

**С.Г. Исаев**

*Новгородский государственный университет, г. Великий Новгород*

**S.G. Isaev**

*Novgorod State University, Veliky Novgorod*

**А. ШОПЕНГАУЭР О ПРИНЦИПАХ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ  
КОМПЕНСАЦИИ  
A. SHOPENHAUER ABOUT PRINCIPLES OF THE ART  
COMPENSATION**

*Ключевые слова: восполнение, компенсация, визуальность, акустика, композиционное единство*

*Keywords: completion, compensation, visuality, acoustics, composite unity*

Сегодня наряду с суждениями о том, что современную Россию вместе со всем Западным миром «захлестнуло “цунами” визуально-вербальной идеографичности» (Злыднева, 2008: 9), актуальной представляется идея подхода к целому с позиций *восполнения*. Предполагается, что наука в этом случае имеет дело не с классической картиной мира, а принципиально иной, «которую принято называть квантово-релятивистской картиной неклассического естествознания первой половины 20 в.» (Аршинов, 2010: 546). Впервые на проблемы «восполнительности» обращено внимание в творческом наследии Ж.-Ж. Руссо, которому и принадлежит само понятие. В дальнейшем оно появляется в эстетике и теоретической поэтике А. Шопенгауэра. Философское обоснование и последующее развитие понятие восполнительности получит в XX столетии в трудах Ж. Деррида, заговорившем о «цепочке восполнений», об «опасном восполнении», о «восполнении (перво)начала» и др. (Деррида, 2000: 306, 291, 508). Задача настоящей работы показать осмысление принципов художественной компенсации в трудах Шопенгауэра.

Современные исследователи справедливо считают, что размышляя о человеческой индивидуальности, автор «Мира как воли и представления» «ни на мгновение не забывал, что этот индивид прежде всего существует телесно и что эти два момента – субъект воления и субъект познания – тождественны» (Андреева, Гулыга, 2003: 201). На этом положении следует задержаться, поскольку оно в дальнейшем поможет понять, как Шопенгауэр представляет себе человека, творящего или создающего художественное произведение. По Шопенгауэру, возникновение искусства, во-первых, связано с задачей воспроизведения *идей*. Это широко известное положение, восходящее к Платону, будучи преломленным в функциональную плоскость, приводит Шопенгауэра к неожиданным результатам. Дело в том, что «мир идей», по Шопенгауэру, не является неким обособленным вневременным пространственным локусом. Он возникает лишь в процессе особого, эстетического, познания, в котором осуществляется способность человека *воспринимать*. То, что идеи появляются только в процессе особого

*соприкосновения* человека с окружающим миром и самим собой, играет в эстетике и поэтике Шопенгауэра решающую роль. Немецкий мыслитель полагал, что идеи – «всецело наглядны, так как это показывает избранное для них слово, которое можно было бы соответственно перевести как наглядности или зримости» (Шопенгауэр, 1999: 1, 411). Следовательно, появление художественного произведения, основательно связанное с требованием на-глядности, подсказывает философу и теоретику искусства не терять из виду способность человеческого глаза – смотреть и видеть.

Вместе с тем, известно, что для создания произведения искусства существенна и другая составляющая – субъект творчества. Шопенгауэр напоминает: и в искусстве «объект» – «есть только представление субъекта» (там же, с. 161). Именно сознание субъекта («если представить себе, что через него по очереди проходят все идеи или ступени объектности воли) и составляет, собственно, весь мир как представление» (там же, с. 161). Концептуальность этого положения далее развита Шопенгауэром в *законе восполнения*, который и играет базовую роль для обоснования художественной компенсации: произведение искусства, утверждает немецкий философ, «возникает» лишь в силу взаимного «восполнения и проникновения» объекта и субъекта (там же, с. 161). Без «объекта» (идеи) – художник оказывается «слепой волей». Но и без субъекта «познаваемая вещь есть не объект, а лишь воля, слепой порыв» (там же, с. 161). Заметим, речь у Шопенгауэра не о диалектике объективного и субъективного, (что характерно для гегелевской эстетики), а о принципах неравномерности распределения свойств и качеств в природе, а также о стихийном или целенаправленном восполнении недостатч.

