіямъ, мы смотримъ на нихъ какъ на исполняющихъ въ данную минуту должность понятія, — за невозможностью представить себѣ образъ, состоящій изъ однихъ общихъ признаковъ, напр., образъ отвлеченнаго дома съ абстрактной крышей (ни желѣзной, ни деревянной, ни зеленой, ни красной), съ неопредѣленнымъ числомъ этажей, образъ дома, выстроеннаго изъ матеріала, которымъ можетъ быть и камень, и кирпичъ, и дерево.

Итакъ мы мыслимъ не чистыя понятія, а воплощенныя, — и въ этомъ видѣ они могутъ по праву рассматриваться, какъ образы художественныя, какъ художественныя произведенія въ миниатюрѣ, ибо въ нихъ мы находимъ то соединеніе абстрактнаго съ конкретнымъ, которое образуетъ душу искусства. Съ этой точки зрѣнія каждый отдѣльный актъ мышленія понятій есть какъ-бы актъ маленькаго художественнаго творчества.

Конечно, при бѣгломъ мышленіи понятія и ихъ конкретные образы мелькаютъ въ сознаніи съ такой быстротою, что мы не имѣемъ времени замѣтить ихъ „художественности“. Также точно мы не поймемъ и не оцѣнимъ величайшаго произведенія художника-живописца, если ограничимся тѣмъ, что окинемъ картину бѣглымъ взглядомъ и пройдемъ мимо. Для осуществленія художественнаго эффекта нужно *время*. Поэтому, чтобы почувствовать художественность нашихъ понятій, необходимо придержать ходъ мысли и подождать, пока въ сознаніи выступитъ по возможности ярко тотъ образъ, въ который данное понятіе облечется. Если, напр., мысля понятіе лошади, я далъ себѣ время возстановить въ памяти образъ, скажемъ вороного коня, скачущаго галопомъ, съ развѣвающеюся гривой и т. д., то моя мысль несомнѣнно станетъ художественной,—она будетъ актомъ маленькаго художественнаго творчества. Для мышленія обыденнаго съ одной стороны и для научнаго или философскаго съ другой—такая яркость образовъ была бы только помѣхою. Оставляя въ сторонѣ мышленіе «обыденное» (утилитарное, направленное на текущія житейскія потребности) и имѣя въ виду указать на отношеніе къ простымъ понятіямъ мышленія научно-философскаго съ одной стороны и художественнаго съ другой, мы скажемъ такъ:

Простыя понятія, какъ пзвѣстный психическій процессъ,—это та ячейка, изъ которой въ одну сторону развиваются сложныя понятія и высшія идеи науки и философіи, а въ другую—художественные образы. Прослѣдить эту эволюцію мысли значило-бы объяснить происхожденіе науки, философіи и искусства. Само собою разумѣется, я не претендую рѣшить