В.БАЗАРОВ

О. Шпенглер и его критики

Книга О. Шпенглера "Закат Европы" ("Der Untergang des Abendlandes") является одним из самых поучительных событий в умственной жизни современной Германии. Огромный спрос на эту книгу (32 издания за 2 года); ее широчайшая популярность не только в говорильных "салонах", но и в среде серьезной, интенсивно работающей университетской молодежи; ряд кружков и научных обществ, основанных с целью разрабатывать проблемы истории и культуры в духе нового учения, наконец, внушительный поход против развратителя юношества Шпенглера, организованный во имя спасения "вечных ценностей" культуры немецкими профессорами и приват-доцентами, начиная маститым хранителем традиций, теологом Гарнаком и кончая радикалом и фанатиком "полной социализации" Отто Нейратом, – все это заставляет думать, что Шпенглеру лучше, чем кому-либо другому удалось оформить идеологию современного культурного кризиса.

Таким образом, как симптом и символ переживаемой Западом культурной катастрофы "Закат Европы" – бесспорно глубоко знаменательное и значительное явление. И это его значение совершенно не зависит от того, высоко или низко оцениваем мы достижения автора с научной, философской, вообще с какой-либо отвлеченно-теоретической точки зрения. Работа Шпенглера есть прежде всего выдающийся факт реальной жизни, существеннейший кусок конкретной истории наших дней, а уже во вторую очередь "философия истории", быть может, научно-несостоятельная, слабо обоснованная и вообще грешащая против так называемой "истины". Но там, где дело идет о непосредственном постижении действительности, где ставятся вопросы "что?" и "как?" (а не "почему?", "зачем?" или "на каком основании?"), там, по справедливому замечанию Шпенглера, "факты важнее истин".

Однако, и под углом зрения исторического факта, и в качестве идеологического отражения "закатных" процессов западно-европейской культуры, в работе Шпенглера не все равноценно. В закатные и предзакатные эпохи сознание общественных слоев, духовно возглавляющих обреченную гибели культурно-историческую формацию, характеризуется двумя чертами: с одной стороны, известной умственной утонченностью, способностью мысленно отрешиться от тех особых категорий, понятий, чувствований, которые в период расцвета представляются вождям и деятелям данной культуры чем-то абсолютным, непререкаемым, "априорным", с другой стороны – жаждой новых верований, поисками новых абсолютов – жаждой неутолимой, поисками безрезультатными, ибо угасающие культуры бессильны породить живую прочную веру, а способны лишь сплетать обрывки умерших религий в пестрый узор эфемерных суеверий.

Изощренность интеллекта, обостренная зоркость, дающая возможность бросить взгляд за пределы кругозора своей культурной колокольни, обладает бесспорной ценностью не только как содержание данного периода истории, но и как завещание грядущим поколениям, тем чаемым наследникам, которые на обломках и из обломков гибнущей цивилизации, быть может, заложат некогда фундамент нового культурного здания, новой "башни вавилонской". Напротив, предсмертные суеверия, даже как симптомы и факты исторической действительности, представляют ограниченный интерес: в них существенно не то, что найдено, а то, что ищется, не те или другие суррогаты религии, а структура самой религиозной потребности, специфический характер религиозного устремления эпохи.

В "Закате Европы" нашли себе выражение обе эти стороны упадочного миросозерцания. К сожалению, дать сколько-нибудь полный и отчетливый очерк взглядов Шпенглера в рамках журнальной статьи нет никакой возможности. Книга Шпенглера - не научная или наукообразованная "система", а скорее художественное произведение: портретная галерея культур и культурных феноменов.

Всякое обобщенное схематизированное изложение было бы здесь неизбежным искажением. Познакомить со Шпенглером человека, не читавшего книги, можно лишь путем обширных выдержек, для которых у меня нет места. Вышедшая в Москве коллективная работа "Освальд Шпенглер и Закат Европы" дает предварительную ориентировку, достаточную для того, чтобы понять, о чем идет речь; полезно прочитать также статью Д. Шиковского, переведенную из "Neue Zeit" в № 1 петербургского журнала "Начала" и статью А. Деборина в № 1 – 2 московского журнала "Под знаменем марксизма".

