ЭСТЕТИКА

ШОПЕНГАУЭРА.

Кн. Д. Цертелева.

ИЗДАНІЕ ВТОРОЕ.

С.-ПЕТЕРБУРГЪ.
Типографія М. М. Стасюлевича, Вас. Остр., 2 л., 7.
1890.



В
3142
Библиотека СССР
Академии Наук СССР
549
38

Дозволено цензурою. Спб. 23 сентября 1889 г.

ЭСТЕТИКА ШОПЕНГАУЭРА *).

22 февраля 1788 года въ Данцигѣ родился Артуръ Шопенгауэръ. Прошло сто лѣтъ и ученье его, послѣ долгаго замалчиванья со стороны оффиціальныхъ представителей философіи, получаетъ въ наши дни все болѣе широкое распространеніе. Едва ли этимъ позднимъ успѣхомъ Шопенгауэръ обязанъ внутренней цѣльности системы, неразрывной связи всѣхъ ея частей, или полной новизнѣ основного принципа. Метафизическіе принципы Шопенгауэра нельзя признать ни особенно новыми, ни вполнѣ доказанными. Но если, послѣ полувѣкового игнорированія, ученіе его вдругъ оживаетъ, сочиненія начинаютъ расходиться, переводиться и изучаться, то въ нихъ должно же

*) Читано въ Императорской Академіи Художествъ 13 и 15 апрѣля 1888 г.

быть нѣчто такое, что просмотрѣла критика его современниковъ. Дѣло въ томъ, что если ученіе Шопенгауэра не всегда свободно отъ внутреннихъ противорѣчій, за то способъ изложенія блестящъ и оригиналенъ, а методъ изслѣдованія составляетъ прямую противоположность съ утомительной геометрической аргументаціей Спинозы или съ туманной діалектикой Гегеля. Кромѣ этихъ, чисто формальныхъ преимуществъ, въ наше время не могли не обратить на себя особеннаго вниманія этика и эстетика Шопенгауэра: въ этикѣ пессимизмъ, доведенный до крайности, представлялся, однако, естественною реакціей противъ господствовавшаго до него крайняго оптимизма. Что касается эстетики, то отличительная черта ея глубокое чувство прекраснаго, позволяющее Шопенгауэру говорить о красотѣ и объ искусствѣ такъ, какъ не могли этого сдѣлать философы, занимавшіеся эстетикою только по обязанности, ради пополненія системы. Вотъ почему эстетическія сужденія Шопенгауэра всегда живы и увлекательны, не смотря на болѣе или менѣе натянутую или произвольную связь съ остальными частями системы.

Прежде чѣмъ излагать взгляды Шопенгауэра на красоту и на искусство, необходимо, однако,

въ краткихъ чертахъ припомнить основанія всей системы.

По Шопенгауэру весь міръ распадается на двѣ половины: на представленіе и на волю; каждое явленіе съ одной стороны, для насъ, есть наше представленіе, но внутри, въ своей сущности, оно есть воля; все въ мірѣ, начиная съ камня и кончая человѣкомъ, есть только воплощеніе того же единаго начала, и разница касается только явленій, а не сущности. Всѣ силы природы—проявленія той же воли. Разумѣется, понятіе воли въ системѣ Шопенгауэра значительно расширено, такъ какъ та воля, которую мы познаемъ по внутреннему опыту, мыслима только въ связи съ объектомъ, съ тѣмъ, чего она хочетъ.

Представленіе въ его объективной сторонѣ для Шопенгауэра простой психологическій процессъ, такъ что, казалось бы, оно должно быть совершенно лишено всякаго объективнаго значенія; но въ немъ есть и другая сторона, хотя большею частью совершенно ускользающая отъ насъ, потому что мы привыкли ко всему относиться только практически и интересоваться въ предметахъ лишь тѣмъ, какъ они могутъ вліять на насъ, а не тѣмъ, что они представляютъ сами по себѣ; мы считаемъ ихъ хорошими или дурными, смотря

потому, въ какой мѣрѣ они удовлетворяютъ нашимъ потребностямъ; но когда намъ удается освободиться отъ всѣхъ страстей и влеченій и мы смотримъ на міръ спокойнымъ взоромъ, все получаетъ совершенно иной смыслъ, и мы начинаемъ понимать внутреннее значеніе идей.

Познаніе идей составляетъ, по Шопенгауэру, основаніе эстетическаго наслажденія. Идея не есть понятіе. Идея—это единство, раздробленное вслѣдствіе нашей способности воспринимать предметы не иначе, какъ въ пространствѣ и во времени; понятіе, наоборотъ, есть единство, возстановленное изъ множественности посредствомъ абстракціи. Мысль эту Шопенгауэръ поясняетъ сравненіемъ: понятіе, говоритъ онъ, можно уподобить безжизненному сосуду, въ которомъ дѣйствительно находится все то, что въ него вложено, но изъ котораго нельзя извлечь ничего иного; — идея, наоборотъ, въ томъ, кто усвоилъ ее, подобна живому развивающемуся организму, одаренному производительной силой, создающему то, что въ него не было вложено. Идея сама по себѣ чужда множественности и измѣненій; тогда какъ индивидуумы, въ которыхъ она проявляется, безчисленны и неудержимо возникаютъ и исчезаютъ, она остается все тою же, неизмѣнною. Идея есть

то, что осталось бы передъ нами, еслибы время — это формальное и субъективное условіе нашего знанія—отпало, какъ стекло калейдоскопа. Мы видимъ, напримѣръ, развитіе завязи, цвѣтка и плода и дивимся той силѣ, которая безъ устали все съизнова вызываетъ этотъ рядъ превращеній; наше удивленіе исчезло бы, еслибы мы могли убѣдиться, что при всѣхъ этихъ превращеніяхъ передъ нами остается все та же неизмѣнная идея, которую мы не можемъ созерцать въ ея единствѣ, завязи цвѣтка и плода, а должны познавать черезъ посредство формы времени такъ, что для нашего интеллекта она разлагается на эти послѣдовательные фазисы. Мы, какъ отдѣльныя личности, не имѣемъ другого способа познанія, кромѣ того, который подчиняется положенію достаточнаго основанія, а эта форма исключаетъ познаніе идей; поэтому, очевидно, что если для насъ существуетъ возможность отъ познанія отдѣльныхъ вещей подняться къ идеямъ, то это возможно только тогда, когда въ субъектѣ произойдетъ измѣненіе, соотвѣтствующее полному измѣненію въ родѣ познаваемыхъ предметовъ, измѣненіе, въ силу котораго субъектъ, поскольку онъ познаетъ идею, перестаетъ быть индивидуумомъ. Въ ту минуту, когда освобожденные отъ хотѣнія мы

предаемся чистому, безстрастному познанію, мы какъ будто вступаемъ въ другой міръ, гдѣ все, что волнуетъ нашу волю и такъ сильно потрясаетъ насъ, уже не существуетъ. Это свободное познаніе такъ же всецѣло поднимаетъ насъ надъ всѣми обычными интересами, какъ сонъ и сновидѣнія; счастіе и несчастіе исчезли: мы уже не индивидуумы (индивидуальность забыта), а только чистый субъектъ познанія; мы существуемъ только какъ единое міровое око, которое смотритъ изъ всѣхъ живыхъ существъ, но только въ человѣкѣ можетъ вполнѣ освободиться отъ своего подчиненнаго положенія относительно воли, при чемъ всякое индивидуальное различіе до такой степени исчезаетъ, что становится совершенно все равно, есть ли это око могучаго короля, или несчастнаго нищаго. Ни счастье, ни горе не проникаютъ дальше этой границы.