Обращаясь к деятельности *субъекта*, Шопенгауэр подчеркивает, что в процессе эстетического созерцания работу человеческих органов чувств приходится рассматривать дифференцированно. Это позволяет философу поставить вопрос о различных (функционально направленных) связях между зрительной и акустической информацией в процессе формирования художественного единства в произведении искусства. Опираясь на результаты современных ему физиологических исследований, Шопенгауэр делает немаловажное и для сегодняшнего дня заключение: зрительные впечатления не тормозят мышление, а слуховые – его расстраивают. «Зрение – активное, слух – пассивное чувство. Поэтому звуки действуют на наш дух беспокоящим и враждебным образом, и это влияние тем сильнее, чем более он деятелен и развит: они разрывают все мысли, мгновенно расстраивают способность мышления. Наоборот, со стороны глаза не возникает аналогичных помех» (Шопенгауэр, 2001: 2, 25).

Шопенгауэр имел в виду показания физиологии, согласно которым установлено, что само появление в светлом поле сознания предметной картинки – «видимого, как *такового*» – не оказывает на работу мозга какого-либо непосредственного тормозящего воздействия. Влияя на волю, «видимое», или картинка, не прерывает наших размышлений. «...Самое пестрое разнообразие вещей перед нашими глазами оставляет для нас

возможность совершенно беспрепятственного и спокойного мышления» (там же, с. 25). Данные физиологии подводят Шопенгауэра к весьма перспективному выводу: «...Мыслящий дух живет в вечном мире с глазом, в вечной борьбе с ухом» (там же, с. 25).

Как же в деятельности субъекта «результатируются» физиологические и эстетические структуры восприятия? В связи с решением магистральной задачи Шопенгауэр постоянно артикулирует важность для искусства зрительно-визуальной информации. Искусство как «идея» – это «ясное зеркало сущности мира», оно же как деятельность субъекта – «ясное око мира» (Шопенгауэр, 1999: 1, 165-166). Говоря о художественном познании, Шопенгауэр настойчиво выделяет момент *видения*, фокусируя в этом процессе особую способность глаз художника: «Художник заставляет нас смотреть на мир его глазами. То, что у него такие глаза, что он познает сущность вещей вне всяких отношений, – это и есть прирожденный дар гения...» (там же, с. 173) Напоминает Шопенгауэр и о другой стороне наглядности: умение художника «дать нам свои глаза – это приобретенная техника искусства» (там же, с. 173). Развивая мотив гениальности, Шопенгауэр сознательно подчеркивает особенности гениального «взора», в котором уживаются противоположности: взор гения, с одной стороны, отличает *живая* непосредственность, с другой – он *пристален*, но не превращается в «высматривание»: «...он носит созерцательный характер, как это видно на изображениях немногих гениальных голов, которые время от времени среди бесчисленных миллионов создавала природа...» (там же, с. 167).

Из предпочтения зрения и визуальности в эстетике и поэтике Шопенгауэра рождается ее важнейший научный сюжет – торжество света, образующее эстетическое поле радости и умиротворения, п.ч. свет – «самое отрадное из всех вещей: он стал символом всего доброго и благодатного» (там же, с. 176). И это происходит «только от того, что свет является коррелятом и условием самого совершенного *наглядного* способа познания <...> Уже применительно к слуху это обстоит иначе... (выделено нами – С. И.)» (там же, с. 176-177).

С переходом от фазы восприятия к созиданию текста в действие вступает третья важнейшая закономерность компенсации, связанная с особенностями словесного материала. «Правильным» (!) определением поэзии Шопенгауэр считает такое, которое учитывает, с одной стороны, способности воображения, а с другой – помнит о слове как таковом (Шопенгауэр, 2001: 2, 354). Поскольку поэзия, наглядно представляя идеи, использует все же слова, Шопенгауэр, принимает к рассмотрению и тот путь, который традиционно выбирался теоретической поэтикой. Он ставит вопрос о наличии в поэзии, как в химии, внутренних реакций между понятиями или выражающими их словами. Кстати, здесь-то и приоткрываются явные позитивистские пристрастия автора «Мира как воли и представления». Последнее проявляется прежде всего в проведении Шопенгауэром самой аналогии между поэзией и естественнонаучным знанием, в сопоставлении