Отсылая к этим русским источникам читателя, не имеющего возможности ознакомиться со Шпенглером в подлиннике, я в дальнейшем ограничусь анализом основных архитектурных линий шпенглеровского построения, – тех линий, которые привлекли к себе особенное внимание германской академической критики, и которые на мой взгляд представляют существенный интерес также для марксиста.

В основе концепции Шпенглера лежит понятие культуры или культурной "души", как самодовлеющего органического единства.

Культура родится в тот момент, – пишет Шпенглер, – когда великая душа пробуждается из вечно младенческого первичного состояния человечества, обособляет себя, как образ из безобразного, как ограниченное и переходящее из безграничного и пребывающего. Культура расцветает на почве строго ограниченной местности ("Landschaft"), с которой она растительно связана. Культура умирает, когда ее душа осуществила всю сумму своих возможностей в виде народов, языков, вероучений, искусств, государств, наук и снова возвращается к первичному состоянию, к "перводушевности" ("Ursee-Ientum").

Когда задача культуры выполнена, ее идея осуществлена, вся полнота ее возможностей проявлена, культура быстро окоченевает, отмирает, ее кровь свертывается, ее силы надламываются, – она становится цивилизацией и, подобно мертвому дереву, гиганту первобытного леса – она может еще целые столетия простирать в воздух свои засохшие ветви.

Цивилизация есть закат культуры. В этой фазе и находится в настоящее время Западная Европа.

На протяжении шести тысяч лет нашего исторического кругозора в различных местностях земного шара зародилось, расцвело и увяло несколько таких обособленных, замкнутых в себе культурных организмов: китайская, индусская, египетская, вавилонская культура, майа, античный мир, магическая культура ислама и восточного христианства, которые все уже в прошлом, и, наконец, ныне умирающая "фаустовская" или западно-европейская культура.

Таким образом, никакой "всемирной истории" не существует. Шпенглер едко издевается над наивными усилиями западноевропейских ученых вытягивать историю "человечества" в линейный ряд последовательных ступеней прогрессивного развития, венцом которого является, разумеется, наша новейшая история, т.е. несколько последних веков в жизни Европы.

Этому смешному в своей ничем неоправданной претенциозности европоцентризму, этой "птоломеевой системе истории" Шпенглер противопоставляет свою "коперниканскую" точку зрения, которая рассматривает каждый культурный организм изнутри, как самодовлеющее целое, имеющее собственные, ему только свойственные формы существования, идеи, чувствования, страсти, свою особенную судьбу, свою жизнь и смерть, свою историю. "Есть расцветающие и стареющие культуры, народы, языки,

истины, боги, местности, как есть молодые и старые дубы или сосны, цветы, ветви, листья, но нет стареющего "человечества". Каждая культура имеет свои собственные формы проявления, которые возникают, зреют, увядают и никогда не возрождаются вновь. Существует много в глубочайшем существе своем различных пластик, живописей, математик, физик", – столько же, сколько существует различных культур.

Как видим, основной чертой шпенглеровской историософии является последовательный, до конца проведенный исторический или социологический релятивизм. Не только научные теории, эстетические, философские или религиозные построения, но и самые элементарные восприятия, лежащие в основе всякого опыта, каковы восприятия пространства и времени, а также основные приемы логического мышления, одним словом, все то, что Кант считал "априорными", обязательными для каждого разумного существа категориями или формами познания, – все это в действительности различно у представителей различных культур.