Опредѣленіе идеи у Шопенгауэра и того внутренняго состоянія познающаго, которое необходимо для воспринятія ея, можетъ быть покажется недостаточно яснымъ и вспомнятся строки Гейне: безконечно блаженно то чувство, когда міръ явленій совпадаетъ съ нашимъ внутреннимъ міромъ, и зеленыя деревья, мысли, пѣніе птицъ, грусть, синева неба, воспоминанія и благоуханіе

травъ сплетаются въ чудныхъ арабескахъ. Женщины лучше всего знаютъ это чувство и потому, быть можетъ, на губахъ ихъ блуждаетъ такая милая, недовѣрчивая улыбка, когда мы со школьною гордостью восхваляемъ наши логическіе поступки, какъ мы прекрасно раздѣлили все на объективное и субъективное, какъ снабдили головы свои на подобіе аптекъ тысячею ящиковъ, въ одномъ изъ которыхъ находится разумъ, въ другомъ разсудокъ, въ третьемъ остроуміе, въ четвертомъ плохое остроуміе, въ пятомъ ровно ничего, т.-е. идея.

Истинная задача метафизики прекраснаго, говоритъ Шопенгауеръ, можетъ быть выражена весьма просто: какъ возможно, что насъ радуютъ и нравятся намъ такіе предметы, которые не имѣютъ никакого отношенія къ нашей волѣ?

Каждый чувствуетъ, что пріятность вещи зависитъ только отъ ея отношенія къ волѣ и, не смотря на это прекрасное, вызываетъ удовольствіе и радость, не имѣя никакого отношенія къ нашимъ личнымъ цѣлямъ и слѣдовательно къ нашей волѣ.

Рѣшеніе этой задачи состоитъ въ томъ, что мы въ прекрасномъ схватываемъ каждый разъ существенные и первоначальные образы одуше-

вленной и неодушевленной природы, т.-е. Платоновскія идеи, а такое воспріятіе предполагаетъ безстрастное созерцаніе. Какъ только возникаетъ эстетическое созерцаніе, воля исчезаетъ изъ сознанія, а она и есть единственный источникъ всѣхъ нашихъ страданій и огорченій; вотъ отчего зависитъ то удовольствіе, та радость, которыми сопровождается созерцаніе прекраснаго. Они покоятся на устраненіи всякой возможности страданія; еслибы противъ этого возразили, что съ возможностью страданія должна исчезнуть и возможность наслажденія, Шопенгауэръ въ отвѣтъ на это указываетъ на отрицательный характеръ всѣхъ наслажденій: это только окончаніе страданія, боль же, наоборотъ, есть положительное. Поэтому при исчезновеніи изъ сознанія хотѣнія остается состояніе радости, т.-е. отсутствіе какой бы то ни было боли, а въ данномъ случаѣ даже отсутствіе ея возможности, такъ какъ индивидуумъ превращается въ чисто познающій и уже ничего не хотящій субъектъ; но тѣмъ не менѣе сознаетъ себя и свою дѣятельность, какъ познающаго.

Это объясненіе эстетическихъ наслажденій опирается на ученіи Шопенгауэра объ отрицательности всѣхъ благъ, ученіи, развиваемомъ въ другихъ частяхъ системы; мы не имѣемъ возможности

входить здѣсь въ подробную оцѣнку этой теоріи, парадоксальность которой признается даже Гартманомъ и которая противорѣчитъ опыту. Но если въ толкованіи Шопенгауэра есть нѣкоторое преувеличеніе и одного исключенія страданія недостаточно, чтобы дать положительное наслажденіе, то нельзя не признать однако, что въ его объясненіи эстетическаго удовольствія есть и значительная доля правды: съ одной стороны такое наслажденіе совершенно невозможно, пока мы не способны отрѣшиться отъ практическихъ интересовъ и возвыситься до безкорыстнаго созерцанія; а съ другой, самое углубленіе въ предметъ, перенося насъ въ другую сферу, тѣмъ самымъ, несомнѣнно, спасаетъ отъ страданія и злобы дня. Это высокое значеніе красоты забываютъ большею частью тѣ, кто требуетъ отъ нея еще другой практической пользы.

До тѣхъ поръ пока предметъ, болѣе или менѣе ясно выражающій собою идею, остается для нашей воли безразличнымъ, мы испытываемъ только чувство прекраснаго; но когда предметъ этотъ становится во враждебныя, угрожающія отношенія къ волѣ, однако не вызывая въ насъ никакого опасенія и страха, когда мы продолжаемъ смотрѣть на него объективно, является чувство возвышеннаго.

Чувство возвышеннаго отличается отъ чувства прекраснаго тѣмъ, говоритъ Шопенгауэръ, что въ послѣднемъ чистое познаніе получаетъ перевѣсъ безъ борьбы, такъ какъ красота предмета, т.-е. свойство его облегчать познаніе идеи, безъ сопротивленія устраняетъ изъ сознанія волю и оставляетъ его исключительно субъектомъ познанія, такъ что о волѣ не остается уже и воспоминанія; при чувствѣ возвышеннаго, наоборотъ, состояніе чистаго познанія должно быть завоевано значительнымъ усиліемъ, отрѣшеніемъ отъ познаваемыхъ нами неблагопріятныхъ отношеній предмета къ волѣ, посредствомъ свободнаго и сознательнаго подъема надъ волею и надъ познаніемъ, имѣющимъ къ ней отношеніе. Чтобы уяснить это, возьмемъ нѣсколько примѣровъ.

Перенесемся въ страну съ безграничнымъ горизонтомъ, съ безоблачнымъ небомъ, съ деревьями и растеніями, стоящими неподвижно въ недвижномъ воздухѣ; кругомъ ни людей, ни животныхъ, ни волнующихся водъ—и всюду глубочайшая тишина. Такого рода обстановка есть уже какъ бы призывъ къ созерцанію, къ отрѣшенію отъ всякаго хотѣнія и нуждъ и даетъ уже нѣкоторый оттѣнокъ возвышеннаго.

Но представимъ себѣ природу въ бурномъ дви-

женіи: свѣтъ, прорывающійся сквозь черныя грозовыя тучи, мрачныя голыя скалы, замыкающія кругозоръ, шумящія, пѣнящіяся воды, совершенное одиночество и жалобный вой вѣтра въ ущельяхъ, и наша зависимость, наша борьба съ враждебною природой, наша сломленная въ этой борьбѣ воля наглядно явится намъ; но пока личная опасность не получаетъ перевѣса и мы продолжаемъ находиться въ эстетическомъ созерцаніи, сквозь эту борьбу въ природѣ, сквозь этотъ образъ сломленной воли, субъектъ познанія спокойный, незатронутый ею, схватываетъ идеи въ тѣхъ самыхъ предметахъ, которые грозятъ волѣ и пугаютъ ее.

Чѣмъ шире разыгрывается эта борьба, тѣмъ сильнѣе впечатлѣніе. Когда около насъ падаетъ потокъ и ревомъ своимъ мѣшаетъ намъ слышать нашъ собственный голосъ; или когда мы стоимъ у широкаго, взволнованнаго бурнаго моря, когда волны, какъ цѣлыя зданія, поднимаются и падаютъ, разбиваясь о прибрежныя скалы и мечутъ высоко брызги и пѣну, вѣтеръ завываетъ, море бушуетъ, молнія трепещетъ въ черныхъ тучахъ, а раскаты грома пересиливаютъ шумъ вѣтра и волнъ; тогда въ спокойномъ зрителѣ двойственность его сознанія достигаетъ высшей степени

ясности, онъ одновременно сознаетъ себя индивидуумомъ, непрочнымъ явленіемъ воли, которое самый слабый ударъ этихъ силъ можетъ разбить вдребезги, сознаетъ себя безпомощнымъ передъ мощною природою, зависимымъ, отданнымъ на произволъ случая, исчезающимъ и ничтожнымъ передъ этими грозными силами и въ то же время вѣчнымъ, спокойнымъ субъектомъ познанія, обусловливающимъ объектъ; онъ сознаетъ, что страшная борьба природы только его представленіе, и самъ онъ, спокойно воспринимая идеи, остается свободнымъ отъ хотѣнья и нужды. Таково полное впечатлѣніе возвышеннаго.

