

Д. ЦЕРТЕЛЕВ

Эстетика Шопенгауэра

22 февраля 1788 года в Данциге родился Артур Шопенгауэр. Прошло сто лет и ученье его после долгого замалчивания со стороны официальных представителей философии, получает в наши дни все более широкое распространение. Едва ли этим поздними успехом Шопенгауэр обязан внутренней цельности системы, неразрывной связи всех ее частей, или полной новизне основного принципа. Метафизические принципы Шопенгауэра нельзя признать ни особенно новыми, ни вполне доказанными. Но если, после полувекового игнорирования, учение его вдруг оживает, сочинения начинают расходиться, переводиться и изучаться, то в них должно же быть нечто такое, что просмотрела критика его современников. Дело в том, что если учение Шопенгауэра не всегда свободно от внутренних противоречий, зато способ изложения блестящ и оригинален, а метод исследования составляет прямую противоположность с утомительной геометрической аргументацией Спинозы или с туманной диалектикой Гегеля. Кроме этих, чисто формальных преимуществ, в наше время не могли не обратить на себя особенного внимания этика и эстетика Шопенгауэра: в этике пессимизм, доведенный до крайности, представлялся, однако, естественною реакцией против господствовавшего до него крайнего оптимизма. Что касается эстетики, то отличительная черта ее – глубокое чувство прекрасного, позволяющее Шопенгауэру говорить о красоте и об искусстве так, как не могли этого сделать философы, занимавшиеся эстетикой только по обязанности, ради пополнения системы. Вот почему эстетические суждения Шопенгауэра всегда живы и увлекательны, несмотря на более или менее натянутую или произвольную связь с остальными частями системы.

Прежде чем излагать взгляды Шопенгауэра на красоту и на искусство, необходимо однако в кратких чертах припомнить основания всей системы.

По Шопенгауэру, весь мир распадается на две половины: на представление и на волю; каждое явление с одной стороны, для нас, есть наше представление, но внутри, в своей сущности оно есть воля; все в мире, начиная с камня и кончая человеком, есть только воплощение того же единого начала, и разница касается только явлений, а не сущности. Все силы природы проявления той же воли. Разумеется, понятие воли в системе Шопенгауэра значительно расширено, так как та воля, которую мы познаем по внутреннему опыту, мыслима только в связи с объектом, с тем, чего она хочет.

Представление в его объективной стороне для Шопенгауэра простой психологический процесс, так что, казалось бы, оно должно быть совершенно лишено всякого объективного значения; но в нем есть и другая сторона, хотя большею частью совершенно ускользающая от нас, потому что мы привыкли ко всему относиться только практически и интересоваться в предметах лишь тем, как они могут влиять на нас, а не тем, что они представляют сами по себе; мы считаем их хорошими или дурными, смотря по тому, в какой мере они удовлетворяют нашим потребностям; но когда нам удастся освободиться от всех страстей и влечений и мы смотрим на мир спокойным взором, все получает совершенно иной смысл, и мы начинаем понимать внутреннее значение идей.

Познание идей составляет, по Шопенгауэру, основание эстетического наслаждения. Идея не есть понятие. Идея — это единство, раздробленное вследствие нашей способности воспринимать предметы не иначе как в пространстве, и во времени; понятие, наоборот, есть единство, восстановленное из множественности посредством абстракции. Мысль эту Шопенгауэр поясняет сравнением: понятие, говорит он, можно уподобить безжизненному

сосуду, в котором действительно находится все то, что в него вложено, но из которого нельзя извлечь ничего иного;— идея, наоборот, в том, кто усвоил ее, подобна живому распирающемуся организму, одаренному производительной силой, создающему то, что в него не было вложено. Идея сама по себе чужда множественности и изменений; тогда как индивидуумы, в которых она проявляется, бесчисленны и неудержимо возникают и исчезают, она остается все тою же, неизменною. Идея есть то, что осталось бы перед нами, если бы время — это формальное и субъективное условие нашего знания — отпало как стекло калейдоскопа. Мы видим, например, развитие завязи, цветка и плода и дивимся той силе, которая без устали все сызнова вызывает этот ряд превращений; наше удивление исчезло бы, если бы мы могли убедиться, что при всех этих превращениях перед нами остается все та же неизменная идея, которую мы не можем созерцать, в ее единстве завязи цветка и плода, а должны познавать, через посредство формы времени такт, что для нашего интеллекта она разлагается на эти последовательные фазисы. Мы, как отдельные личности, не имеем другого способа понимания, кроме того, который подчиняется положению достаточного основания, а эта форма исключает познание идей; поэтому очевидно, что если для нас существует возможность от познания отдельных вещей подняться к идеям, то это возможно только тогда, когда в субъекте произойдет изменение, соответствующее полному изменению вроде познаваемых предметов, изменение, и силу которого субъект, поскольку он познает идею, перестает быть индивидуумом. В ту минуту, когда освобожденные от хотения мы предаемся чистому, бесстрастному познанию, мы как будто вступаем в другой мир, где все, что волнует нашу волю и так сильно потрясает нас, уже не существует. Это свободное познание так же всецело поднимает нас над всеми обычными интересами, как сон и сновидения; счастье и несчастье исчезли: мы уже не индивидуумы (индивидуальность забыта), а только чистый субъект познания; мы существуем только как единое мировое око, которое смотрит из всех живых существ, но только в человеке может вполне освободиться от своего подчиненного положения относительно воли, причем всякое индивидуальное различие до такой степени исчезает, что становится совершенно все равно, есть ли это око могучего короля, или несчастного нищего. Ни счастье, ни горе не проникают дальше этой границы.