Эта основная идея не доказывается Шпенглером, а показывается: демонстрируется наглядно, в ряде живых образов, воспроизводящих стиль наук и искусств, религий и философий, политических и экономических укладов, характерных для различных культурно-исторических типов. Такой художественно-интуитивный или "физиономический" метод Шпенглер считает единственно допустимым в истории и сознательно противополагает его научному, аналитическому или математическому методу, применимому лишь к внешней мертвой природе. Впрочем, и природа в ее целом есть по Шпенглеру живой организм и может созерцаться изнутри, как созерцал ее Гете, презиравший математику с ее мертвыми схемами и рассматривавший природу "исторически", в процессе живого становления. Но современный человек не только созерцатель, но и деятель, борец: механизируя природу, вгоняя ее в неподвижные категории научного познания, он тем самым подчиняет себе силы природы, заставляет их служить своим целям, осуществлять свою "волю к мощи".

Таким образом, противоположность природы и истории, красною нитью проходящая через всю книгу Шпенглера, вовсе не предполагает существования двух раздельных областей или предметов исследования, но устанавливает лишь две точки зрения, одинаково правомерные в любой области, одинаково применимые к любому предмету нашего опыта: при чем выбор той или другой из них всецело зависит от той задачи, которую мы в данном случае себе ставим. Если мы хотим восстановить известное событие так, как оно действительно случилось, т.е. так, как оно было пережито его непосредственными участниками, то мы постараемся вчувствоваться в психологию актеров интересующей нас исторической драмы или комедии, внутренно отождествиться с ними, это – метод художественного воскрешения эпохи или, говоря словами Шпенглера, изображение "ставшего, как становящегося", физиономика, портретирование.

Без такого портретирования не может, очевидно, обойтись не только историк, но и социолог, стремящийся "наукообразно" познавать эпоху, т.е. устанавливать закономерные связи между явлениями, причинные зависимости и т. д. Ведь прежде чем "объяснять", надо возможно отчетливее установить материал, подлежащий объяснению, – что невозможно иначе, как посредством "физиономического" воспроизведения прошлого, на основании тех фрагментов его, которые дают нам так называемые "источники". Физиономика есть необходимая предварительная ступень систематики, и Шпенглер впадает в явное, хотя и весьма распространенное в современной европейской науке недоразумение, когда он, следуя Риккерту, с одной стороны, Бергсону, с другой – полемически противопоставляет свой интуитивный метод научному, "систематическому" исследованию исторической действительности.

Я счел полезным с самого начала остановиться на этом пункте несколько подробнее потому, что прославление интуиции в противовес и в ущерб науке естественно заставляет всякого социолога-объективиста и в особенности материалиста подозрительно настораживаться с первых же страниц чтения книги Шпенглера. Сторонник научного

метода спешит занять оборонительную позицию, выискать в построениях автора как можно больше погрешностей и слабых мест, чтобы дискредитировать этого "мистика" и тем самым восстановить попираемый последним авторитет науки. Ошибок и погрешностей имеется у Шпенглера более чем достаточно. Но мы не будем торопиться с изобличениями и разоблачениями, а постараемся сначала указать то положительное и ценное, что можно почерпнуть из шпенглеровских интуитивных экскурсий в "души" различных культур, – памятуя, что возможные успехи этих экскурсий ни в малой мере не поколеблют позиций объективной науки, – напротив, обогащая материал исследования, пойдут на пользу всякого историка и социолога: объективиста и материалиста в такой же степени, как романтика или мистика.