Если чувства прекраснаго и возвышеннаго сводятся къ объективному воспріятію идеи созерцаемаго предмета, то самъ собою является вопросъ, чѣмъ обусловливаются различныя степени красоты.

Одно красивѣе другого, говоритъ Шопенгауэръ, потому, что оно въ различной мѣрѣ облегчаетъ объективное созерцаніе, идетъ къ нему навстрѣчу и даже какъ бы принуждаетъ къ нему; въ послѣднемъ случаѣ мы его называемъ чрезвычайно красивымъ. Это зависитъ отчасти отъ того, что отдѣльная вещь особенно чисто выражаетъ идею своего рода, благодаря необыкновенно ясному и многозначительному соотношенію частей; она та-

кимъ образомъ облегчаетъ зрителю переходъ отъ вещи къ идеѣ. Частью это преимущество чрезвычайной красоты въ предметѣ зависитъ отъ того, что самая идея, выражающаяся въ немъ, составляетъ высокую степень объективаціи воли и потому особенно важна и выразительна. Поэтому человѣческій образъ и человѣческое выраженіе составляютъ главный предметъ скульптуры и живописи, такъ же какъ человѣческія дѣянія — главный предметъ поэзіи. Однако каждая вещь имѣетъ собственную красоту; не только все то, что проявляется въ индивидуальномъ единствѣ, но и все органическое и даже неорганическое выражаетъ идеи, посредствомъ которыхъ воля воплощается на низшихъ степеняхъ своей объективаціи: здѣсь звучатъ самыя низкія, едва слышныя басовыя ноты природы. Тяжесть, твердость, жидкое состояніе тѣлъ, свѣтъ и т. п. вотъ идеи, выражающіяся въ скалахъ, постройкахъ и водахъ. Силы эти проявляются вездѣ. Какъ эстетична природа! Каждое необработанное и одичавшее мѣстечко, каждый клочекъ земли, предоставленный самому себѣ, какъ бы онъ ни былъ малъ, если только его не коснулась человѣческая лапа, сейчасъ же убирается самымъ изящнымъ образомъ, одѣвается растеніями, цвѣтами и ку-

стами, непринужденность, естественная грація и прелестная группировка которыхъ показываетъ, что они выросли не подъ палкою великаго эгоиста, а что въ нихъ свободно дѣйствовала природа.

Значеніемъ, которое придаетъ Шопенгауэръ чувству прекраснаго, само собою опредѣляется то мѣсто, которое должно занимать въ его системѣ искусство. Не только философія, говоритъ онъ, но и изящныя искусства въ сущности стремятся къ тому, чтобы разрѣшить задачу бытія. Въ каждомъ, кто однажды предался объективному созерцанію міра, пробудилось, какъ бы оно ни было скрыто, стремленіе понять истинную сущность вещей, жизни, бытія, потому что оно одно имѣетъ значеніе для интеллекта, какъ такового, т.-е. для чистаго субъекта познанія, освободившагося отъ стремленій воли; поэтому результатъ каждаго объективнаго, а слѣдовательно и художественнаго воспріятія вещей даетъ новое выраженіе сущности жизни и бытія, новый отвѣтъ на вопросъ, что такое жизнь. На него совершенно правильно отвѣчаетъ каждое удавшееся художественное произведеніе. Только всѣ искусства говорятъ наивнымъ, дѣтскимъ языкомъ созерцанья, а не абстрактнымъ серьезнымъ языкомъ мышленья; поэтому отвѣтъ ихъ есть мимолетная картина, а

не остающееся всеобщее познаніе. И такъ для созерцанья каждое художественное произведеніе отвѣчаетъ на помянутый вопросъ: каждая картина, каждая статуя, каждое стихотвореніе, каждая драматическая сцена; отвѣчаетъ на него и музыка и даже глубже, чѣмъ всѣ остальныя, такъ какъ она выражаетъ глубочайшую сущность жизни и бытія на вполнѣ непосредственномъ, на вполнѣ понятномъ, но непереводимомъ для разума языкѣ.

Задачи искусства сводятся въ виду этого къ тому, чтобы выражать въ звукахъ и образахъ воспринятыя художникомъ идеи и облегчать и другимъ созерцанье этихъ идей. Для выполненія такой задачи необходимо два условія: умѣнье схватывать, видѣть эти идеи, второе—умѣнье передать воспринятое. Замѣчательно ясно изображены эти два момента художественнаго творчества, которые строго раздѣляетъ Шопенгауэръ, въ стихотвореніи графа А. К. Толстого:

Тщетно, художникъ, ты мнишь, что твореній твоихъ
ты создатель...

Та полная объективація, то исчезновеніе собственной личности, которое составляетъ отличительный признакъ геніальности и которое, по

Шопенгауэру, необходимо для созданія чего-либо истинно художественнаго, доступно однако лишь самымъ немногимъ, исключительнымъ личностямъ; но нѣкоторая способность къ нему, хотя и въ гораздо низшей степени, должна быть присуща всѣмъ, такъ какъ въ противномъ случаѣ люди были бы также неспособны наслаждаться произведеніями искусства, какъ и создавать ихъ; для нихъ даже слова эти должны были бы казаться лишенными всякаго смысла. Поэтому во всѣхъ людяхъ, если только не существуетъ такихъ, которые совершенно неспособны къ какому бы то ни было эстетическому наслажденію, мы должны допустить возможность познавать въ вещахъ ихъ идеи и забывать хоть на мгновенье собственную личность. Геній имѣетъ преимущество только въ отношеніи гораздо высшей степени и продолжительности этого способа познанья, при чемъ у него должно оставаться достаточно обдуманности, чтобы познанное такимъ путемъ повторить въ своихъ твореніяхъ. Посредствомъ этихъ твореній онъ и другимъ сообщаетъ воспринятую идею. Но послѣдняя остается неизмѣнной, все равно, будетъ ли она вызвана произведеніемъ искусства или непосредственно созерцаніемъ природы и жизни. Произведеніе искусства есть только облегчающій спо-

собъ для такого познанія, съ которымъ связано эстетическое наслажденіе.

То обстоятельство, что мы легче схватываемъ идею въ произведеніи искусства, чѣмъ непосредственно въ природѣ и дѣйствительности, зависитъ отъ того, что художникъ, познавшій только идею, а не дѣйствительность, повторилъ также только идею, отдѣлилъ ее отъ дѣйствительности, отбросивъ всѣ затемняющія ее случайности. Художникъ позволяетъ намъ смотрѣть на міръ его глазами. Что онъ имѣетъ такіе глаза и познаетъ въ лицахъ существенное, независимое отъ какихъ бы то ни было отношеній—это есть даръ генія, это врожденное; но то, что онъ можетъ передать намъ этотъ даръ, позволить намъ глядѣть этими глазами — это пріобрѣтаемое, техническое въ искусствѣ.