Определение идеи у Шопенгауэра и того внутреннего состояния познающего, которое необходимо для восприятия ее, может быть покажется недостаточно ясным и вспомнятся строки Гейне: бесконечно блаженно то чувство, когда мир явлений совпадает с нашим внутренним миром, и зеленые деревья, мысли, пение птиц, грусть, синева неба, воспоминания и благоухание трав сплетаются в чудных арабесках. Женщины лучше всего знают это чувство и потому, быть может, на губах их блуждает такая милая, недоверчивая улыбка, когда мы со школьною гордостью восхваляем наши логические поступки, как мы прекрасно разделили все на объективное и субъективное, как снабдили головы свои наподобие аптек тысячею ящиков, в одном из которых находится разум, в другом рассудок, в третьем остроумие, в четвертом плохое остроумие, в пятом ровно ничего, т. е. идея.

Истинная задача метафизики прекрасного, говорит Шопенгауэр, может быть выражена весьма просто: как возможно, что нас радуют и нравятся нам такие предметы, которые не имеют никакого отношения к нашей воле?

Каждый чувствует, что приятность вещи зависит только от ее отношения к воле и, несмотря на это прекрасное, вызывает удовольствие и радость, не имея никакого отношения к нашим личным целям и следовательно к нашей воле.

Решение этой задачи состоит в том, что мы в прекрасном схватываем каждый раз существенные и первоначальные образы одушевленной и неодушевленной природы, т. е. платоновские идеи, а такое восприятие предполагает бесстрастное созерцание. Как только возникает эстетическое созерцание, воля исчезает из сознания, а она и есть единственный источник всех наших страданий и огорчений; вот отчего зависит то удовольствие, та радость, которыми сопровождается созерцание прекрасного. Они покоятся на устранении всякой возможности страдания; если бы против этого возразили, что с возможностью страдания

должна исчезнуть и возможность наслаждения, Шопенгауэр в ответ на это указывает на отрицательный характер всех наслаждений: это только окончание страдания, боль же, наоборот, есть положительное. Поэтому при исчезновении из сознания хотения остается состояние радости, т. е. отсутствие какой бы то ни было боли, а в данном случае даже отсутствие ее возможности, так как индивидуум превращается в чисто познающий и уже ничего не желающий субъект; но тем не менее сознает себя и свою деятельность, как познающего.

Это объяснение эстетических наслаждений опирается на учении Шопенгауэра об отрицательности всех благ, учении, развиваемом в других частях системы; мы не имеем возможности входить здесь в подробную оценку этой теории, парадоксальность которой признается даже Гартманом и которая противоречит опыту. Но если в толковании Шопенгауэра есть некоторое преувеличение и одного исключения страдания недостаточно, чтобы дать положительное наслаждение, то нельзя не признать, однако, что в его объяснении эстетического удовольствия есть и значительная доля правды: с одной стороны, такое наслаждение совершенно невозможно, пока мы не способны отрешиться от практических интересов и возвыситься до бескорыстного созерцания; а с другой, самое углубление в предмет, перенося нас в другую сферу, тем самым, несомненно, спасает от страдания и злобы дня. Это высокое значение красоты забывают большую частью те, кто требует от нее еще другой практической пользы.

До тех пор пока предмет, более или менее ясно выражающий собою идею, остается для нашей воли безразличным, мы испытываем только чувство прекрасного; но когда предмет этот становится во враждебные, угрожающие отношения к воле, однако не вызывая в нас никакого опасения и страха, когда мы продолжаем смотреть на него объективно, является чувство возвышенного.

Чувство возвышенного отличается от чувства прекрасного тем, говорит Шопенгауэр, что в последнем чистое познание получает перевес без борьбы, так как красота предмета, т. е. свойство его облегчать познание идеи, без сопротивления устраняет из сознания волю и оставляет его исключительно субъектом познания, так что о воле не остается уже и воспоминания; при чувстве возвышенного, наоборот, состояние чистого познания должно быть завоевано значительным усилием, отрешением от познаваемых нами неблагоприятных отношений предмета к воле, посредством свободного и сознательного подъема над волею и над познанием, имеющие к ней отношение. Чтобы уяснить это, возьмем несколько примеров.

Перенесемся в страну с безграничным горизонтом, с безоблачным небом, с деревьями и растениями, стоящими неподвижно в недвижимом воздухе; кругом ни людей, ни животных, ни волнующихся вод — и всюду глубочайшая тишина. Такого рода обстановка есть уже как бы призыв к созерцанию, к отрешению от всякого хотения и нужд и дает уже некоторый оттенок возвышенного.

Но представим себе природу в бурном движении: свет, прорывающийся сквозь черные грозные тучи, мрачные голые скалы, замыкающие кругозор, шумящие, пенящиеся воды, совершенное одиночество и жалобный вой ветра в ущельях, и наша зависимость, наша борьба с враждебной природой, наша сломленная в этой борьбе воля наглядно явится нам; но пока личная опасность не получает перевеса, и мы продолжаем находиться в эстетическом созерцании, сквозь эту борьбу в природе, сквозь этот образ сломленной воли, субъект познания спокойный, незатронутый ею, схватывает идеи в тех самых предметах, которые грозят воле и пугают ее.

Чем шире разыгрывается эта борьба, тем сильнее впечатление. Когда около нас падает поток и ревом своим мешает нам слышать наш собственный голос; или когда мы стоим у широкого, взволнованного бурного моря, когда волны, как целые здания, поднимаются и падают, разбиваясь о прибрежные скалы, и мечут высоко брызги и пену, ветер завывает, море бушует, молния трепещет в черных тучах, а раскаты грома пересиливают шум ветра и волн; тогда в спокойном зрителе двойственность его сознания достигает высшей степени ясности, он одновременно сознает себя индивидуумом,

непрочным явлением воли, которое самый слабый удар этих сил может разбить вдребезги, сознает себя беспомощным перед мощною природою, зависимым, отданным на произвол случая, исчезающим и ничтожным перед этими грозными силами и в то же время вечным, спокойным субъектом познания, обуславливающим объект; он сознает, что страшная борьба природы только его представление, и сам он, спокойно воспринимая идеи, остается свободным от хотенья и нужды. Таково полное впечатление возвышенного.