Почти вся германская профессорская критика, в общем, чрезвычайно неблагосклонная к Шпенглеру, считает, однако, ценными, "будящими мысль" открытиями нарисованные ими образы культур и культурных стилей. Так, например, базельский профессор Karl Joel заключает свой далеко не милостивый анализ книги Шпенглера следующими словами: "И все же я повторяю: эта богатейшая книга необходима для самопознания нашей эпохи, и помимо того его органические души культур являются открытиями, дающими плодотворнейшие толчки мысли". Надо, впрочем, отметить, что из тех восьми культур, которые насчитывает Шпенглер, большинство затрагивается им лишь весьма поверхностно. Вавилонская, китайская и индусская культуры характеризуются двумя-тремя штрихами, "магическая" христианско-магометанская культура первого тысячелетия нашей эры иллюстрирована также весьма скупо: более детально обрисован стиль египетской культуры, которая, по Шпенглеру, имеет максимальное сродство с западноевропейской. Но и эта тема имеет для автора не самостоятельное, а побочное значение; аналогия между древним Египтом и современным Западом устанавливается в противовес господствующему взгляду, согласно которому наибольшая близость - и притом не только формальная, но и существенная, основанная на непосредственной преемственной связи – имеет место между античным миром и теперешней Европой. Разрушению этой теории, рассматривающей эллинско-римский мир, как нашу собственную "древнюю историю", и посвящены главные усилия автора. Полярная противоположность античной или "аполлинической" культуры, с одной стороны, западноевропейской или "фаустовской", с другой – полнейшая самостоятельность и взаимонепроницаемость их стилей, – таков лейтмотив "Заката Европы", основная его тема, иллюстрированная сотнями сопоставлений, заимствованных из всевозможных областей нашей и античной жизни.

Уже в самых элементарных понятиях и созерцаниях, в самом устройстве воспринимающего аппарата проявляется коренное различие между аполлинической и фаустовской душой. Для древнего грека мир есть совокупность со всех сторон отграниченных тел. То бесконечное пространство, в которое для нашего созерцания погружены тела и которое таким образом является основным фоном западно-европейской картины мира, эллину неизвестно; на греческом языке нет слова для выражения такого восприятия; промежутки между телами грек называл "не сущим", "не существующим", "то мэ он". Элементом эллинской математики является рациональное положительное число, как орудие измерения конкретных осязаемых тел. Конечная задача – установить соизмеримость или пропорциональность. Пропорция, основа гармонии не только музыкальной, но и мировой - высший организующий принцип аполлинической души. Там, где нет общей меры, где нельзя выразить соотношение между величинами в виде пропорции (напр., длина диагонали и стороны квадрата), там эллин видел границу логического познания, торжество хаоса над космосом. Отношение между несоизмеримыми величинами он называет "арретос" или "алогос", т.е. "несказуемое" или "внеразумное", – тот же буквальный смысл имеет и удержавшийся в нашей математике латинский термин "иррациональный". Если в античной математике понятие об иррациональной величине, – не говоря уже о величинах мнимых и комплексных, –

осталось неразработанным, то вовсе не потому, что эллинская математика не доразвилась до удовлетворительного решения этой проблемы; греческие ученые по остроте и тонкости мышления, по богатству математической фантазии стоят отнюдь не ниже западноевропейских. Дело здесь не в количественном совершенстве, а в качественной разнородности логических аппаратов; понятие иррационального, так сказать, принципиально неприемлемо для эллинского ума, ибо с античной "эвклидовской" точки зрения это вовсе не "понятие", а прямое отрицание понятия, явный абсурд, "алогичный логос". Эвклид, вместо того, чтобы допустить нелепое для него словосочетание "иррациональное число", говорит вполне логично: "несоизмеримые отрезки не относятся между собой как числа". Характерный эллинский миф рассказывает о трагической гибели того дерзкого пифагорейца, который осмелился открыто обсуждать вопрос о существовании иррациональных соотношений: боги потопили корабль, на котором он ехал, ибо невыразимое и безобразное должно вечно оставаться скрытым".

Иную математику построила себе фаустовская душа, исходное созерцание которой есть бесконечное пространство, убегающая в даль перспектива. Здесь все текуче, бесконечно изменчиво, т. е. на античный масштаб алогично, полно хаоса. Элемент западной математики – не рациональное число, не символ конкретного тела, а "функция", неопределенная связь между произвольно меняющимися величинами. Рациональные числа являются лишь отдельными моментами в сплошной непрерывности иррациональных и комплексных чисел. Вместо эвклидовской геометрии, заключенной в прочные границы тел и фигур, мы имеем аналитическую геометрию Декарта с ее текучими координатами и тесно связанное с ней исчисление бесконечно малых.

