

ШОПЕНГАУЭР О МУЗЫКЕ⁹⁷

После того как мы рассмотрели все прекрасные искусства во всеобщности, соответствующей нашей точке зрения, начав с прекрасного зодчества, цель которого как таковая – в уяснении объективации воли на самой низкой ступени ее видимости, где она выступает как глухое, бессознательное, закономерное стремление массы и тем не менее открывается как саморазделение и борьба, борьба между тяжестью и косностью, – и, закончив трагедией, которая на высшей ступени объективации воли ставит перед нами это раздвоение с самой собой в ужасающем величии и отчетливости, – мы обнаруживаем, что одно прекрасное искусство осталось вне нашего рассмотрения и должно было остаться вне его, так как в систематической связи нашего изложения для него не оказалось подходящего места: это – *музыка*. Она стоит особняком в ряду других искусств. Мы не познаем в ней воспроизведения, повторения какой-либо идеи существ мира; и все-таки она – такое великое и бесконечно прекрасное искусство, оказывает такое могучее воздействие на душу человека так полно и глубоко им понимается как всеобщий язык, своей ясностью превосходящий даже язык созерцаемого мира, – что мы несомненно должны видеть в ней нечто большее, чем *exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi*, как определял ее Лейбниц, который, однако, был совершенно прав в той мере, в какой он имел в виду только ее непосредственное, внешнее значение, ее оболочку. Но если бы она была только этим, то доставляемое ею удовлетворение было бы подобно тому, которое мы испытываем при правильном решении арифметической задачи, и не доставляло бы глубокую радость, даруемую выражением сокровенной

⁹⁷ Печатается по: Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. Т. I, кн. 3: О мире как представлении // Шопенгауэр А. О четверяком корне... – М., 1993. – С. 364-375.

глубины нашего существа. Поэтому, с нашей точки зрения, исходя из эстетического воздействия, мы должны признать, что значение ее гораздо серьезнее и глубже, что оно касается глубочайшей сущности мира и нашего Я и под этим углом зрения числовые отношения, на которые можно разложить музыку, выступают не как обозначаемое, а как знак. Что музыка должна относиться к миру в известном смысле как изображение к изображаемому, как воспроизведение к образцу, мы можем умозаключить по аналогии с другими искусствами, ибо им всем это свойственно, и действие музыки в целом одинаково с действием других искусств, но более сильно, более быстро, неизбежно и неотразимо. К тому же ее отношение к воспроизводимому ею миру должно, быть очень глубоким, бесконечно истинным и верным, так как ее мгновенно понимает каждый, и она свидетельствует о своей безошибочности тем, что ее форма может быть сведена к совершенно определенным, выраженным в числах правилам, уклониться от которых она не может, не перестав быть музыкой. – Тем не менее точка соприкосновения музыки с миром, отношение, в котором музыка служит подражанием или воспроизведением мира, таится очень глубоко. Музыкой занимались во все времена, не отдавая себе отчета об этом; довольствуясь своим непосредственным пониманием ее, обычно отказываются от абстрактного постижения самого этого непосредственного понимания.

Полностью предаваясь духовно впечатлению, вызываемому музыкой в ее разнообразных формах, и возвращаясь затем к рефлексии и к изложенному в данной работе ходу моих мыслей, я нашел разгадку ее внутренней сущности и характера ее отношения к воспроизводимому ею миру, которое по аналогии необходимо было заранее предположить; меня это объяснение вполне удовлетворяет и соответствует всему моему исследованию данного вопроса и, вероятно, окажется столь же убедительным для того, кто следовал моему ходу мыслей и согласен с моим воззрением на мир. Однако доказать свое предположение я считаю по существу невозможным, ибо оно принимает и устанавливает отношение музыки как представления к тому, что по существу никогда не может быть представлением, и требует, чтобы в музыке видели воспроизведение первообраза, который никогда не может быть доступен представлению. Поэтому я могу только изложить здесь, в конце этой третьей книги, посвященной главным образом рассмотрению искусств, удовлетворяющую меня разгадку дивного искусства звуков, предоставив читателю соглашаться с моим воззрением или отрицать его убедительность в зависимости отчасти от того впечатления, которое

производит на каждого человека музыка, отчасти от того, насколько он воспринял развитую мною в этом сочинении мысль. Кроме того, чтобы с полным убеждением одобрить объяснение значения музыки, которое будет здесь дано, я считаю необходимым, часто и постоянно размышляя о нем, слушать музыку, а это в свою очередь возможно только при полном усвоении изложенной здесь мысли.