поэзии и химии. При соединении слов якобы происходит реакция, подобная химической, в результате которой, выпадая в осадок, порождаются «идеи жизни»: «Как химик из совершенно светлых и прозрачных жидкостей получает путем их соединения твердые осадки, так поэт умеет из абстрактной, прозрачной всеобщности понятий как бы извлечь благодаря самому способу их соединения нечто конкретное и индивидуальное – наглядное представление» (Шопенгауэр, 1999: 1, 212). Шопенгауэр, делая отчетливый реверанс позитивизму, наивно полагал, что мастерство «в поэзии, как и в химии, приводит к умению получать каждый раз именно тот осадок, которого желали» (там же, с. 212).

Сложность проблемы, по Шопенгауэру, в том, что изображаемое в словесном искусстве лишь наполовину зависит от автора, тогда как другая половина – целиком во власти художественной словесной формы, особенно в поэзии, где размер и рифма – «это оковы, но в то же время и покров, который набрасывает на себя поэт, и из-под которого он позволяет себе говорить так, как иначе не посмел бы сказать... За все, что он говорит в такой форме, он отвечает лишь наполовину: другую половину берут на себя размер и рифма» (Шопенгауэр, 2001: 2, 358). Опережая свое время, автора «Мира как воли и представления» привлекает внимание к следующим моментам. Он показывает, что даже нелепые или неверные мысли благодаря рифме и ритму получают *видимость истины*. С другой стороны, «прославленные цитаты из прославленных поэтов» могут поблекнуть, если их передать в прозе. Если ценно только истинное, и если лучшая форма истины – простота и нагота, то следовало бы признать самой величественной и естественной ее формой – *прозу*. Последнее и приводит Шопенгауэра к выводу о необходимости осмысления того факта, что «такие ничтожные и, по-видимому, ребяческие приемы, как размер и рифма, оказывают могучее действие...» (там же, с. 359).

Физиологическая эмпирика восприятия, (она приведена выше), также должна быть спроецирована в сферу словесной изобразительности. При исследовании функций зрительных и слуховых начал, заключенных в слове, в размышлениях выдающегося теоретика на первом плане оказывается проблема восприятия звучания, высвобождаемого благодаря использованным текстовым фрагментам. Шопенгауэр убежден, что ритмически и с помощью рифмы организованные звуки поэтического произведения для воспринимающего сознания уподобляются звукам музыкальным. А они в теоретической системе немецкого мыслителя обладают абсолютным приоритетом перед другой, мыслительной, более узко – предметной, функцией слова. «Непосредственно данное слуху, т.е. простые звуки, благодаря ритму и рифме, получают сами по себе известное внутреннее совершенство и значительность, потому что они становятся через это своего рода музыкой; и нам кажется тогда, что эта звуковая волна существует ради самой себя, а не является уже простым средством, простым знаком того, что ею обозначается, т. е. смысла слов» (там же, с. 359).

Трактуя обнаруживаемый в поэтическом тексте смысл как «неожиданную прибавку», как «неожиданный подарок, который нас приятно изумляет и оттого – ведь мы не предъявляли никаких требований в этом роде – очень легко удовлетворяет нас» (там же, с. 359), Шопенгауэр явно недооценивает «мыслительные» функции текста. Однако именно здесь исповедуемая им интуитивная теория неким парадоксальным способом, то есть, с одной стороны, вопреки, а с другой – именно благодаря (!) недооценке «мыслительной» стихии словесного произведения совершает удивительный познавательный скачок.

Нарушая базовое требование классической эстетики и поэтики о единстве содержания (мысли) и формы, и одновременно предвосхищая открытия литературоведения более позднего времени, Шопенгауэр говорит о возможности вполне самостоятельного наслаждения «музыкой» словесного произведения. Проблема «замещения» одних впечатлений другими, поставленная в трудах Шопенгауэра, в деталях своих не разработана. Но намечены ее основные контуры. Шопенгауэр показывает, что музыка, образуемая ритмически организованным художественным текстом, способна оттеснить выражаемую здесь же мысль на задний план, не уничтожая ее вовсе, но и не отдавая ей первенства. «Насколько я могу судить по воспоминаниям раннего детства, я в течение долгого времени восхищался самым благозвучием стихов и лишь потом сделал открытие, что они сплошь заключают в себе также и смысл и мысли» (там же, с. 359).