В западной и античной математике уже вполне обрисовываются те два своеобразные, существенно различные по своему характеру стиля, которые накладывают свою печать и на все прочие проявления обеих культур. В механике эта противоположность стилей сказывается как античная статика и западноевропейская динамика, в общей картине мира, как птоломеевская и коперниковская системы. Шпенглер отмечает, что познавательное удобство гелиоцентрической картины мира было известно древним, но идея эта настолько чужда античному строю души, что она не могла быть усвоена, отбрасывалась эллинским сознанием, извергалась им, как инородное тело.

В искусстве аполлиническая культура воплощает свой идеал статической гармонии форм, фаустовская культура – свой порыв в бесконечность. С одной стороны – прекрасная геометрическая соразмерность античного храма, с другой стороны – "застывшая музыка" готического собора с его устремлением ввысь, с его грандиозной перспективой. Греческие сады – совокупность отдельных цветущих уголков; западноевропейский парк не возможен без "point de vue", откуда развертываются разбегающиеся перспективы аллей.

Наиболее адекватной формой выявления античной души, ее специфическим искусством является скульптура. Статуя, отграниченная со всех сторон, довлеющая себе, не связанная с окружающим пространством, есть аполлинический художественный символ по преимуществу: прекрасное уравновешенное тело. В западно-европейской духовной жизни скульптуре принадлежит более чем скромное место, а роль искусства par excellence играет оркестровая многоголосная музыка, достигающая полного отрешения от конкретно-чувственного, образного и наглядного и потому лучше всего символизирующая стремление к безграничному. Симфония – эта переложенная в звуки западноевропейская математика – не ведома античному миру.

Столь же ярко обнаруживается своеобразие аполлинического и фаустовского мироощущения в живописи. Греческая живопись не знает дали, перспективы, глубины; ее излюбленные краски – желтая и красная, – цвет крови, чувственной страсти, живого человеческого тела; греческие художники не употребляют ни голубых, ни зеленых тонов, им чуждо и уходящее ввысь небо, и убегающие вдаль поля. В западной живописи – глубина и перспектива занимают центральное место; художественный смысл картины – не в отдельных фигурах, а в общей композиции. Портретная живопись – подлинно

"физиономическое" искусство, стремящееся выразить в красках не статуарный статический жест данного момента, а внутреннюю динамику изображаемого лица, его интимную историю и "биографию" – изобретение фаустовской культуры.

В политическом строе Эллады, в ее самостоятельных городских республиках, в ее неспособности сложиться в национально-государственную организацию, мы находим тот же характерный "точечный" стиль: совокупность обособленных тел-организмов.

Восприятие пространства тесно связано с восприятием времени. По Канту пространство и время являются равноправными формами нашего познания. Шпенглер, следуя Бергсону, считает одно только пространство формой объективного рассудочного познания, а время – формой живой субъективной интуиции. Тем самым между пространством и временем устанавливается своеобразная полярная противоположность, родственная противоположности между "я" и "не-я", "душой" и внешним "миром", "становящимся" и "ставшим" "жизнью" и "природой". Оба эти полюса неразрывно слиты друг с другом, характеризуя собой "элементарную структуру сознания". В каждом нашем сознательном акте присутствует и "я" и "не-я"; в действительности невозможно ни разделить их, ни свести одно к другому. И если одни мыслители (материалисты) пытаются перенести ударение (Akzent) на внешний мир, как "первичное" или "причину", другие (идеалисты) – на душу, – то это, говорит Шпенглер, рисует лишь настроение данной личности, ее темперамент и представляет чисто биографический интерес. Жизнь "становящаяся", непосредственно переживаемая, протекает во времени, обладает таинственным признаком направления, единична, неповторима; ее характеристика – временная дата, хронологическое число; средствами сообщения жизненного переживания служат: образ, символ, сравнение, поэтическая метафора, художественная концепция. Предметом научного познания является не становящееся, а ставшее, не протекающее во времени, а зафиксированное в пространстве, не "жизнь", а "природа"; характеристика природы – математическое число; здесь все вневременно, закономерно, имеет постоянную значимость, здесь царствует формула, закон, схема.