Адекватной объективацией воли служат идеи (Платона); возбудить их познание посредством изображения отдельных вещей (ибо ведь таковы всегда произведения искусства), – что возможно лишь при соответствующем изменении в познающем субъекте, – есть цель всех других искусств. Следовательно, все они объективируют волю лишь опосредствованно, а именно посредством идей; а так как наш мир не что иное, как проявление идеи во “множественности посредством вступления в *princĭpium individuationis* (форму познания, доступного индивиду как таковому), то музыка, обходя идеи и будучи независима также от явленного мира, полностью этот мир игнорирует и могла бы в известной степени существовать, даже если бы мира вообще не было, чего о других искусствах сказать нельзя. Дело в том, что музыка – такая же *непосредственная* объективация и отражение всей *воли*, как и сам мир, как идеи, явление которых во множественности составляет мир отдельных вещей. Следовательно, музыка в отличие от других искусств отнюдь не отражение идей, а *отражение самой воли*, объектностью которой служат и идеи; именно поэтому действие музыки значительно сильнее и проникновеннее действия других искусств: они говорят только о тени, она же – о существе. Но так как и в идеях, и в музыке объективируется одна и та же воля, только совершенно различным образом, то между музыкой и идеями, явление которых во множественности и несовершенстве есть видимый мир, должен существовать, хотя это отнюдь не непосредственное сходство, известный параллелизм, аналогия. Выявление этой аналогии облегчит понимание трудного из-за темноты предмета объяснения.

В самых низких тонах гармонии в басу, который служит основой, я узнаю низшие ступени объективации воли, неорганическую природу, массу планеты. Все высокие тона, легко приходящие в движение и быстро отмирающие, следует, как известно, считать происходящими от побочных колебаний низкого, основного тона, звучание которого они всегда тихо сопровождают, причем по закону гармонии на басовую ноту могут приходиться лишь те высокие тона, которые действительно сами звучат одновременно с ней (*ee tons harmoniques*) вследствие ее побочных колебаний. Это аналогично тому, что все тела и организмы природы

следует рассматривать как возникшие в последовательном развитии из планетной массы, она их носитель, она же источник – так же высокие тона относятся к основному басу. Низкое звучание имеет границу, за пределами которой не слышен уже никакой тон; это соответствует тому, что материя не может быть воспринята без формы и качества; т.е. без проявления силы, не поддающейся дальнейшему объяснению, в которой выражает себя идея, – или в более общей форме – что материя не может быть полностью безвольной; следовательно, так же как от тона как такового неотделима известная степень высоты, так от материи – известная степень проявления воли. Таким образом, основной бас в гармонии для нас то, что в мире неорганическая природа, самая грубая масса, на которой все покоится и из которой все возникает и развивается. Далее, в совокупности средних голосов, которые образуют гармонию и находятся между басом и ведущим, поющим мелодию голосом, я узнаю всю последовательность ступеней идей, в которых объективируется воля. Те голоса, которые ближе к басу, – более низкие ступени, еще неорганические, но уже различным образом проявляющие себя тела; находящиеся выше представляют собой, по моему мнению, растительное и животное царства. Определенные интервалы звукоряда параллельны определенным ступеням объективации воли, определенным видам в природе. Отклонение от арифметической правильности интервалов посредством температуры или изменения тональности аналогично отклонению индивида от видового типа; диссонансы, не образующие интервалы, можно уподобить чудовищным выродкам, от скрещивания двух видов животных или человека и животного. – Однако всем этим басовым голосам, составляющим *гармонию*, не хватает той связи в поступательном движении, которой обладает только верхний, ведущий мелодию голос; только он быстро и легко движется в модуляциях и пассажах, тогда как все остальные движутся медленнее и каждый из них не обладает самостоятельной связью. Тяжелее всего движение низкого баса, представителя самой грубой массы; его повышение и понижение происходит только по большим ступеням, на терцию, кварту, квинту и никогда на *один* тон, разве что посредством перемещения двойным контрапунктом. Это медленное движение свойственно ему и физически: быстрый пассаж или трель в низком регистре нельзя даже вообразить. Быстрее, однако еще не образуя связную мелодию и осмысленное движение, движутся более высокие сопровождающие голоса, параллельные миру животных. Бессвязное продвижение и закономерное определение всех средних голосов служит аналогией тому, что во всем лишенном разума мире, от кристалла до самого совершенного