Если чувства прекрасного и возвышенного сводятся к объективному восприятию идеи созерцаемого предмета, то сам собою является вопрос, чем обуславливаются различные степени красоты.

Одно красивее другого, говорит Шопенгауэр, потому, что оно в различной мере облегчает объективное созерцание, идет к нему навстречу и даже как бы принуждает к нему; в последнем случае мы его называем чрезвычайно красивым. Это зависит отчасти от того, что отдельная вещь особенно чисто выражает идею своего рода, благодаря необыкновенно ясному и многозначительному соотношению частей; она таким образом облегчает зрителю переход от вещи к идее. Частью это преимущество чрезвычайной красоты в предмете зависит от того, что самая идея, выражающаяся в нем, составляет высокую степень объективации воли и потому особенно важна и выразительна. Поэтому человеческий образ и человеческое выражение составляют главный предмет скульптуры и живописи, также как человеческие деяния — главный предмет, поэзии. Однако каждая вещь имеет собственную красоту; не только все то, что проявляется в индивидуальном единстве, но и все органическое и даже неорганическое выражает идеи, посредством которых воля воплощается на низших степенях своей объективации: здесь звучат самые низкие, едва слышные басовые ноты природы. Тяжесть, твердость, жидкое состояние тел, свет и т. п. вот идеи, выражающиеся в скалах, постройках и водах. Силы эти проявляются везде. Как эстетична природа! Каждое необработанное и одичавшее местечко, каждый клочок земли, предоставленный самому себе, как бы он ни был мал, если только его не коснулась человеческая лапа, сейчас же убирается самым изящным образом, одевается растениями, цветами и кустами; непринужденность, естественная грация и прелестная группировка которых показывает, что они выросли не под палкою великого эгоиста, а что в них свободно действовала природа.

Значением, которое придает Шопенгауэр чувству прекрасного, само собою определяется то место, которое должно занимать в его системе искусство. Не только философия, говорит он, но и изящные искусства в сущности стремятся к тому, чтобы разрешить задачу бытия. В каждом, кто однажды предался объективному созерцанию мира, пробудилось, как бы оно ни было скрыто, стремление понять истинную сущность вещей, жизни, бытия, потому что оно одно имеет значение для интеллекта, как такового, т. е. для чистого субъекта познания, освободившегося от стремлений воли; поэтому результат каждого объективного, а следовательно и художественного восприятия вещей дает новое выражение сущности жизни и бытия, новый ответ на вопрос, что такое жизнь. На него совершенно правильно отвечает каждое удавшееся художественное произведение. Только все искусства говорят наивным, детским языком созерцания, а не абстрактным серьезным языком мышления; поэтому ответ их есть мимолетная картина, а не остающееся всеобщее познание. И так для созерцания каждое художественное произведение отвечает на помянутый вопрос, каждая картина, каждая статуя, каждое стихотворение, каждая драматическая сцена; отвечает на него и музыка и даже глубже, чем все остальные, так как она выражает глубочайшую сущность жизни и бытия па вполне непосредственном, на вполне понятном, но непереводаемом для разума языке.

Задачи искусства сводятся в виду этого к тому, чтобы выразить в звуках и образах воспринятые художником идеи и облегчать и другим созерцание этих идей. Для выполнения такой задачи необходимо два условия: умение схватывать, видеть эти идеи, второе умение передать воспринятое. Замечательно ясно изображены эти два момента художественного творчества, которые строго разделяет Шопенгауэр, в стихотворении гр. А. К. Толстого,

Тщетно, художник, ты мнишь, что творений твоих ты создатель...

Та полная объективация, то исчезновение собственной личности, которое составляет отличительный признак гениальности и которое, по Шопенгауэру, необходимо для создания чего-либо истинно художественного, доступно, однако, лишь самым немногим, исключительным личностям; но некоторая способность к нему, хотя и в гораздо низшей степени, должна быть присуща всем, так как в противном случае, люди были бы так же неспособны наслаждаться произведениями искусства, как и создавать их; для них даже слова эти должны были бы казаться лишеными всякого смысла. Поэтому во всех людях, если только не существует таких, которые совершенно неспособны к какому бы то ни было эстетическому наслаждению, мы должны допустить возможность познавать в вещах их идеи и забывать хоть на мгновение собственную личность. Гений имеет преимущество только в отношении гораздо высшей степени и продолжительности этого способа познания, причем у него должно оставаться достаточно обдуманности, чтобы познанное таким путем повторить в своих творениях. Посредством этих творений он и другим сообщает воспринятую идею. Но последняя остается неизменной, все равно, будет ли она вызвана произведением искусства или непосредственно созерцанием природы и жизни. Произведение искусства есть только облегчающий способ для такого познания, с которым связано эстетическое наслаждение.

То обстоятельство, что мы легче схватываем идею в произведении искусства, чем непосредственно в природе и действительности, зависит от того, что художник, познавший только идею, а не действительность, повторил также только идею, отделил ее от действительности, отбросив все затемняющие ее случайности. Художник позволяет нам смотреть на мир его глазами. Что он имеет такие глаза и познает его в лицах существенное, независимое от каких бы то ни было отношений — это есть дар гения, это врожденное; но то, что он может передать нам этот дар, позволить нам глядеть этими глазами — это приобретаемое, техническое в искусстве.