Таким образом, делая живую историческую действительность предметом науки, мы тем самым уничтожаем ее, как жизнь, проецируем на плоскость "природы", растягиваем время в пространство. Пространство является, следовательно, как бы интеллектуальным символом интуитивно переживаемого времени, и все то в восприятии времени, что характерно для данной культуры, ее "души" и ее стиля, находит себе точный коррелят в восприятии пространства. В частности глубина, третье измерение, даль есть, по Шпенглеру, пространственный символ напряженного, творчески устремленного свершения, символ того "исторического чувства", которое Ницше считал специфическою особенностью западноевропейской культуры, и в основе которого лежит фаустовская воля к беспредельному росту, к преодолению всех извне поставленных границ, "воля к мощи" (Die Wille zur Macht).

Античное мировоззрение, не знающее глубины и дали, чуждо вместе с тем воли к мощи, пафоса творческого свершения, лишено вкуса к истории. Греки были в высшей степени не историчны. Они не выработали устойчивого летоисчисления, не интересовались хронологией, в домашнем быту не чувствовали надобности в часах. Эллин не испытывал потребности выстраивать в непрерывный ряд исторического свершения события прошлого, но превращал их в лишенные хронологической даты, вечно живущие мифы. Великие люди античного мира принимали мифический образ "героев" тотчас же после смерти, иногда даже при жизни (Александр Македонский, Цезарь).

Идея внутренней душевной динамики, развития и роста души в борьбе с внутренними или внешними сопротивлениями отсутствует в античном нравственном сознании. Этический идеал эллина – "калокагатиа", спокойная уравновешенность прекрасной души, высшая добродетель – "атараксиа", т.е. абсолютно-пассивное, мужественно-безразличное отношение к жестоким ударам неумолимой судьбы. И сама эта трагическая "судьба" воспринимается древним греком или римлянином совершенно иначе, чем представителем

западноевропейской культуры. В то время как судьба Отелло, Макбета, Фауста с внутренней необходимостью вытекает из их динамически развивающейся душевной жизни, является естественным итогом борьбы страстей, продуктом напряженного активного волевого устремления, герой античной трагедии лишен всякого внутреннего движения, так же неизменен, так же неподвижен, как и античная статуя. Царь Эдип в конце трагедии тот же, что и в начале; в нем ничто не "развивается"; его гибель никакими внутренними нитями не связана с его душевной жизнью, отнюдь не предрешается строем его души, но налетает на него извне, как стихийное бедствие, как мгновенная слепая случайность.

Поэтому-то единство времени, места и действия присуще античной трагедии; оно диктуется "статуарностью" трагического героя и "мгновенностью" его судьбы. Таковы в самых общих схематических контурах образы античной и западноевропейской культуры, нарисованные Шпенглером. Перейдем к его критикам.

Немецкие критики прежде всего подчеркивают не оригинальность основной концепции Шпенглера. Если шпенглеровское понимание "культур", как самодовлеющих организмов, и заслуживает название коперниковской системы истории, то не Шпенглер был тем Коперником, который впервые формулировал эту точку зрения. Профессор Haering в своей книге о "структуре истории" отмечает, что аналогичные взгляды давно уже развивались русским писателем Данилевским, который в свою очередь заимствовал их у немецкого историка 50-х годов, Генриха Риккерта.