Если картина стоитъ ближе къ идеѣ, нежели дѣйствительность, то это зависитъ главнымъ образомъ отъ того, что художественное произведеніе даетъ объектъ, уже прошедшій черезъ субъектъ, и потому представляетъ для духа то же, что для тѣла животная пища, то-есть уже ассимилированная растительная. Зависитъ это отъ того, что произведеніе искусства не показываетъ намъ, какъ это дѣлаетъ дѣйствительность, того, что

существуетъ только разъ и никогда не повторится: связи этой матеріи съ этою формой, связи, которая составляетъ все конкретное и единичное, а одну только форму, которая была бы уже идеею, еслибы дана была совершенно и всесторонне. Такимъ образомъ картина тотчасъ же переноситъ насъ отъ индивидуума къ формѣ. Это отдѣленіе формы отъ матеріи уже само по себѣ значительно приближаетъ ее къ идеѣ. Для художественнаго произведенія необходимо представлять одну только форму помимо матеріи и дѣлать это яснымъ и наглядымъ образомъ. Въ необходимости этого условія заключается основаніе того, почему восковыя фигуры не производятъ художественнаго впечатлѣнія и не могутъ считаться произведеніями искусства, хотя онѣ, если хорошо сдѣланы, вызываютъ иллюзію въ сто разъ сильнѣйшую, нежели самая лучшая картина или статуя, такъ что еслибы подражанье, доходящее до иллюзіи, составляло цѣль искусства, онѣ должны были бы занять въ немъ первое мѣсто. Но кажется, что онѣ передаютъ не одну только форму, а вмѣстѣ съ нею и матерію, и получается иллюзія, что передъ собою имѣешь самую вещь. Поэтому вмѣсто того, чтобы, подобно истиннымъ художественнымъ произведеніямъ, переносить насъ отъ

того, что существуетъ только разъ и никогда уже не повторится, къ тому, что существуетъ безконечное число разъ въ безчисленномъ множествѣ явленій, т.-е. къ чистой формѣ или идеѣ, восковая фигура даетъ намъ, повидимому, самого индивидуума, т.-е. то, что существуетъ лишь только разъ, но безъ того, что придаетъ цѣну такому мимолетному существованію—безъ жизни. Вотъ отчего она вызываетъ нѣкоторое отвращеніе и боязнь, дѣйствуя на насъ, какъ мертвое тѣло.

Познакомившись съ основаніями эстетики Шопенгауэра, мы можемъ перейти ко взглядамъ его на значеніе отдѣльныхъ отраслей искусства.

Что касается архитектуры, то мы должны разсматривать ее независимо отъ практическихъ цѣлей, преслѣдуемыхъ ею; только тогда мы можемъ оцѣнить, чѣмъ именно вызывается эстетическое наслажденіе при созерцаніи красиваго зданія; въ этомъ смыслѣ мы не найдемъ въ архитектурѣ никакой другой цѣли, кромѣ нагляднаго выясненія нѣкоторыхъ идей, составляющихъ низшія степени объективаціи воли, а именно: тяжести, сцѣпленія, косности, твердости—этихъ всеобщихъ свойствъ камня, этихъ первыхъ простѣйшихъ, смутныхъ проявленій воли, этихъ основныхъ ба-

совыхъ нотъ природы, и на ряду съ ними идеи свѣта, представляющаго во многихъ отношеніяхъ контрастъ съ первыми. Даже на этой глубокой степени объективаціи мы видимъ, что сущность воли проявляется уже въ раздвоеніи, такъ какъ борьба между тяжестью и твердостью составляетъ, строго говоря, единственную эстетическую задачу изящной архитектуры, которая старается дать помянутой борьбѣ вполнѣ проявиться разными способами. Архитектура достигаетъ своей цѣли, преграждая этимъ неискоренимымъ силамъ кратчайшій путь къ удовлетворенію и заставляя ихъ сдѣлать нѣкоторый обходъ, такъ что борьба затягивается и неистощимое стремленіе обѣихъ обнаруживается многосторонне. Вся масса строенія, еслибы ее предоставить ея основнымъ стремленіямъ, представляла бы одну груду, возможно тѣсно связанную съ землею, къ которой неуклонно стремится тяжесть, составляющая здѣсь проявленіе воли, тогда какъ твердость, также объективація воли, противится этому.

Что касается свѣта, то архитектурныя произведенія имѣютъ къ нему особое отношеніе и вдвойнѣ красивы въ полномъ солнечномъ блескѣ на фонѣ голубого неба, и производятъ также глубокое впечатлѣніе при лунномъ освѣщеніи.

Поэтому при возведеніи изящнаго архитектурнаго произведенія свѣтовыя условія должны непремѣнно приниматься въ соображеніе. Тѣсная связь архитектуры со свѣтомъ зависитъ отъ того, что яркое и рѣзкое освѣщеніе дѣлаетъ видимымъ всѣ части зданія и ихъ взаимное отношеніе; но кромѣ того, по мнѣнію Шопенгауэра, это зависитъ и отъ того, что архитектура должна обнаруживать не только идеи тяжести и твердости, но и самаго свѣта.

Архитектура выражаетъ лишь низшія, смутныя степени объективаціи воли, непосредственное же и наглядное выраженіе идеи, въ которой воля достигаетъ высшей степени объективаціи, есть дѣло исторической живописи и скульптуры; объективная сторона эстетическаго наслажденія получаетъ здѣсь полный перевѣсъ надъ субъективной, которая отодвигается на задній планъ. Слѣдуетъ замѣтить также, что на непосредственно слѣдующей здѣсь низшей ступени—живописи звѣрей—характеристическое совершенно тождественно съ прекраснымъ. Самый характеристическій левъ, волкъ, овца или быкъ, въ то же время и самый красивый. Это зависитъ отъ того, что животныя имѣютъ только родовой, а не индивидуальный характеръ; при изображеніи человѣка родовой

характеръ отдѣляется отъ индивидуальнаго. Одинъ называется красотою (въ совершенно объективномъ смыслѣ), другой удерживаетъ названіе характера или выраженія и является новая трудность изобразить ихъ въ одномъ индивидуумѣ.

Что природа иногда достигаетъ этого, объясняется тѣмъ, что воля, объективируясь въ отдѣльной личности, благодаря счастливымъ условіямъ и собственной силѣ, вполнѣ одолѣваетъ всѣ препятствія, которыя представляютъ ей ея собственныя проявленія на низшихъ ступеняхъ объективаціи. Какъ достигаетъ этого искусство? Черезъ подражаніе природѣ, думаютъ нѣкоторые. Но какъ отличитъ художникъ ея удачное произведеніе, то, которому слѣдуетъ подражать, какъ отъищетъ еще его въ ряду неудачныхъ, если онъ ранѣе еще опыта не предчувствуетъ прекраснаго? При томъ же, производила ли когда-нибудь природа вполнѣ и во всѣхъ частяхъ красиваго человѣка? Было мнѣніе, что художникъ долженъ выискать красивыя частности, разсѣянныя между многими людьми, чтобы составить изъ нихъ прекрасное цѣлое — мнѣніе превратное и необдуманное, потому что тогда снова является вопросъ, почемъ ему знать, что красивы эти формы, а не другія? Къ тому же мы видимъ, насколько далеко ушли

въ отношеніи красоты древніе нѣмецкіе живописцы посредствомъ подражанія природѣ. Стоитъ посмотрѣть на ихъ нагія фигуры. Изъ одного опыта невозможно получить познанія красоты; оно должно быть, по крайней мѣрѣ отчасти, дано намъ a priori, хотя апріорность эта совсѣмъ другая, чѣмъ та, которую мы встрѣчали въ положительныхъ наукахъ. Апріорный способъ познанія, дѣлающій возможнымъ изображеніе прекраснаго, касается не формы, а содержанія явленій, не того *какъ*, а того *что*. Такое апріорное познаніе идеи прекраснаго на высшей степени ея развитія возможно, по мнѣнію Шопенгауэра, только благодаря тому, что та высшая степень объективаціи воли, которую здѣсь нужно изобразить или оцѣнить, мы сами. Только благодаря этому мы имѣемъ нѣкоторое предчувствіе того, что хотѣла здѣсь выразить природа. И предчувствіе это въ истинномъ геніи сопровождается такою степенью сознательности, что онъ, познавая идею въ отдѣльныхъ вещахъ, понимаетъ природу какъ бы съ полуслова и ясно высказываетъ то, что она только лепечетъ; красоту формы, которая не достигается ею въ тысячѣ попытокъ, онъ придаетъ твердому мрамору и, сравнивая его съ природой, какъ бы говоритъ ей: «Вотъ

что ты хотѣла сказать». «Да, это самое», слышится откликъ въ цѣнителѣ-знатокѣ. Только такимъ образомъ геній Греціи могъ найти прототипъ человѣческаго образа и выставить его канономъ скульптурной школы; и только благодаря этому и въ природѣ мы можемъ познавать прекрасное въ отдѣльныхъ предметахъ, тамъ, гдѣ оно дѣйствительно удалось ей. Такое предчувствіе есть *идеалъ*; это *идея*, поскольку она познана a priori, хотя бы только на половину. Возможность такого апріорнаго предчувствія художникомъ и признанія его a posteriori цѣнителемъ зависитъ отъ того, что художникъ и цѣнитель сами составляютъ объективацію воли, сущность природы. Только равнымъ познается равное, какъ говорилъ Эмпедоклъ; только природа можетъ понять себя самоё, только природа можетъ себя изслѣдовать. Но только духомъ слышится духъ.