Если картина стоит ближе к идее, нежели действительность, то это зависит главным образом от того, что художественное произведение дает объект уже прошедший через субъект и потому представляет для духа то же, что для тела животная пища, то есть уже ассимилированная растительная. Зависит это от того, что произведение искусства не показывает нам, как это делает действительность, того, что существует только раз и никогда не повторится: связи этой материи с этой формой, связи, которая составляет все конкретное и единичное, а одну только форму, которая была бы уже идеею, если бы дана была совершенно и всесторонне. Таким образом, картина тотчас же переносит нас от индивидуума к форме. Это отделение формы от материи уже само по себе значительно приближает ее к идее. Для художественного произведения необходимо представлять одну только форму помимо материи и делает это ясным и наглядным образом. В необходимости этого условия заключается основание того, почему восковые фигуры не производят художественного впечатления и не могут считаться произведениями искусства, хотя они, если хорошо сделаны, вызывают иллюзию в сто раз сильнейшую, нежели самая лучшая картина или статуя, так что если бы подражание, доходящее до иллюзии, составляло цель искусства, они должны были бы занять в нем первое место. Но кажется, что они передают не одну только форму, а вместе с нею и материю, и получается иллюзия, что перед собою имеешь самую вещь. Поэтому вместо того, чтобы, подобно истинным художественным произведениям, переносить нас от того, что существует только раз и никогда уже не повторится, к тому, что существует бесконечное число раз в бесчисленном множестве явлений, т. е. к чистой форме или идее, восковая фигура дает нам, по-видимому, самого индивидуума, т. е. то, что существует лишь только раз, но без того, что придает цену такому мимолетному существованию — без жизни. Вот отчего она вызывает некоторое отвращение и боязнь, действуя на нас, как мертвое тело.

Познакомившись с основаниями эстетики Шопенгауэра, мы можем перейти ко взглядам его на значение отдельных отраслей искусства.

Что касается архитектуры, то мы должны рассматривать ее независимо от практических целей, преследуемых ею; только тогда мы можем оценить, чем именно вызывается эстетическое наслаждение при созерцании красивого здания; в этом смысле мы не найдем в архитектуре никакой другой цели, кроме наглядного выяснения некоторых идей, составляющих низшие степени объективации воли, а именно: тяжести, сцепления, косности, твердости — этих всеобщих свойств камня, этих первых простейших, смутных проявлений воли, этих основных басовых нот природы, и наряду с ними идеи света, представляющего во многих отношениях контраст с первыми. Даже на этой глубокой степени объективации мы видим, что сущность воли проявляется уже в раздвоении, так как борьба между тяжестью и твердостью составляет, строго говоря, единственную эстетическую задачу изящной архитектуры, которая старается дать помянутой борьбе вполне проявиться разными способами. Архитектура достигает своей цели, преграждая этим неискоренимым силам кратчайший путь к удовлетворению и заставляя их сделать некоторый обход, так что борьба затягивается и неистощимое стремление обоих обнаруживается многосторонне. Вся масса строения, если бы ее предоставить ее основным стремлениям, представляла бы одну грудку возможно тесно связанную с землею, к которой неуклонно стремится тяжесть, составляющая здесь проявления воли, тогда как твердость, также объективация воли, противится этому.

Что касается света, то архитектурные произведения имеют к нему особое отношение и вдвойне красивы в полном солнечном блеске на фоне голубого неба, и производят также глубокое впечатление при лунном освещении. Поэтому при возведении изящного архитектурного произведения световые условия должны непременно приниматься в соображение. Тесная связь архитектуры со светом зависит от того, что яркое и резкое освещение делает видимым все части здания и их взаимное отношение; но, кроме того, по мнению Шопенгауэра, это зависит и от того, что архитектура должна обнаруживать не только идеи тяжести и твердости, но и самого света.

Архитектура поражает лишь низшие, смутные степени объективации воли, непосредственное же и наглядное выражение идеи, в которой воля достигает высшей степени объективации, есть дело исторической живописи и скульптуры; объективная сторона эстетического наслаждения получает здесь полный перевес над субъективной, которая отодвигается на задний план. Следует заметить также, что на непосредственно следующей здесь низшей ступени — живописи зверей — характеристическое совершенно тождественно с прекрасным. Самый характеристический лев, волк, овца или бык, в то же время и самый красивый. Это зависит от того, что животные имеют только родовой, а не индивидуальный характер; при изображении человека родовой характер отделяется от индивидуального. Один называется красотой (в совершенно объективном смысле), другой удерживает название характера или выражения и является новой трудностью изображения их в одном индивидууме. Что природа иногда достигает этого, объясняется тем, что воля, объективируясь в отдельной личности, благодаря счастливым условиям и собственной силе, вполне одолевает все препятствия, которые представляют ей ее собственные проявления на низших ступенях объективации. Как достигает этого искусство? Через подражание природе, думают некоторые. Но как отличит художник ее удачное произведение, то, которому следует подражать, как отыщет еще его в ряду неудачных, ранее еще опыта не предчувствует прекрасного? Притом же, производила ли когда-нибудь природа вполне и во всех частях красивого человека? Было мнение, что художник должен выискать красивые частности, рассеянные между многими людьми, чтобы составить из них прекрасное целое — мнение превратное и необдуманное, потому что тогда снова является вопрос, почему ему знать, что красивы эти формы, а не другие? К тому же мы видим, насколько далеко ушли в отношении красоты древние немецкие живописцы посредством подражания природе. Стоит посмотреть на их нагие фигуры. Из одного опыта невозможно получить познания красоты; оно должно быть по крайней мере отчасти дано нам а priori, хотя априорность эта совсем другая, чем та, которую мы встречали в положительных науках. Априорный способ познания, делающий возможным изображение прекрасного, касается не формы, а содержания явлений, не того

как, а того что. Такое априорное познание идеи прекрасного на высшей степени ее развития возможно, по мнению шопенгауэра, только благодаря тому, что та высшая степень объективации воли, которую здесь нужно изобразить или оценить, мы сами. Только благодаря этому мы имеем некоторое предчувствие того, что хотела здесь выразить природа. И предчувствие этого в истинном гении сопровождается такою степенью сознательности, что он, познавая идею в отдельных вещах, понимает природу как бы с полуслова и ясно высказывает то, что она только лепечет; красоту формы, которая не достигается ею в тысяче попыток, он придает твердому мрамору и, сравнивая его с природой, как бы говорит ей: «Вот что ты хотела сказать». «Да, это самое», слышится отклик в целителе-знатоке. Только таким образом гений Греции мог найти прототип человеческого образа и выставить его каноном скульптурной школы; и только благодаря этому и в природе мы можем познавать прекрасное в отдельных предметах, там, где оно действительно удалось ей. Такое предчувствие есть *идеал*, это *идея*, поскольку она познана а priori, хотя бы только наполовину. Возможность такого априорного предчувствия художником и признания его а posteriori ценителем зависит от того, что художник и ценитель сами составляют объективацию воли, сущность природы. Только равным познается равное, как говорил Эмпедокл; только природа может понять себя самое, только природа может себя исследовать. Но только духом слышится дух.