животного, ни одно существо не обладает действительно связным сознанием, которое превращало бы его жизнь в осмысленное целое, ни одно не ведает последовательности духовного развития, ни одно не совершенствуется в знании, а все пребывает всегда одинаковым, таким, как оно есть по своему виду, определенное твердым законом. – И наконец, в *мелодии*, в высоком, поющем главном голосе, который ведет за собой все и в ничем не стесняемом произволе с начала до конца движется в непрерывной, полной значения связи *единой* мысли и дает изображение целого, я вновь узнаю высшую ступень объективации воли, осмысленную жизнь и стремление человека. Подобно тому как человек, будучи одарен разумом, постоянно смотрит вперед и оглядывается назад, на путь своей действительности и бесчисленных возможностей, и таким образом проходит осмысленно свой связанный в некое целое жизненный путь, – так, соответственно этому, только *мелодия* имеет многозначительную преднамеренную связь с начала до конца. Она рассказывает историю озаренной сознанием воли, отражение которой в действительности есть ряд ее действий; но она говорит и нечто большее; она рассказывает самую затаенную историю воли, рисует каждое ее побуждение, каждое стремление, каждое движение, все то, что разум объединяет широким и негативным понятием чувства и что он уже не может ввести в свои абстракции. Поэтому всегда считалось, что музыка – язык чувства и страсти, как слова – язык разума. Уже Платон определяет музыку как *melodiarum motus, animi affectus imitans* и Аристотель говорит: “*cur numeri musici et modi, qui voces sunt, moribus similes esse exhibent?*”.

Подобно тому как сущность человека состоит в том, что его воля стремится к чему-нибудь, удовлетворяется и вновь стремится и так беспрестанно, как в том только и заключаются его счастье и благополучие, чтобы этот переход от желания к удовлетворению и от него к новому желанию совершался быстро, ибо отсутствие удовлетворения – это страдание, а отсутствие нового желания – пустое томление, *languor*, скука, так, соответственно этому, сущность мелодии есть постоянное отклонение от тоники, переход тысячами путей не только к гармоническим ступеням, к терции и доминанте, но и к любым другим, к диссонирующей септимере и к увеличенным интервалам, причем в конце концов это всегда завершается возвращением к тонике; на всех этих путях мелодия выражает многообразное стремление воли, но посредством конечного обретения гармонической ступени, прежде всего тоники, и ее удовлетворение. Изобретение мелодии, раскрытие в ней глубочайших тайн воления и чувств человека – задача гения, творчество которого здесь скорее, чем где бы то ни было, чуждо всякой рефлексии и