Превратное, хотя и приписываемое (Ксенофонтомъ) Сократу, мнѣніе, что греки открыли идеалъ человѣческой красоты совершенно эмпирически, черезъ сопоставленіе отдѣльныхъ красивыхъ частей, обнажая и замѣчая то колѣно, то руку, имѣетъ полную аналогію въ поэзіи, въ допущеніи, что Шекспиръ въ своемъ жизненномъ опытѣ замѣчалъ и затѣмъ только воспроизводилъ

безконечно разнообразные, столь правдивые, выдержанные, глубоко выработанные характеры своихъ драмъ.

Яркій примѣръ господствующаго въ наше время безвкусія Шопенгауэръ видитъ въ томъ обстоятельствѣ, что памятники великихъ людей изображаютъ ихъ въ современныхъ костюмахъ; памятники должны ставиться идеальному лицу, а не человѣку, пробивавшемуся въ мірѣ со всѣми его слабостями и заблужденіями, свойственными человѣческой природѣ; не слѣдуетъ возвеличивать ни этихъ слабостей, ни того платья и тѣхъ брюкъ, которыя носилъ онъ; какъ идеальный человѣкъ, пусть онъ стоитъ въ человѣческомъ образѣ, одѣтый лишь такъ, какъ древніе, т.-е. полунагой. Только тогда онъ будетъ соотвѣтствовать требованіямъ скульптуры, которая вынуждена ограничиваться одною формою и которой нужна поэтому человѣческая форма не искаженная. Такъ какъ красота и грація составляютъ главную задачу скульптуры, то она любитъ наготу и допускаетъ одежду лишь настолько, насколько послѣдняя не скрываетъ формы; она пользуется драпировкой не для того, чтобы скрывать тѣло, а для того, чтобы изображать его косвеннымъ образомъ.

Что касается исторической живописи, то, кромѣ

красоты и граціи, главной ея задачей является еще характеръ; подъ этимъ слѣдуетъ разумѣть изображеніе воли на высшей степени ея объективаціи, тамъ гдѣ индивидуумъ, какъ носитель особой стороны идеи человѣчества, получаетъ выдающееся значеніе и важность. Чтобы идея человѣчества могла быть изображена въ такомъ широкомъ объемѣ, развитіе ея различныхъ сторонъ должно быть представлено въ самыхъ замѣчательныхъ личностяхъ, а онѣ, въ свою очередь, могутъ быть изображены въ ихъ полномъ значеніи лишь посредствомъ разнообразныхъ сценъ, происшествій и дѣйствій. Эту безконечную задачу свою историческая живопись разрѣшаетъ тѣмъ, что изображаетъ намъ разныя жизненныя сцены, болѣе или менѣе многозначительныя. Впрочемъ, опредѣливъ такимъ образомъ задачу и значеніе исторической живописи, Шопенгауэръ тутъ же продолжаетъ: «Ни одинъ человѣкъ и ни одно дѣйствіе не могутъ быть лишены значенія: во всѣхъ и черезъ все болѣе или менѣе развивается идея человѣчества. Поэтому никакое событіе человѣческой жизни не должно исключаться изъ живописи. Весьма несправедливо хвалить прекрасныхъ нидерландскихъ мастеровъ за одно только ихъ техническое умѣніе, относясь къ нимъ свысока

въ остальномъ, потому что они большею частью изображали предметы повседневной жизни, тогда какъ только событія изъ всемірной или библейской исторіи признаются значительными... Только внутренняя многозначительность важна въ искусствѣ, внѣшняя — въ исторіи... историческія же событія, какъ предметъ для живописи, нерѣдко имѣютъ то неудобство, что именно самое существенное въ нихъ не можетъ быть изображено наглядно, а должно мыслиться въ дополненіе къ изображенному; въ этомъ отношеніи слѣдуетъ вообще отличать номинальное значеніе картины отъ дѣйствительнаго,—первое есть внѣшнее, присвояемое ей, какъ понятіе, второе представляетъ ту сторону идеи человѣчества, которая проявляется въ картинѣ. Пусть, напримѣръ, первое будетъ Моисей, найденный дочерью Фараона, моментъ въ высшей степени важный для исторіи; наоборотъ, реальное значеніе, дѣйствительно данное, наглядно: это подкинутый младенецъ, котораго спасаетъ важная женщина изъ его плывучей колыбели, случай, который могъ произойти не разъ. Не слѣдуетъ, однако, изъ-за этого пренебрегать историческими сюжетами; только чисто художественный взглядъ на нихъ, какъ живописца, такъ и зрителя, всегда долженъ быть направленъ не на

индивидуальное въ нихъ, составляющее принадлежность исторіи, а на всеобщее, выражающееся въ нихъ, на идею; при чемъ слѣдуетъ выбирать только такіе историческіе сюжеты, гдѣ главное можетъ быть дѣйствительно изображено, а не приходится до него додумываться. Къ числу историческихъ картинъ не принадлежатъ тѣ, гдѣ изображаются не столько отдѣльныя событія, сколько этическій духъ христіанства посредствомъ изображенія людей, исполненныхъ имъ. Эти изображенія составляютъ дѣйствительно высшія и самыя удивительныя произведенія живописи и удавались только величайшимъ мастерамъ этого искусства; эти картины совсѣмъ не относятся къ историческимъ, потому что онѣ большею частью не изображаютъ никакого событія, никакого дѣйствія, а представляютъ собою только сопоставленія святыхъ, самого Спасителя, часто ребенкомъ съ Богоматерью, ангеловъ и т. д., но на ихъ лицахъ, особенно въ глазахъ, мы видимъ отраженіе самаго совершеннаго познанія, того, которое направлено не на отдѣльныя вещи, а на идеи... въ нихъ сквозитъ выраженіе глубочайшей мудрости христіанскаго духа и духа Индіи, полнѣйшее самоотреченіе и слѣдовательно искупленіе.

Такъ какъ цѣль всякаго искусства состоитъ въ передачѣ идеи, а не отвлеченности, то нельзя одобрить художественнаго произведенія, когда оно намѣренно и сознательно становится выраженіемъ понятія, какъ это бываетъ въ алегоріи. Алегорія есть такое художественное произведеніе, которое означаетъ нѣчто иное, чѣмъ то, что оно изображаетъ. Наглядное въ немъ идея, но высказывается сама по себѣ и непосредственно. Алегорія въ изобразительныхъ искусствахъ не что иное, какъ іероглифы; художественное значеніе, которое они могутъ имѣть, какъ наглядныя изображенія, принадлежитъ имъ не какъ алегоріямъ, а получается изъ совершенно другого источника. Необходимо помнить различіе между номинальнымъ и дѣйствительнымъ значеніемъ картины; реальное значеніе дѣйствуетъ лишь до тѣхъ поръ, пока номинальное алегорическое забыто; когда мысль переходитъ къ послѣднему, созерцаніе покинуто и абстрактное понятіе занимаетъ умъ; но переходъ отъ идеи къ понятію всегда составляетъ паденіе. Когда между изображаемымъ и тѣмъ понятіемъ, на которое оно указываетъ, нѣтъ никакой связи, основанной на подчиненіи или на ассоціаціи идей, а знакъ и обозначаемое имъ связано совершенно условно и случайно, такого рода алегорія есть уже символъ;

такъ напр. роза—символъ молчанія, лавры—символъ славы, пальмы — символъ побѣды и т. п. Такого рода символы могутъ быть полезны въ жизни, но значеніе ихъ совершенно чуждо искусству; на нихъ слѣдуетъ смотрѣть совершенно также, какъ на іероглифы или на китайское письмо.