Превратное, хотя и приписываемое (Ксенофонтом) Сократу мнение, что греки открыли идеал человеческой красоты, совершенно эмпирически через сопоставление отдельных красивых частей, обнажая и замечая то колено, то руку, имеет полную аналогию в поэзии, в допущении, что Шекспир в своем собственном жизненном опыте замечал и затем только воспроизводил бесконечно разнообразные, столь правдивые, выдержанные, глубоко выработанные характеры своих драм.

Яркий пример господствующего в наше время безвкусия Шопенгауэр видит в том обстоятельстве, что памятники великих людей изображают их в современных костюмах; памятники должны ставиться идеальному лицу, а не человеку, пробывавшему в мире со всеми его слабостями и заблуждениями, свойственными человеческой природе; не следует возвеличивать ни этих слабостей, ни того платья и тех брюк, которые носил он; как идеальный человек, пусть он стоит в человеческом образе, одетый лишь так, как древние, т. е. полунагой. Только тогда он будет соответствовать требованиям скульптуры, которая вынуждена ограничиваться одною формою и которой нужна поэтому человеческая форма неискаженная. Так как красота и грация составляют главную задачу скульптуры, то она любит наготу и допускает одежду лишь настолько, насколько последняя не скрывает формы; она пользуется драпировкой не для того, чтобы скрывать тело, а для того, чтобы изображать его косвенным образом.

Что касается исторической живописи, то кроме красоты и грации главной ее задачей является еще характер; под этим следует разуметь изображение воли на высшей степени ее объективации, там, где индивидуум, как носитель особой стороны идеи человечества, получает выдающееся значение и важность. Чтобы идея человечества могла быть изображена в таком широком объеме, развитие ее различных сторон должно быть представлено в самых замечательных личностях, а они в свою очередь могут быть изображены в их полном значении лишь посредством разнообразных сцен, происшествий и действий. Эту бесконечную задачу свою историческая живопись разрешает тем, что изображает нам разные жизненные сцены, более или менее многозначительные. Впрочем, определив таким образом задачу и значение исторической живописи, Шопенгауэр тут же продолжает: «Ни один человек и ни одно действие не могут быть лишены значения, во всех и через все более или менее развивается идея человечества. Поэтому никакое событие человеческой жизни не должно исключаться из живописи. Весьма несправедливо хвалить прекрасных нидерландских мастеров за одно только их техническое умение, относясь к ним свысока в остальном, потому что они большею частью изображали предметы повседневной жизни, тогда как только события из всемирной или библейской истории признаются значительными... Только внутренняя многозначительность важна в искусстве, внешняя — в

истории... исторические же события, как предмет для живописи, нередко имеют то неудобство, что именно самое существенное в них не может быть изображено наглядно, а должно мыслиться в дополнение к изображенному; в этом отношении следует вообще отличать номинальное значение картины, от действительного, — первое есть внешнее, присвояемое ей, как понятие, второе представляет ту сторону идеи человечества, которая проявляется в картине. Пусть, например, первое будет Моисей, найденный дочерью Фараона, момент в высшей степени важный для истории; наоборот, реальное значение, действительно данное, наглядно: это подкинутый младенец, которого спасает важная женщина из его плывучей колыбели, случай, который мог произойти не раз. Не следует, однако, из-за этого пренебрегать историческими сюжетами; только чисто художественный взгляд на них, как живописца, так и зрителя, всегда должен быть направлен не на индивидуальное в них, составляющее принадлежность истории, а на всеобщее, выражающееся в них, на идею; причем следует выбирать только такие исторические сюжеты, где главное может быть действительно изображено, а не приходится до него додумываться. К числу исторических картин не принадлежат те, где изображаются не столько отдельные события, сколько этический дух христианства посредством изображения людей, исполненных им. Эти изображения составляют действительно высшие и самые удивительные произведения живописи и удавались только величайшим мастерам этого искусства; эти картины совсем не относятся к историческим, потому что они большею частью не изображают никакого события, никакого действия, а представляют собою только сопоставления святых, самого Спасителя, часто ребенком с Богородицею, ангелов и т. д., но на их лицах, особенно в глазах, мы видим отражение самого совершенного познания, того, которое направлено не на отдельные вещи, а на идеи... в них сквозит выражение глубочайшей мудрости христианского духа и духа Индии, полнейшее самоотречение и следовательно искупление.

Так как цель всякого искусства состоит в передаче идеи, а не отвлеченности, то нельзя одобрить художественного произведения, когда оно намеренно и сознательно становится выражением понятия, как это бывает в аллегории. Аллегория есть такое художественное произведение, которое означает нечто иное, чем то, что оно изображает. Наглядное в нем — идея, но высказывается сама по себе и непосредственно. Аллегория в изобразительных искусствах не что иное, как иероглифы; художественное значение, которое они могут иметь, как наглядные изображения, принадлежит им, не как аллегориям, а получается из совершенно другого источника. Необходимо помнить различие между номинальным и действительным значением картины; реальное значение действует лишь до тех пор, пока номинальное аллегорическое забыто; когда мысль переходит к последнему, созерцание покинуто и абстрактное понятие занимает ум; но переход от идеи к понятию всегда составляет падение. Когда между изображаемым и тем понятием, на которое оно указывает, нет никакой связи, основанной на подчинении или на ассоциации идей, а знак и обозначаемое им связано совершенно условно и случайно, такого рода аллегория есть уже символ; так напр. роза — символ молчания, лавры — символ славы, пальмы — символ свободы и т. п. Такого рода символы могут быть полезны в жизни, но значение их совершенно чуждо искусству; на них следует смотреть совершенно так же, как на иероглифы или на китайское письмо.