Joel приводит длинный список предшественников Шпенглера, устанавливает генеалогию его излюбленных и якобы им впервые формулированных идей. Эмансипация "единично-физиономической" истории от естественно-научной закономерности задолго до появления "Заката Европы" осуществлена школой Риккерта–Виндельбанда. Школой марбургских философов (Коген и его ученики) детально разработан "функционализм бесконечно малых". Исторический релятивизм ведет свое начало уже от Гегеля, который сказал: "всякая философия есть данная эпоха, схваченная в мыслях", и провозгласил поэтому историю философии венцом познания. Но истинным вдохновителем Шпенглера в этой области является Dilthey, у которого мы находим, например, такие строки: "не признание какого-либо застывшего apriori, но исключительно история развития может нам ответить на те вопросы, которые мы все обращаем к философии" и далее: "перед взором, охватывающим всю землю и все эпохи, исчезает абсолютная значимость каких бы то ни было абсолютных форм жизни, общественных учреждений, религий или философий". Наконец, сам Joel, не разделяя "односторонности" и "крайности" Шпенглера, в особенности его убеждения в "закате Европы", давно уже писал о несостоятельности прямолинейно-эволюционистской концепции истории, отдавал должное физиономическому своеобразию каждого данного культурно-исторического типа и, в частности, характеризовал особенности античной и современной культур как раз в том духе, как это сделал впоследствии Шпенглер, а именно, противопоставил эллинскую "пластику духа" современному "функционализму".

Гейдельбергский профессор L. Curtius еще резче подчеркивает несамостоятельность Шпенглера. В истории искусства, пишет он, шаблонное деление на древнюю, среднюю и новую эпохи давным-давно уже оставлено. Трудами Dehio, Voege, Pinder'a и самого Curtius'a давным-давно установлено, что античное искусство, а также готика – самостоятельные индивидуальности; то же самое касается и Египта. Курциус ставит себе в особую заслугу то, что ему удалось показать самобытность египетского искусства в противоположность старой точке зрения, рассматривавшей египетское искусство, как некое преддверие или предчувствие греческого. Таким образом, индивидуализация культур для знатока дела не заключает в себе ничего нового. Во всей книге Шпенглера нельзя найти ни одной мысли, которую в той или иной форме не высказал бы ранее него один из новейших историков или теоретиков искусства: Rigl, Wolfflin, Strzygowski, Pinder, Woringer, Simmel. Всю свою эрудицию Шпенглер черпает из вторых рук, из той

"специфической посреднической литературы", которая стоит между источниками и журналистикой, и там, где, как, например, в истории искусства Передней Азии, эта литература отсутствует, Шпенглер совершенно беспомощен.

Египтолог Шпигельберг, подвергнув детальному анализу все сказанное Шпенглером о Египте, также приходит к выводу, что "поскольку дело касается египетской культуры, Шпенглер не дорос до серьезного решения поставленной им себе задачи, так как эта культура ему недостаточно известна".

Вообще эрудиция "Заката Европы", импонирующая его русским интерпретаторам и критикам, внушает к себе очень мало уважения соотечественникам Шпенглера. Если Ф. А. Степун в первых же строках своей статьи рекомендует разбираемого автора, как глубокого ученого ("Шпенглер бесконечно учен"), то немецкая критика, за немногими исключениями, третирует Шпенглера, как поверхностнейшего из дилетантов. Уничтожающему анализу подвергнуты не только идеи Шпенглера, но в первую голову те конкретные исторические факты, которые являются опорой для этих идей. Весь "Закат Европы" разобран, что называется, по косточкам. И первое впечатление таково, что живой организм этой во всяком случае захватывающей книги под убийственными рентгеновскими лучами научной мысли действительно превращается в беспорядочную груду сухих мертвых костей. В одном случае Шпенглер произвольно выхватил подходящие для его схемы второстепенные факты, опустив существенное и главное, в другом – явно извратил историческую перспективу, дал насильственное толкование; здесь он связал воедино существенно разнородное, там, наоборот, разделил целой пропастью то, что в основе своей едино. Словом, от мастерски нарисованной портретной галереи остаются обрывки и лоскутки, измятые и жалкие, с поблекшими, полинявшими красками.