Если бы Шопенгауэр остановился на этом наблюдении, то и его было бы достаточно, чтобы приковать внимание литературоведения к проблеме художественной компенсации. Однако взгляд автора «Мира как воли и представления» проникает глубже, подводя к вопросу о возможности замещения в воспринимающем сознании одних впечатлений другими: зрительных, с которыми сопряжен конкретный мыслительный процесс, музыкальными, которые первый превращают во второстепенный, переводя восприятие в совершенно иной «регистр». Назначение музыкальной стихии, порождаемой словесной поэтической конструкцией, – «ласкать наш слух своею звучностью». «Нам кажется, – замечает Шопенгауэр, – что этим вся цель достигнута, все требования удовлетворены» (там же, с. 359).

Заслуживает внимания и параллель, проведенная Шопенгауэром между музыкальностью как таковой и лирическим произведением, между «основным чувством и настроением», выражаемым в лирическом произведении, и «переходом от одной тональности к другой» в музыке, которая выводит автора «Мира как воли и представления» к вопросам конструктивной организации текста. Философ отмечает, что в лирическом тексте, как и в музыке, единство переживания, актуализируемое ритмической и звуковой природой словесного произведения, не только замещает другие (предметные) функции словесного изображения, как бы «подавляя» их, но и оказывается способным *восполнить* недостатки организации: преодолеть неясность мысли, перескоки и непоследовательность расположения элементов, выражающих предметное содержание.

Примеры подобного компенсирования Шопенгауэр усматривает в отдельных одах Горация, в «Жалобе пастуха» Гете, в канцоне Петрарки, начинающейся словами «На прежний лад петь больше не хочу я». Имеющиеся в названных произведениях бессвязность картин и скачки мысли объясняются сознательным пренебрежением гениальных поэтов «логической связью, для того чтобы возместить ее единством выраженного чувства и настроения, которое благодаря этому становится ярче и, подобно нитке, проходящей через отдельные жемчужины, объединяет быструю смену предметов созерцания, как в музыке переход от одной тональности к другой совершается через посредство аккорда септимы, благодаря которому продолжающий звучать основной тон становится доминантой новой тональности» (там же, с. 361).

Вопросы художественной компенсации, поднятые Шопенгауэром, заострили внимание на конструктивных возможностях и функциях материала искусства, дав импульс развития неклассическим поэтикам конца XIX – XX столетия.

### **Литература**

1. Андреева И.С., Гулыга А.В. Шопенгауэр. – М.: Молодая Гвардия, 2003. – 367 с.
2. Аршинов В.И. Синергетика // Новая философская энциклопедия: В 4-х т. Т. 3. – М.: Мысль, 2010. – С. 545 - 546.
3. Деррида Ж. О грамматологии. – М.: Ad Marginem, 2000. – 511 с.
4. Злыднева Н.В. Изображение и слово в риторике русской культуры XX века. – М.: Индрик, 2008. – 304 с.
5. Шопенгауэр А. Собрание сочинений: В 6 т. – М.: ТЕРРА–Книжный клуб; Республика, 1999- 2001.

### **References**

1. I.S. Andreeva, A.V. Guliga Schopenhauer. – М.: Young Guard, 2003. – 367 p.
2. Arshinov V.I. Synergetics // New Encyclopedia of Philosophy: in 4 vols., vol.3 – М.: Thought, 2010. – p. 545-546.
3. J. Derrida, Grammatology. – М.: Ad Marginem, 2000. – 511 p.
4. Zlydneva N.V. Image and word in the rhetoric of Russian culture of the twentieth century. – М.: Indrikis 2008. – 304 p.
5. Schopenhauer A. Collected Works in 6 vols. – Moscow: TERRA-Book Club, Republic, 1999 – 2001.

(0,4 п.л.)