Впрочем, совершенно отвергая значение аллегории в скульптуре и живописи, Шопенгауэр допускает его в поэзии; это потому, что в первом случае аллегория ведет от наглядного, непосредственно данного и составляющего истинный объект всякого искусства к отвлеченному мышлению, а в поэзии отношение обратное: здесь непосредственно данное в словах, это понятие и ближайшая задача всегда состоит в том, чтобы перейти от него к наглядному, изображение которого должна принять на себя фантазия слушателя.

То обстоятельство, что люди богатые нередко затрачивают на картины и статуи весьма значительные суммы, платя за произведение знаменитого старинного мастера стоимость большого земельного имения, по мнению Шопенгауэра, зависит, во-первых, от

редкости таких произведений, так что обладание ими льстит самолюбию, а с другой стороны оттого, что наслаждение ими требует очень мало напряжения и времени и может быть вызвано каждую минуту, хоть на мгновение; тогда как поэзия и даже музыка представляют гораздо более затруднительные условия. Соответственно этому изобразительные искусства не составляют необходимости; целые народы, напр., все Магометане обходятся без них, но без музыки и без поэзии нет. В чем же состоит задача поэзии? — В том же, в чем и задача изобразительных искусств, отвечает на это Шопенгауэр; она должна выражать степени объективации воли, идеи и передавать их слушателю с такою ясностью и живостью, с какой схватывал их дух поэта. Хотя непосредственное, передаваемое словами в поэзии, только отвлеченные понятия, тем не менее ясно намерение ее показать слушателю в том, что выражается этими понятиями, идеи жизни; а это может быть достигнуто только с помощью его собственной фантазии. Для того же, чтобы, согласно с этой целью, возбудить фантазию, отвлеченные понятия, составляющие непосредственный материал поэзии, так же как и самой сухой прозы, должны быть сопоставлены так, чтобы сферы их перекрещивались и ни одно из них не могло остаться в своей абстрактной всеобщности, а вместо каждого из них являлся бы ее наглядный представитель, который мог бы быть постоянно видоизменяем поэтом согласно его намерению посредством слов. Также как химик из совершенно чистых и прозрачных жидкостей, соединяя их, получает твердые осадки, также поэт из абстрактной прозрачной всеобщности понятий, благодаря тому способу, которым он сочетает их, умеет вызвать конкретное индивидуальное, наглядное представление. Этому превращению отвлеченных понятий в образы в значительной степени служат эпитеты, каждый из которых все более ограничивает сферу их отвлеченности; другим совершенно своеобразным пособием в поэзии служат размер, и рифма. Размер и рифма узы, но в то же время и покров, набрасываемый на себя поэтом, и под которым он может говорить так, как иначе не мог бы; он лишь наполовину ответствен за все, что говорит, размер и рифма должны нести другую половину ответственности. Размер или мера времени, как чистый ритм по существу своему, лежит только во времени; рифма, наоборот, есть предмет слухового ощущения, эмпирической чувствительности.

Бедность французской поэзии зависит главным образом от того, что, не имея размера, она должна ограничиваться рифмой, и увеличивается еще тем, что, желая скрыть недостаточность своих средств, она затруднила свою рифмовку множеством педантических положений, как напр. то, что рифмуют только одинаково пишущиеся слова, как будто рифма существует для глаза, а не для уха, что множество слов, не должно употребляться в стихах и т. п.; всему этому новая французская школа стремится положить конец, замечает Шопенгауэр. Теперь она этого достигла уже, кажется, настолько, что пользуется словами совсем не существующими и не стесняется употреблением тех, которые бывало и в прозе заменялись многоточиями.

При серьезном анализе может показаться почти преступлением и изменою разуму, когда совершается хоть малейшее насильствие мысли или ее выражения ради детского намерения, чтобы некоторые одинаково звучащие слога повторялись после нескольких других слогов или чтобы (ударяемые) слога следовали в известном порядке. Однако без такого насилия стихи пишутся очень редко: от этого зависит то, что на иностранных языках стих труднее понимать, чем прозу. Если бы мы могли проникнуть в тайную мастерскую поэтов, ми увидели бы, что вдесятеро чаще подыскивают мысль к рифме, чем рифму к мысли, и даже в последнем случае требуется некоторая податливость со стороны мысли; но, несмотря на это, стихотворство смеется над всеми подобными соображениями, причем на стороне его оказываются все времена и все народы: так велика сила размера и рифмы над духом. Я готов был бы объяснить это тем, что стих вызывает в нас такое чувство, будто выраженная в нем мысль была уже предопределена и даже как бы сформирована в самом языке, и поэту нужно было только отыскать ее. Даже тривиальным мыслям размер и рифма придают оттенок значительности и с этой прикрасой они фигурируют, как девушки совсем некрасивые, привлекая иногда внимание, благодаря наряду. Даже неверные мысли через

версификацию получают какую-то видимость правды. С другой стороны, переданные верною прозою блекнут и теряют свой блеск даже знаменитые места знаменитых поэтов. Если только истинное прекрасно и если лучшее украшение истины ее нагота, то мысль, выраженная в прозе красиво и величественно, будет иметь больше истинного значения, чем та, которая таким образом действует в стихах. То обстоятельство, что такое незначительное, почти детское средство, как размер и рифма, вызывает такое могущественное действие, весьма замечательно и заслуживает исследования; я его объясняю себе тем, говорит Шопенгауэр, что непосредственно данное слуху, т. е. самый звук слов, получает через размер и рифму некоторое совершенство и некоторую значительность, становится благодаря им чем-то вроде музыки.