сознательной преднамеренности и может быть названо вдохновением. Понятие здесь, как и во всяком искусстве, бесплодно; композитор открывает сокровеннейшую сущность мира и высказывает глубочайшую мудрость на языке, непонятном его разуму, подобно тому как сомнамбула в магнетическом состоянии сообщает о вещах, о которых она не имеет никакого понятия. Поэтому в композиторе, больше, чем в каком-либо другом художнике, человек полностью отделен и обособлен от художника. Даже при объяснении этого дивного искусства понятие обнаруживает свою скудость и ограниченность, – но я все-таки попытаюсь продолжить нашу аналогию. – Так же, как быстрый переход от желания к его удовлетворению, а от него к новому желанию составляет счастье и благополучие, быстрые мелодии без значительных отклонений веселы; медленные же, проходящие через мучительные диссонансы и возвращающиеся к тонике только через много тактов, – как аналогия с замедленным, затрудненным удовлетворением, грустны. Задержка нового движения воли, *languor*, может быть выражена только как продолжительная остановка на тонике, действие которой скоро становится невыносимым; этому близки очень монотонные, невыразительные мелодии. Короткие, доходчивые фразы быстрой танцевальной музыки как будто говорят только о легкодостижимом будничном счастье; напротив, *allegro maestoso* выражает в больших фразах, длинных ходах, далеких отклонениях более высокое и благородное стремление к далекой цели и ее достижение в конце. *Adagio* говорит о страданиях, связанных с высоким благородным стремлением, презиравшим мелкое счастье. А как поразительно действие *moll* и *dur*! Как удивительно, что изменение на полутон, появление малой терции вместо большой сразу же и неизбежно вызывает в нас тоскливое, мучительное чувство, от которого нас так же мгновенно освобождает *dur*. В *moll adagio* достигает выражения сильнейшей скорби, становится потрясающей жалобой. Танцевальная музыка в *moll* звучит как утрата ничтожного счастья, которое лучше было бы презреть, говорит как будто о достижении низменной цели посредством усилий и хлопот. – Неисчерпаемость возможных мелодий соответствует неисчерпаемости природы в создании индивидов, физиономий и жизненных путей. Переход из одной тональности в другую, совершенно уничтожающий связь с предшествующим, подобен смерти, поскольку индивид находит в ней свой конец; но воля, которая проявлялась в этом индивиде, продолжает жить, являя себя в других индивидах, сознание которых, однако, не связано с сознанием предыдущего индивида.

Но, воспринимая все приведенные аналогии, никогда нельзя забывать, что музыка имеет к ним не прямое, а лишь косвенное отношение, так как она никогда не выражает явление, а только внутреннюю сущность, в себе бытие всех явлений, самую волю. Поэтому она выражает не ту или иную данную и определенную радость, ту или другую печаль, страдание, ужас, ликование, веселье или душевный покой, а радость, печаль, страдание, ужас, ликование, веселье, душевный покой вообще как *таковые* в известной степени in abstracto, выражает существенное в них, без чего бы то ни было привходящего, следовательно, и без мотивов в нем. И все-таки мы вполне понимаем ее в этой отвлеченной квинтэссенции. Этим и объясняется, что наша фантазия так легко возбуждается ею и пытается выразить в образах, облечь в плоть и кровь, следовательно, воплотить в аналогичном примере этот стиль, непосредственно говорящий нам, невидимый и тем не менее пребывающий в таком живом движении мир духов. Так произошло пение с текстом и, наконец, опера; текст должен всегда сохранять свое подчиненное положение и не становиться главным, превращая музыку просто в средство своего выражения: это большая ошибка и злостное искажение. Ибо музыка всегда выражает только квинтэссенцию жизни и ее событий, а не сами события, различия в которых не всегда влияют на ее характер. Именно эта исключительно ей свойственная всеобщность при строжайшей определенности придает ей то высокое достоинство, которое ей свойственно как панацея от всех наших страданий. Следовательно, если музыка слишком стремится соответствовать словам и приспособиться к событиям, то она силится говорить не своим языком. Этой ошибки больше, чем кто-либо другой, избежал Россини, поэтому его музыка так отчетливо и чисто говорит на своем *собственном* языке, что не нуждается в словах и производит не меньшее впечатление при оркестровом исполнении.

Вследствие всего этого мы можем рассматривать мир явлений, или природу, и музыку как два различных выражения одной и той же вещи, которая сама поэтому есть единственно опосредствующее звено их аналогии, познание которого требуется для того, чтобы усмотреть эту аналогию. Тем самым музыка, рассматриваемая как выражение мира, представляет собой в высшей степени общий язык, который даже к общности понятий относится приблизительно так, как понятия к отдельным вещам. Но ее общность отнюдь не пустая общность абстракции, она носит совсем иной характер и связана с совершенно ясной определенностью. Этим она подобна геометрическим фигурам и числам, которые, будучи общими формами всех возможных объектов