Впрочемъ, совершенно отвергая значеніе алегоріи въ скульптурѣ и живописи, Шопенгауэръ допускаетъ его въ поэзіи; это потому, что въ первомъ случаѣ алегорія ведетъ отъ нагляднаго, непосредственно даннаго и составляющаго истинный объектъ всякаго искусства, къ отвлеченному мышленію, а въ поэзіи отношеніе обратное: здѣсь, непосредственно данное въ словахъ, это понятіе и ближайшая задача всегда состоитъ въ томъ, чтобы перейти отъ него къ наглядному, изображеніе котораго должна принять на себя фантазія слушателя.

То обстоятельство, что люди богатые нерѣдко затрачиваютъ на картины и статуи весьма значительныя суммы, платя за произведеніе знаменитаго стариннаго мастера стоимость большаго земельнаго имѣнія, по мнѣнію Шопенгауэра, зависитъ, во-первыхъ, отъ рѣдкости такихъ произведеній, такъ что обладанье ими льститъ самолюбію, а съ другой стороны оттого, что наслаж-

деніе ими требуетъ очень мало напряженія и времени и можетъ быть вызвано каждую минуту, хоть на мгновенье; тогда какъ поэзія и даже музыка представляютъ гораздо болѣе затруднительныя условія. Соотвѣтственно этому изобразительныя искусства не составляютъ необходимости; цѣлые народы, напр. всѣ магометане, обходятся безъ нихъ, но безъ музыки и безъ поэзіи нѣтъ. Въ чемъ же состоитъ задача поэзіи? — Въ томъ же, въ чемъ и задача изобразительныхъ искусствъ, отвѣчаетъ на это Шопенгауэръ; она должна выражать степени объективаціи воли, идеи, и передавать ихъ слушателю съ такою ясностью и живостью, съ какой схватывалъ ихъ духъ поэта. Хотя непосредственное, передаваемое словами въ поэзіи, только отвлеченныя понятія, тѣмъ не менѣе ясно намѣреніе ея показать слушателю въ томъ, что выражается этими понятіями, идеи жизни; а это можетъ быть достигнуто только съ помощью его собственной фантазіи. Для того же, чтобы, согласно съ этой цѣлью, возбудить фантазію, отвлеченныя понятія, составляющія непосредственный матеріалъ поэзіи такъ же, какъ и самой сухой прозы, должны быть сопоставлены такъ, чтобы сферы ихъ перекрещивались и ни одно изъ нихъ не могло остаться въ своей абстрактной всеобщ-

ности, а вмѣсто каждаго изъ нихъ являлся бы ея наглядный представитель, который могъ бы быть постоянно видоизмѣняемъ поэтомъ согласно его намѣренію посредствомъ словъ. Такъ же, какъ химикъ изъ совершенно чистыхъ и прозрачныхъ жидкостей, соединяя ихъ, получаетъ твердые осадки, такъ же поэтъ изъ абстрактной прозрачной всеобщности понятій, благодаря тому способу, которымъ онъ сочетаетъ ихъ, умѣетъ вызвать конкретное индивидуальное, наглядное представленье. Этому превращенью отвлеченныхъ понятій въ образы въ значительной степени служатъ эпитеты, каждый изъ которыхъ все болѣе ограничиваетъ сферу ихъ отвлеченности; другимъ, совершенно своеобразнымъ пособіемъ въ поэзіи служатъ размѣръ и риѳма. Размѣръ и риѳма—узы, но въ то же время и покровъ, набрасываемый на себя поэтомъ, подъ которымъ онъ можетъ говорить такъ, какъ иначе не могъ бы; онъ лишь на половину отвѣтственъ за все, что говоритъ, размѣръ и риѳма должны нести другую половину отвѣтственности. Размѣръ или мѣра времени, какъ чистый ритмъ по существу своему, лежитъ только во времени; риѳма, наоборотъ, есть предметъ слухового ощущенія, эмпирической чувствительности.

Бѣдность французской поэзіи зависитъ главнымъ образомъ отъ того, что, не имѣя размѣра, она должна ограничиваться риѳмой, и увеличивается еще тѣмъ, что, желая скрыть недостаточность своихъ средствъ, она затруднила свою риѳмовку множествомъ педантическихъ положеній, какъ напр. то, что риѳмуютъ только одинаково пишущіяся слова, какъ будто риѳма существуетъ для глаза, а не для уха, что множество словъ не должно употребляться въ стихахъ и т. п.; всему этому новая французская школа стремится положить конецъ, замѣчаетъ Шопенгауэръ. Теперь она этого достигла уже, кажется, настолько, что пользуется словами совсѣмъ не существующими и не стѣсняется употребленіемъ тѣхъ, которыя, бывало, и въ прозѣ замѣнялись многоточіями.

При серьезномъ анализѣ можетъ показаться почти преступленьемъ и измѣною разуму, когда совершается хоть малѣйшее насилованіе мысли или ея выраженія ради дѣтскаго намѣренія, чтобы нѣкоторые, одинаково звучащіе слога повторялись послѣ нѣсколькихъ другихъ слоговъ или чтобы (ударяемые) слога вообще слѣдовали въ извѣстномъ порядкѣ. Однако безъ такого насилія стихи пишутся очень рѣдко: отъ этого зависитъ то, что на иностранныхъ языкахъ стихъ труднѣе

понимать, чѣмъ прозу. Еслибы мы могли проникнуть въ тайную мастерскую поэтовъ, мы увидали бы, что вдесятеро чаще подыскиваютъ мысль къ риѳмѣ, чѣмъ риѳму къ мысли, и даже въ послѣднемъ случаѣ требуется нѣкоторая податливость со стороны мысли; но, не смотря на это, стихотворство смѣется надъ всѣми подобными соображеніями, при чемъ на сторонѣ его оказываются всѣ времена и всѣ народы: такъ велика сила размѣра и риѳмы надъ духомъ. Я готовъ былъ бы объяснить это тѣмъ, что стихъ вызываетъ въ насъ такое чувство, будто выраженная въ немъ мысль была уже предопредѣлена и даже какъ бы сформирована въ самомъ языкѣ и поэту нужно было только отыскать ее. Даже тривіальнымъ мыслямъ размѣръ и риѳма придаютъ оттѣнокъ значительности и съ этой прикрасой онѣ фигурируютъ, какъ дѣвушки совсѣмъ некрасивыя. привлекая иногда вниманіе, благодаря наряду, Даже невѣрныя мысли черезъ версификацію получаютъ какую-то видимость правды. Съ другой стороны переданныя вѣрною прозою блекнутъ и теряютъ свой блескъ даже знаменитыя мѣста знаменитыхъ поэтовъ. Если только истинное прекрасно и если лучшее украшеніе истины ея нагота, то мысль, выраженная въ прозѣ красиво и величе-

ственно, будетъ имѣть больше истиннаго значенія, чѣмъ та, которая такимъ образомъ дѣйствуетъ въ стихахъ. То обстоятельство, что такое незначительное, почти дѣтское средство, какъ размѣръ и риѳма, вызываетъ такое могущественное дѣйствіе, весьма замѣчательно и заслуживаетъ изслѣдованія; я его объясняю себѣ тѣмъ, говоритъ Шопенгауэръ, что непосредственно данное слуху, т.-е. самый звукъ словъ, получаетъ черезъ размѣръ и риѳму нѣкоторое совершенство и нѣкоторую значительность, становится, благодаря имъ, чѣмъ-то въ родѣ музыки.