Верно ли, нет ли то объяснение, которое дает Шопенгауэр действию стиха, действие это несомненно, и только полнейшим непониманием элементарных эстетических законов можно объяснить требование, весьма распространенное в наших школах, маскировать стих и читать стихи как прозу.

Что касается выбора сюжета, то в нем, по мнению Шопенгауэра, важно только то, как он выражает идею, а не то, что он выражает. Никто не вправе предписывать художнику, чтобы он был благороден, честен, христиански настроен, нравствен и т. д. и тем менее упрекать его, что он такой, а не иной: он зеркало человечества и доводит до сознания его то, что оно чувствует и делает.

Мы не будем говорить об отдельных видах поэзии, о которых Шопенгауэр упоминает лишь вскользь, и остановимся только на трагедии, которая естественно в силу его пессимистического направления должна была более всего привлечь внимание философа. Вершина поэзии, как в отношении силы ее действия, так и в отношении трудности исполнения, есть трагедия, и таковою она признается. Задача трагедии состоит в изображении страшной стороны жизни: перед нами проходят несказанные муки, бедствия человечества, торжество злобы, насмешливая власть случая и безвозвратная гибель праведного и невинного. В трагедии отражается самая глубокая сущность жизни и той воли, которая проявляется в ней то с большей, то с меньшей силой, воля, окутанная призраком множественности, этим покровом Майи, воля, которая сама себя пожирает, пока наконец на нее, очищенную муками и просветленную знанием, не перестают действовать мотивы и она не достигает успокоения в самоотречении... Требование так называемой поэтической справедливости основано на совершенном непонимании сущности трагедии и сущности мира. Во всей своей дерзости оно выступает в критиках Джонсона на некоторые Шекспировские драмы, когда он наивно жалуется на полное пренебрежение ею. И в самом деле, чем же виноваты Офелии, Корделии и Дездемоны? Но только плоское оптимистическое, протестантско-рационалистическое или, собственно говоря, жидовское направление может выставлять требование поэтической справедливости и в ее удовлетворении находить свое собственное; истинный смысл трагедии составляет более глубокое прозрение того, что искупается героем, не личные грехи, а грех первородный, т. е. вина самого существования.

Для человека нить вины тяжелее,
Как самое его рождение,—

говорит Кальдерон. Эстетическое наслаждение, доставляемое нам трагедией, принадлежит к чувству возвышенного, а не прекрасного; оно составляет даже высшую степень этого чувства. Так же как при виде возвышенного, в природе мы отвращаемся от личных интересов и относимся к нему чисто созерцательно, так же при трагической катастрофе мы отвращаемся от самой воли к жизни.

Впечатление трагедии на зрителя должно быть таково, чтобы он почувствовал, хотя бы только смутно, что лучше оторваться сердцем от жизни, отворотить от нее волю, не любить мира и жизни, так чтобы вместе с тем в глубочайшей его сущности проснулось

сознание, что для другого рода хотенья должен быть и другой род бытия. Если бы это было иначе, если б стремлением трагедии не был подъем над всеми целями и благами жизни, отречение от всех ее соблазнов и заключающееся уже в таком отречении обращение к другому, хотя совершенно непостижимому для нас бытию, то как возможно было бы вообще, чтобы на нас благотворно действовало и доставляло нам высокое наслаждение изображение в самом ярком свете страшной стороны жизни. Страх и сострадание, в возбуждении которых Аристотель ставит последнюю цель трагедии, сами по себе не принадлежат, конечно, к приятным ощущениям и могут быть не целью, а только средствами. Следовательно, побуждение к отречению от воли к жизни остается истинной задачей трагедии, последнюю целью намеренного изображения страданий человечества, остается ею даже там, где возвышение успокоенного духа не проявляется в самом герое, а вызывается только в зрителе видом великого незаслуженного или хотя бы заслуженного страдания.

Греки героями трагедии брали исключительно коронованных лиц, поэты нового времени в большинстве случаев делают то же. Конечно, не потому, чтобы сан придавал большее значение действующему или страдающему лицу. Задача здесь состоит только в том, чтобы вызвать игру человеческих страстей; поэтому относительная ценность предметов, посредством которых это совершается, безразлична; крестьянские дворы в этом отношении значат то же, что и королевства. И действительно, мещанскую драму далеко не следует отвергать безусловно. Однако личности с выдающеюся властью и почетом представляют для трагедии самый подходящий материал, потому что бедствие, из которого мы должны узнать судьбу человеческой жизни, должно быть достаточно велико, чтобы показаться страшным зрителю, кто бы он ни был; а те обстоятельства, которые в мещанской драме обуславливают нужду и отчаяние семьи бюргеров, в глазах великих и богатых большею частью весьма незначительны и могли бы быть устранены человеческой помощью, иногда совершенной мелочью, и такие зрители не могут испытывать от них трагического потрясения. Наоборот, несчастья лиц великих и могущественных безусловно страшны и недоступны ни для какой внешней помощи, так как короли должны или держаться своей собственной силой, или погибнуть. К этому присоединяется и то, что падение тем глубже, чем выше жертва его. Лицам среднего сословия не достает высоты падения. Говорят, что везде трудно начало; но в драме верно обратное: всегда труден конец: это доказывается бесчисленными драмами, первая половина которых вполне удовлетворительна, но которые потом путаются, цепляются, колеблются, особенно в злосчастном четвертом акте, и наконец заключаются то неудовлетворительным, то давно всеми предугаданным концом, а иногда даже возмутительным, как напр. в Эмилии Галоти, таким, после которого зритель возвращается домой совершенно не в духе. Эта трудность окончания отчасти зависит от того, что всегда легче запутать вещи, чем их распутать, отчасти от того, что в начале мы предоставляем автору *carte blanche* и наоборот, предъявляем определенные требования для конца: этот конец должен быть или вполне счастливым, или вполне трагичным, тогда как человеческие дела редко принимают такой решительный оборот; кроме того, он должен быть натуральным, верным и непринужденным и никем не предвиденным. То же самое относится к эпосу и к роману, но в драме оно выступает яснее, так как большая сжатость ее еще увеличивает трудность.