опыта и аргументы, применяемые ко всем, все-таки не абстрактны, а созерцаемы и полностью определены. Все возможные стремления воления и проявления воли, все то, что происходит в душе человека и что разум относит к широкому, негативному понятию чувства, – все это должно быть выражено бесконечным множеством всевозможных мелодий, но всегда в общности одной только формы, без конкретного содержания, всегда только как в себе бытие, не как явление, без тела. Этим внутренним отношением музыки к истинной сущности всех вещей объясняется и то, что соответствующее музыкальное сопровождение какой-либо сцены, какого-либо действия, события или ситуации открывает нам как бы их тайный смысл и служит самым верным и ясным комментарием к происходящему; а тому, кто полностью отдается впечатлению от симфонии, представляется, что перед его взором проходят всевозможные события жизни и мира, но, очнувшись, он не может указать на сходство между игрой звуков и тем, что ему представлялось. Ибо музыка, как уже было сказано, отличается от всех других искусств тем, что она отражает не явление, или, вернее, адекватную объектность воли, а непосредственно саму волю и, следовательно, всему физическому в мире противопоставляет метафизическое, всякому явлению – вещь в себе. Тем самым мир можно было бы с таким же правом называть воплощенной музыкой, как и воплощенной волей; этим объясняется, почему музыка сразу же возвышает значение каждой картины, каждой сцены действительной жизни и мира; и, конечно, тем больше, чем аналогичное ее мелодия внутреннему духу данного явления. Поэтому стихотворение можно переложить на музыку в виде песни, наглядное изображение – в виде пантомимы или то и другое – в виде оперы. Такие отдельные картины человеческой жизни, переложенные на общий язык музыки, никогда не связаны с ним безусловной необходимостью или полным соответствием; они относятся к музыке; как любой пример к общему понятию: в определенности действительности они представляют то, что музыка выражает в общности чистой формы. Ибо мелодии в известной степени, подобно общим понятиям, – абстракция действительности. Действительность, т.е. мир отдельных вещей, дает нам созерцательное, частное и индивидуальное, отдельный случай, как для общности понятий, так и для общности мелодий; но эти две общности в известном отношении противоположны друг другу, поскольку понятия содержат только абстрагированные из первоначального созерцания формы, как бы снятую внешнюю оболочку вещей, и таким образом представляют собой подлинные абстракции, музыка же дает предшествующее всякой форме

сокровенное ядро, или сердце вещей. Это отношение можно было бы достаточно хорошо выразить на языке схоластов, сказав: понятия – *universalia post rem*, музыка же дает *universalia ante rem*, а действительность – *universalialia in rem*.

Общему смыслу мелодии, сопровождающей стихотворение, могли бы в такой же степени соответствовать и другие также произвольно выбранные примеры выраженного в ней общего; поэтому одна и та же композиция подходит ко многим строфам, отсюда и водевиль. Сама же возможность соответствия между композицией и созерцательным представлением основана, как было сказано, на том, что оба они лишь различные выражения одной и той же внутренней сущности мира. Когда в отдельном случае подобное отношение действительно существует и, следовательно, композитор сумел высказать на общем языке музыки те движения воли, которые составляют зерно события, тогда мелодия песни, музыка оперы выразительны. Однако эта найденная композитором аналогия между музыкой и текстом должна быть не осознана разумом, а проистекать из непосредственного познания сущности мира, и не должна быть подражанием, сознательно и преднамеренно опосредствованным понятиями; в противном случае музыка выражает не внутреннюю сущность, не саму волю, а неудовлетворительно подражает ее явлению, как это и происходит всегда в собственно подражательной музыке, например во “Временах года” Гайдна; таково же и [”Сотворение мира”], где он непосредственно подражает явлениям воспринимаемого мира; таковы же и многие батальные сцены, что никак не следует допускать.

Невыразимая задушевность музыки, благодаря чему она проносится перед нами, как такой знакомый и все-таки вечно далекий рай, столь понятная и вместе с тем столь необъяснимая, основана на том, что она отражает все движения нашей глубочайшей сущности, но вне, всякой действительности и без ее мучений. А присущая ей серьезность, которая полностью исключает из ее непосредственной области все смешное, объясняется тем, что ее объект не есть представление, которое только и может быть связано с ошибочным и смешным; ее объект – непосредственно воля, а она по своей сущности самое серьезное, то, от чего все зависит. – О том, как содержателен и значителен язык музыки, свидетельствуют даже знаки повторения и *da saro*; в произведениях, язык которых состоит из слов, они были бы невыносимы; здесь же, напротив, вполне целесообразны и благотворны, так как для полного понимания данного места его надо прослушать дважды.