Вѣрно ли, нѣтъ ли то объясненіе, которое даетъ Шопенгауэръ дѣйствію стиха, дѣйствіе это несомнѣнно, и только полнѣйшимъ непониманьемъ элементарныхъ эстетическихъ законовъ можно объяснить требованіе, весьма распространенное въ нашихъ школахъ, маскировать стихъ и читать стихи, какъ прозу.

Что касается выбора сюжета, то въ немъ, по мнѣнію Шопенгауэра, важно только то, какъ онъ выражаетъ идею, а не то, что онъ выражаетъ. Никто не въ правѣ предписывать художнику, чтобы онъ былъ благороденъ, честенъ, христіански настроенъ, нравственъ и т. д., и тѣмъ менѣе упрекать его, что онъ такой, а не иной: онъ зеркало

человѣчества и доводитъ до сознанья его то, что оно чувствуетъ и дѣлаетъ.

Мы не будемъ говорить объ отдѣльныхъ видахъ поэзіи, о которыхъ Шопенгауэръ упоминаетъ лишь вскользь, и остановимся только на трагедіи, которая естественно, въ силу его пессимистическаго направленія, должна была болѣе всего привлечь вниманіе философа. Вершина поэзіи, какъ въ отношеніи силы ея дѣйствія, такъ и въ отношеніи трудности исполненія, есть трагедія и таковою она признается. Задача трагедіи состоитъ въ изображеніи страшной стороны жизни: передъ нами проходятъ несказанныя муки, бѣдствія человѣчества, торжество злобы, насмѣшливая власть случая и безвозвратная гибель праведнаго и невиннаго. Въ трагедіи отражается самая глубокая сущность жизни и той воли, которая проявляется въ ней то съ большей, то съ меньшей силой, воля, окутанная призракомъ множественности, этимъ покровомъ Маіи, воля, которая сама себя пожираетъ, пока наконецъ на нее, очищенную муками и просвѣтленную знаніемъ, не перестаютъ дѣйствовать мотивы и она не достигаетъ успокоенія въ самоотреченіи... Требованіе такъ называемой поэтической справедливости основано на совершенномъ непониманіи сущности трагедіи и сущности міра.

Во всей своей дерзости оно выступаетъ въ критикахъ Джонсона на нѣкоторыя Шекспировскія драмы, когда онъ наивно жалуется на полное пренебреженіе ею. И въ самомъ дѣлѣ, чѣмъ же виноваты Офеліи, Корделіи и Дездемоны? но только плоское оптимистическое, протестантско-раціоналистическое или, собственно говоря, жидовское направленье можетъ выставлять требованіе поэтической справедливости и въ ея удовлетвореніи находить свое собственное; истинный смыслъ трагедіи составляетъ болѣе глубокое прозрѣнье того, что искупается героемъ, не личные грѣхи, а грѣхъ первородный, т.-е. вина самаго существованія.

Для человѣка нѣтъ вины тяжеле,
Какъ самое его рожденье,

говоритъ Кальдеронъ. Эстетическое наслажденіе, доставляемое намъ трагедіей, принадлежитъ къ чувству возвышеннаго, а не прекраснаго; оно составляетъ даже высшую степень этого чувства. Такъ же, какъ при видѣ возвышеннаго въ природѣ мы отвращаемся отъ личныхъ интересовъ и относимся къ нему чисто созерцательно, такъ же при трагической катастрофѣ мы отвращаемся отъ самой воли къ жизни.

Впечатлѣніе трагедіи на зрителя должно быть таково, чтобы онъ почувствовалъ, хотя бы только смутно, что лучше оторваться сердцемъ отъ жизни, отвратить отъ нея волю, не любить міра и жизни такъ, чтобы вмѣстѣ съ тѣмъ въ глубочайшей его сущности проснулось сознанье, что для другого рода хотѣнья долженъ быть и другой родъ бытія. Еслибы это было иначе, если-бъ стремленьемъ трагедіи не былъ подъемъ надъ всѣми цѣлями и благами жизни, отреченье отъ всѣхъ ея соблазновъ и заключающееся уже въ такомъ отреченьи обращенье къ другому, хотя совершенно непостижимому для насъ бытію, то какъ возможно было бы вообще, чтобы на насъ благотворно дѣйствовало и доставляло намъ высокое наслажденье изображеніе въ самомъ яркомъ свѣтѣ страшной стороны жизни. Страхъ и состраданье, въ возбужденіи которыхъ Аристотель ставитъ послѣднюю цѣль трагедіи, сами по себѣ не принадлежатъ, конечно, къ пріятнымъ ощущеніямъ и могутъ быть не цѣлью, а только средствами. Слѣдовательно побужденье къ отреченью отъ воли къ жизни остается истинной задачей трагедіи, послѣднею цѣлью намѣреннаго изображенія страданій человѣчества, остается ею даже тамъ, гдѣ возвышеніе успокоеннаго духа не проявляется въ самомъ героѣ, а вызывается

только въ зрителѣ видомъ великаго незаслуженнаго или хотя бы заслуженнаго страданія.

Греки героями трагедіи брали исключительно коронованныхъ лицъ, поэты новаго времени въ большинствѣ случаевъ дѣлаютъ то же. Конечно не потому, чтобы санъ придавалъ большее значеніе дѣйствующему или страдающему лицу. Задача здѣсь состоитъ только въ томъ, чтобы вызвать игру человѣческихъ страстей; поэтому относительная цѣнность предметовъ, посредствомъ которыхъ это совершается, безразлична; крестьянскіе дворы въ этомъ отношеніи значатъ то же, что и королевства. И дѣйствительно, мѣщанскую драму далеко не слѣдуетъ отвергать безусловно. Однако личности съ выдающеюся властью и почетомъ представляютъ для трагедіи самый подходящій матеріалъ, потому что бѣдствіе, изъ котораго мы должны узнать судьбу человѣческой жизни, должно быть достаточно велико, чтобы показаться страшнымъ зрителю, кто бы онъ ни былъ; а тѣ обстоятельства, которыя въ мѣщанской драмѣ обусловливаютъ нужду и отчаяніе семьи бюргеровъ, въ глазахъ великихъ и богатыхъ большею частью весьма незначительны и могли бы быть устранены человѣческой помощью, иногда совершенной мелочью, и такіе зрители не могутъ испытывать отъ нихъ

трагическаго потрясенія. Наоборотъ, несчастія лицъ великихъ и могущественныхъ безусловно страшны и недоступны ни для какой внѣшней помощи, такъ какъ короли должны или держаться своей собственной силой, или погибнуть. Къ этому присоединяется и то, что паденіе тѣмъ глубже, чѣмъ выше жертва его. Лицамъ средняго сословія не достаетъ высоты паденія.

Говорятъ, что вездѣ трудно начало; но въ драмѣ вѣрно обратное: всегда труденъ конецъ; это доказывается безчисленными драмами, первая половина которыхъ вполнѣ удовлетворительна, но которыя потомъ путаются, цѣпляются, колеблются, особенно въ злосчастномъ четвертомъ актѣ, и наконецъ заключаются то неудовлетворительнымъ, то давно всѣми предугаданнымъ концомъ, а иногда даже возмутительнымъ, какъ напр. въ Эмиліи Галоти, такимъ, послѣ котораго зритель возвращается домой совершенно не въ духѣ. Эта трудность окончанія отчасти зависитъ отъ того, что всегда легче запутать вещи, чѣмъ ихъ распутать, отчасти отъ того, что въ началѣ мы предоставляемъ автору carte blanche и наоборотъ предъявляемъ опредѣленныя требованія для конца: этотъ конецъ долженъ быть или вполнѣ счастливымъ, или вполнѣ трагичнымъ, тогда какъ человѣческія дѣла

рѣдко принимаютъ такой рѣшительный оборотъ; кромѣ того онъ долженъ быть натуральнымъ, вѣрнымъ и непринужденнымъ и никѣмъ непредвидѣннымъ. То же самое относится къ эпосу и къ роману, но въ драмѣ оно выступаетъ яснѣе, такъ какъ большая сжатость ея еще увеличиваетъ трудность.