Я не говорю о политической драме, замечает Шопенгауэр, о тенденции, строящей глазки минутным капризам милой черни, об этом излюбленном товаре современных писак. Такого рода пьесы скоро, иногда даже в следующем году лежат как старые календари. Это, впрочем, нисколько не тревожит их авторов, потому что воззвание их к музе содержит только одно прошение: хлеб наш насущный даждь нам днесь.

Совершенно особое положение в ряду искусств Шопенгауэр приписывает музыке.

Музыка — это истинный всеобщий язык, который везде понимается, так что на нем говорят во всех странах во все столетия, и много говорящая, многозначительная мелодия скоро облетает всю землю, тогда как бедная, ничего не говорящая скоро смолкает и замирает; это доказывает, что содержание мелодии весьма доступно. Музыка говорит; но не

о вещах, а только о радости и о горе, о том, что единственно реально для воли; вот отчего она так сильно говорит сердцу, тогда как голове ничего сказать не может.

Музыка, как сама природа, представляет непосредственную объективацию воли; она не есть отражение идей, подобно другим искусствам, а отражение самой воли, объективацию которой составляют и идеи; вот отчего она настолько могущественнее и более захватывает, чем другие искусства; последние говорят о тенях, она о самой сущности. Но этого мало, Шопенгауэр находит, что так как та же самая воля объективируется и в идеях, и в музыке, хотя совершенно различными способами, то должен существовать некоторый параллелизм, некоторая аналогия между музыкою и идеями, проявление которых во множественности и несовершенстве составляет видимый мир.

В низких тонах гармонии Шопенгауэр узнает низшие степени объективации воли, неорганическую природу, планетную массу. Известно, что все высокие тоны, более подвижные и быстрые смолкающие, должны рассматриваться как возникшие вследствие сложных вибраций основного тона, при звуке которого они всегда тихо звучат одновременно с ним, а по закону гармонии с басовой нотой могут встречаться только те высокие ноты, которые действительно уже сами по себе звучат совместно с ней (*ea sons harmoniques*). Закон этот соответствует тому, что все тела и организмы природы должны рассматриваться как возникшие через постепенное развитие планетной массы: она их носительница и их источник; совершенно такое же отношение имеют высшие тоны к основному басу. Мы не последуем далее за Шопенгауэром в развитии этой аналогии, тем более, что сам он предупреждает, что музыка имеет лишь косвенную связь с указанными явлениями, так как она никогда не выражает явления, как такового, а только внутреннюю сущность его, проявляющуюся волю. Поэтому она не выражает той или другой определенной радости, того или другого огорчения, боли, ужаса, ликования, веселости или спокойствия; а радость, огорчение, боль, ужас, ликование, веселость, душевный покой, как таковые, в некотором смысле, *in abstracto*, т. е. только то, что существенно в них без всякой примеси и, следовательно, без мотивов вызывающих эти чувства. Несмотря на это, мы, однако, понимаем ее вполне в этой отвлеченной сосредоточенности; и от этого зависит и то, что наша фантазия так легко возбуждается ею и пытается придать форму и воплотить непосредственно говорящий нам, так ярко волнующийся духовный мир. Шопенгауэр в своем увлечении музыкой доходит до того, что утверждает, что весь мир можно бы назвать воплощенной музыкой, так же как и воплощенною волей. Это отождествление музыки с волей едва ли согласно с пессимистической метафизикой и напоминает скорее древнее мистическое пифагорийское учение о гармонии сфер.

Оканчивая изложение эстетики Шопенгауэра, нельзя не остановиться на вопросе, к которому он нередко возвращается в связи с нею: я разумею научную и художественную критику. Также как солнце, для того чтобы светить, нуждается в глазе, музыка — в ухе, для того чтобы звучать, также и значение всех великих произведений в искусстве и в науке обуславливается близким, родственным ему духом, которому бы они могли говорить. Только он владеет волшебным словом, могущим затронуть и заставить говорить заколдованных в новом произведении духов. Дюжинные головы стоят перед ним как перед запертым волшебным замком или перед инструментом, на котором не умеют играть и из которого могут извлечь лишь нестройные тоны, как ни стараются себя обмануть на этот счет. Поэтому высокохудожественное произведение нуждается в духе, способном его воспринять. Но нередко тот, кто посылает в мир подобное произведение, чувствует нечто вроде того, что испытал бы фейерверкер, который с восторгом сжег бы свою работу, долго и с трудом приготовленную, и потом узнал, что он попал на неудачное место и что все зрители были питомцами приюта слепых. Но и это для него лучше, чем если бы публика состояла из одних фейерверкеров, так как тогда он легко мог бы поплатиться за свой успех собственной шеей.

Главная задача художественной критики состоит в том, чтобы служить посредницей между художником и публикой. Критика должна бы стремиться к уяснению тех идей,

которые действительно заключаются в каждом истинно художественном произведении, а не навязывать художникам таких целей, которые им совершенно чужды, и не превозносить посредственностей потому только, что эти посредственности становятся ее послушным орудием.

К сожалению, большинство критиков, особенно у нас, присваивает себе совершенно чуждую им роль общественных руководителей в вопросах, не имеющих ничего общего с искусством, причем, по выражению Шопенгауэра, не шутя принимает свою критическую дудку за трубу славы, которой безусловно должны повиноваться художники.

Нельзя не заметить, впрочем, что в последние годы чувствуется уже значительная реакция против тенденциозной критики и, может быть, не далеко уже то время, когда новое течение в искусстве окончательно унесет преграды, которые на пути его пытались нагромоздить слепые руководители, чуждые чувству красоты и художественной правды.