Если в этом толковании музыки я старался ясно показать, что она выражает самым общим языком внутреннюю сущность, в себе бытие мира, которое мы по наиболее явственному его проявлению мыслим в понятии воли, и выражает его в однородном материале, только в звуках, причем с величайшей определенностью и истинностью; если, далее, по моему воззрению и устремлению, философия не что иное, как полное и верное воспроизведение и выражение сущности мира в очень общих понятиях, ибо лишь в таких понятиях возможен достаточно объемлющий и повсюду применимый обзор этой сущности, – то читатель, который следовал за мной и проник в мой образ мыслей, не сочтет парадоксальным, если я скажу: допустим, что удалось дать совершенно правильное, полное и доходящее до мельчайших подробностей объяснение музыки, следовательно, обстоятельно воспроизвести в понятиях то, что она выражает; это сразу же оказалось бы удовлетворительным воспроизведением и объяснением мира в понятиях или было бы вполне созвучным ему, следовательно, было бы истинной философией; поэтому приведенное выше высказывание Лейбница, совершенно верное с низкой точки зрения, мы в духе нашего более высокого воззрения на музыку могли бы пародировать так: *Musica est exercitium metaphysices occultum nescientis se philosophari animi*. Ибо *scire*, знать, всегда означает подвести под абстрактные понятия. Поскольку же, далее, вследствие многократно подтвержденной истинности лейбнического высказывания музыка, если отвлечься от ее эстетического или внутреннего значения и рассматривать ее только внешне и чисто эмпирически, есть не что иное, как средство постигать непосредственно и *in concrete* большие и более сложные числовые отношения, которые мы можем постигать лишь опосредствованно, в понятиях, то, соединив эти два столь различных и все же правильных воззрения на музыку, мы можем составить понятие о возможности философии чисел, такой, как философия Пифагора, а также китайцев в И-цзин, и в этом смысле истолковать слова пифагорейцев, которые приводит Секст Эмпирик *numero cuncta assimilantur*. И если, наконец, мы сопоставим это воззрение с нашим предыдущим истолкованием гармонии и мелодии, то придем к выводу, что моральная философия без объяснения природы, которую хотел ввести Сократ, совершенно аналогична мелодии без гармонии, что полагал необходимым Руссо, а в противоположность этому физика и метафизика без этики соответствуют гармонии без мелодии. – Да будет мне позволено присоединить к этим попутно высказанным соображениям еще несколько замечаний, касающихся аналогии музыки миру явлений. В предыдущей книге мы пришли к выводу, что высшая ступень объективации воли,

человек, не мог появиться изолированно и оторванно от всего остального, что ему должны были предшествовать стоящие ниже него ступени, которые в свою очередь предполагали еще более низкие; также и музыка, непосредственно, как и мир, объективирующая волю, достигает совершенства только в полной гармонии. Высокий ведущий голос мелодии нуждается, чтобы произвести должное впечатление, в сопровождении других голосов вплоть до самого низкого баса, в котором надо видеть источник всего остального; мелодия сама входит в качестве составной части в гармонию, как и гармония в мелодию; и как музыка лишь таким образом, лишь в полногласном целом, выражает то, что хочет выразить, так единая и вневременная воля находит свою совершенную объективацию только в самом полном единении всех ступеней, которые открывают ее сущность в бесконечных степенях возрастающей ясности. – Весьма замечательна также следующая аналогия. В предыдущей книге мы уже видели, что, хотя все явления воли как роды приспособляются друг к другу, – это послужило поводом к телеологическому рассмотрению – между этими явлениями как индивидами сохраняется неустранимое противоречие; оно заметно на всех ступенях и превращает мир в арену постоянной борьбы всех этих проявлений одной и той же воли, внутреннее противоречие которой с самой собой становится благодаря этому зримым. Даже этому есть нечто соответствующее в музыке. Дело в том, что совершенно чистая гармоническая система тонов невозможна не только физически, но и арифметически. Сами числа, посредством которых могут быть выражены тона, обладают неразрешимыми иррациональностями: невозможно вычислить такую шкалу, в которой каждая квинта относилась бы к тонике как 2 и 3, каждая большая терция – как 4 к 5, каждая малая – как 5 и 6 и т.д. Ибо если тона находятся в правильном отношении к тонике, то они уже неправильно относятся друг к другу, так как, например, квинта должна бы быть малой терцией терции и т.д.; тона шкалы похожи на актеров, которые играют то одну, то другую роль. Поэтому вполне правильную музыку нельзя даже мыслить, а тем более осуществить, и поэтому музыка всегда отклоняется от совершенной чистоты; она может только скрыть свойственные ей диссонансы, распределяя их по всем тонам, т.е. посредством темперации. Об этом можно прочесть у Хладни в его “Акустике” § 30 и “Кратком обзоре учения о звуках”, с. 12.