Я не говорю о политической драмѣ, замѣчаетъ Шопенгауэръ, о тенденціи, строящей глазки минутнымъ капризамъ милой черни, объ этомъ излюбленномъ товарѣ современныхъ писакъ. Такого рода пьесы скоро, иногда даже въ слѣдующемъ году, лежатъ какъ старые календари. Это впрочемъ нисколько не тревожитъ ихъ авторовъ, потому что воззваніе ихъ къ музѣ содержитъ только одно прошеніе: хлѣбъ нашъ насущный даждь намъ днесь.

Совершенно особое положеніе въ ряду искусствъ Шопенгауэръ приписываетъ музыкѣ.

Музыка — это истинный всеобщій языкъ, который вездѣ понимается, такъ что на немъ говорятъ во всѣхъ странахъ во всѣ столѣтія, и многоговорящая, многозначительная мелодія скоро облетаетъ всю землю, тогда какъ бѣдная, ничего не говорящая скоро смолкаетъ и замираетъ; это доказываетъ, что содержаніе мелодіи весьма доступно.

Музыка говоритъ; но не о вещахъ, а только о радости и о горѣ, о томъ, что единственно реально для воли; вотъ отчего она такъ сильно говоритъ сердцу, тогда какъ головѣ ничего сказать не можетъ.

Музыка, какъ сама природа, представляетъ непосредственную объективацію воли; она не есть отраженіе идей, подобно другимъ искусствамъ, а отраженіе самой воли, объективацію которой составляютъ и идеи; вотъ отчего она настолько могущественнѣе и болѣе захватываетъ, чѣмъ другія искусства; послѣднія говорятъ о тѣняхъ, она о самой сущности. Но этого мало, Шопенгауэръ находитъ, что такъ какъ та же самая воля объективируется и въ идеяхъ, и въ музыкѣ, хотя совершенно различными способами, то долженъ существовать нѣкоторый параллелизмъ, нѣкоторая аналогія между музыкою и идеями, проявленіе которыхъ во множественности и несовершенствѣ составляетъ видимый міръ.

Въ низкихъ тонахъ гармоніи Шопенгауэръ узнаетъ низшія степени объективаціи воли, неорганическую природу, планетную массу. Извѣстно, что всѣ высокіе тоны, болѣе подвижные и быстрѣе смолкающіе, должны разсматриваться какъ возникшіе вслѣдствіе сложныхъ вибрацій основного

тона, при звукѣ котораго они всегда тихо звучатъ одновременно съ нимъ, а по закону гармоніи съ басовою нотою могутъ встрѣчаться только тѣ высокія ноты, которыя дѣйствительно уже сами по себѣ звучатъ совмѣстно съ нею (ея sons harmoniques). Законъ этотъ соотвѣтствуетъ тому, что всѣ тѣла и организмы природы должны разсматриваться какъ возникшіе черезъ постепенное развитіе планетной массы: она ихъ носительница и ихъ источникъ; совершенно такое же отношеніе имѣютъ высшіе тоны къ основному басу. Мы не послѣдуемъ далѣе за Шопенгауэромъ въ развитіи этой аналогіи, тѣмъ болѣе, что самъ онъ предупреждаетъ, что музыка имѣетъ лишь косвенную связь съ указанными явленіями, такъ какъ она никогда не выражаетъ явленія, какъ такового, а только внутреннюю сущность его, проявляющуюся волю. Поэтому она не выражаетъ той или другой опредѣленной радости, того или другого огорченія, боли, ужаса, ликованія, веселости или спокойствія; а радость, огорченіе, боль, ужасъ, ликованіе, веселость, душевный покой, какъ таковые въ нѣкоторомъ смыслѣ, in abstracto, т.-е. только то, что существенно въ нихъ безъ всякой примѣси и слѣдовательно безъ мотивовъ, вызывающихъ эти чувства. Не смотря на это, мы, однако, понимаемъ

ее вполнѣ въ этой отвлеченной сосредоточенности; и отъ этого зависитъ и то, что наша фантазія такъ легко возбуждается ею и пытается придать форму и воплотить непосредственно говорящій намъ, такъ ярко волнующійся духовный міръ. Шопенгауэръ въ своемъ увлеченіи музыкой доходитъ до того, что утверждаетъ, что весь міръ можно бы назвать воплощенной музыкой, также какъ и воплощенною волей. Это отождествленіе музыки съ волей едва ли согласно съ пессимистической метафизикой и напоминаетъ скорѣе древнее мистическое пиѳагорійское ученіе о гармоніи сферъ.

Оканчивая изложеніе эстетики Шопенгауэра, нельзя не остановиться на вопросѣ, къ которому онъ нерѣдко возвращается въ связи съ нею: я разумѣю научную и художественную критику. Такъ же, какъ солнце, для того, чтобы свѣтить, нуждается въ глазѣ, музыка—въ ухѣ, для того, чтобы звучать, такъ же и значенье всѣхъ великихъ произведеній въ искусствѣ и въ наукѣ обусловливается близкимъ, родственнымъ ему духомъ, которому бы они могли говорить. Только онъ владѣетъ волшебнымъ словомъ, могущимъ затронуть и заставить говорить заколдованныхъ въ новомъ произведеніи духовъ. Дюжинныя головы стоятъ передъ нимъ, какъ передъ запертымъ волшебнымъ замкомъ

или передъ инструментомъ, на которомъ не умѣютъ играть и изъ котораго могутъ извлечь лишь нестройные тоны, какъ ни стараются себя обмануть на этотъ счетъ. Поэтому высокохудожественное произведеніе нуждается въ духѣ, способномъ его воспринять. Но нерѣдко тотъ, кто посылаетъ въ міръ подобное произведеніе, чувствуетъ нѣчто въ родѣ того, что испыталъ бы фейерверкеръ, который съ восторгомъ сжегъ бы свою работу, долго и съ трудомъ приготовленную, и потомъ узналъ, что онъ попалъ на неудачное мѣсто и что всѣ зрители были питомцами пріюта слѣпыхъ. Но и это для него лучше, чѣмъ еслибы публика состояла изъ однихъ фейерверкеровъ, такъ какъ тогда онъ легко могъ бы поплатиться за свой успѣхъ собственной шеей.

Главная задача художественной критики состоитъ въ томъ, чтобы служить посредницей между художникомъ и публикой. Критика должна бы стремиться къ уясненію тѣхъ идей, которыя дѣйствительно заключаются въ каждомъ истинно-художественномъ произведеніи, а не навязывать художникамъ такихъ цѣлей, которыя имъ совершенно чужды, и не превозносить посредственностей потому только, что эти посредственности становятся ея послушнымъ орудіемъ.

Къ сожалѣнію, большинство критиковъ, особенно у насъ, присваиваетъ себѣ совершенно чуждую имъ роль общественныхъ руководителей въ вопросахъ, не имѣющихъ ничего общаго съ искусствомъ, при чемъ, по выраженію Шопенгауэра, не шутя принимаетъ свою критическую дудку за трубу славы, которой безусловно должны повиноваться художники.

Нельзя не замѣтить, впрочемъ, что въ послѣдніе годы чувствуется уже значительная реакція противъ тенденціозной критики и, можетъ быть, не далеко то время, когда новое теченіе въ искусствѣ окончательно унесетъ преграды, которыя на пути его пытались нагромоздить слѣпые руководители, чуждые чувству красоты и художественной правды.

Кн. Д. Цертелевъ.