Я мог бы прибавить еще кое-что о характере восприятия музыки, а именно: оно осуществляется единственно и только во времени, посредством времени при полном исключении пространства и без всякого влияния познания причинности, следовательно, рассудка; ибо

тона производят эстетическое впечатление уже как действие, и для этого нет необходимости, как при созерцании, возвращаться к их причине. — Однако я не буду далее развивать эти соображения, так как, быть может, уже и так показалось, что я излишне подробен в этой третьей книге или слишком много внимания уделяю частному. Но это объяснялось поставленной мною целью, и меня за это не осудят, если примут во внимание важность и высокое значение искусства, которые редко встречают достаточное признание, и подумают о том, что, если, согласно нашему воззрению, весь видимый мир только объективация, зеркало воли, сопутствующее ей для ее самопознания и даже, как мы скоро увидим, для возможности ее освобождения, и если одновременно мир как представление, рассматриваемый обособленно, когда мы, освободившись от волнения, вводим его один в сознание, есть самая радостная и единственно невинная сторона жизни, — то мы увидим в искусстве более высокую степень, более полное, развитие всего этого, так как оно по существу дает то же, что и зримый мир, только более концентрированно, совершенно с определенным намерением и осмысленностью, и поэтому в полном смысле слова может быть названо цветком жизни. Если весь мир как представление есть лишь зримость воли, то искусство — уяснение этой зримости, *самета obsura*, которая показывает предметы чище и позволяет лучше обозреть их в целом; это пьеса в пьесе, сцена на сцене в “Гамлете”.

Наслаждение всем прекрасным, утешение, которое дарует искусство, энтузиазм художника, позволяющий ему забыть о тяготах жизни, — это единственное преимущество гения перед другими людьми, которое одно возмещает ему страдание, возрастающее вместе с ясностью сознания, и одиночество среди чуждых ему людей, — все это зиждется на том, что, как мы увидим в дальнейшем, в себе бытие жизни, воля, само бытие есть постоянное страдание и отчасти ничтожно, отчасти ужасно; напротив, в чистом созерцании, только как представление или воспроизведенное в искусстве, свободное от мук, оно служит значительным зрелищем. Эта чисто познаваемая сторона мира и воспроизведение ее в каком-либо искусстве — стихия художника. Его внимание приковывает зрелище объективации воли: он отдается ему, не устает созерцать и воспроизводить его в своих творениях и сам несет издержки, связанные с постановкой этого зрелища, т.е. он сам — воля, которая так объективируется и пребывает в постоянном страдании. Это чистое, истинное и глубокое познание сущности мира становится для него целью в себе, и он отдается ему. Поэтому такое познание не становится для него квиетизмом воли, как для святого, достигшего резиньации, — об этом

будет сказано в следующей книге, — оно освобождает его не навсегда, а только на мгновения, оно для него еще не путь из жизни, а только временное утешение в ней до тех пор, пока его возросшая от этого сила, устав, наконец, от игры, не обратится к серьезному. Символ такого перехода можно видеть в святой Цецилии Рафаэля. Обратимся же и мы к серьезному в следующей книге.