Но если это так, то в чем же притягательная сила Шпенглера? Каким образом он мог оказать такое гипнотизирующее влияние на молодые умы? Неужели одним только мастерством изложения? И с другой стороны, те две линии, по которым ведется одинаково уничтожающая критика Шпенглера, как будто бы не совместимы между собой. В самом деле, если Шпенглер совершенно не оригинален, если он только плагиатор ценных открытий, сделанных другими учеными, то, казалось бы, в книге его именно поэтому не должно быть места для особенно грубых извращений и ошибок, и в конце концов ему, как талантливому популяризатору, надо быть лишь благодарным за то, что он сделал достоянием широкой публики идеи, до сих пор доступные лишь специалистам. Если же Шпенглер извратил историю, насильственно втиснув ее в свои предвзятые схемы, то, по-видимому, ему нельзя отказать в известной оригинальности, в авторском праве хотя бы на эти предвзятые схемы.

Германские критики Шпенглера выходят из этого противоречия таким образом: по их мнению, грех дилетанта Шпенглера состоит в слишком смелом, слишком последовательном, слишком одностороннем и крайнем осуществлении тех плодотворных концепций и методов, которые он заимствовал у солидных ученых. "Впрочем, одно здесь, ново, – пишет, например, Людвиг Курциус о шпенглеровской морфологии античной, магической и фаустовской культуры, – с такой смелостью (somutig), с такой последовательностью, с таким всеохватывающим размахом никто еще не делал до сих пор попытки дать образ этих трех мировых культур".

Боязнь последовательности и смелости всегда подозрительна. Когда ненаучной "крайностью" или "односторонностью" объявляется не упрощение той или другой концепции, не суздальски убогое ее понимание, а те последние выводы, которые вытекают из ее внутреннего развития, то можно с большой уверенностью предположить наличность некоторого могущественного практического интереса, мешающего продумать или прочувствовать до конца данное теоретическое построение. В данном случае так именно и обстоит дело. Шпенглер констатирует закат западноевропейской культуры, ее омертвение, распад ее некогда великого и мощного стиля. Высшим пунктом ее развития, а вместе с тем и началом нисходящего движения является, по Шпенглеру, век Гете: Кант –

завершитель западной философии, ее Аристотель; последний великий музыкант – Бетховен; западная живопись исчерпала свои творческие силы еще гораздо раньше, достигнув своей вершины в Рембранде.

Можно, конечно, внести целый ряд отдельных хронологических поправок в этот диагноз, относящий весь XIX век к периоду упадка. Можно, например, с полным правом утверждать, что послекантовский идеализм (Фихте, Шеллинг, Гегель) представляет эпоху самого подлинного цветения германской философской мысли. Но едва ли можно серьезно оспаривать тот бьющий в глаза факт, что германская философия последнего полустолетия, несмотря на значительное количество острых и талантливых мыслителей, носит на себе явные признаки эпигонства и схоластического окоченения. Пусть эпоха упадка началась не в первом, а в седьмом десятилетии прошлого столетия. Эта незначительная отсрочка не вносит существенного изменения в общую историческую перспективу. Несомненно, во всяком случае, что в наши дни "закат Европы" обрисовался с полной отчетливостью. Катастрофа военного и послевоенного времени с ее ужасающим духовным одичанием и материальным распадом настолько очевидно подготовлена всей историей последних пятидесяти лет, что ее приходится принять как неотвратимую, предрешенную внутренним развитием Европы "судьбу", и было бы величайшим легкомыслием видеть в ней какое-то несчастное стечение обстоятельств, своего рода стихийное бедствие, последствия которого современное человечество может стряхнуть с себя без глубокого внутреннего переворота, равносильного гибели одной культуры и зарождению на ее место другой.

Примириться с такой перспективой в силах лишь тот, кто чувствует, или, по крайней мере, предчувствует, прозябание зародышей этой грядущей культуры с новой ориентацией человека в мире, с новым строем души, с новым укладом материальной жизни. А раз этого нет, то перед лицом столь явственных признаков омертвения современного общества приходится искать спасения в теории, принципиально отрицающей самую возможность культурной смерти. Такой теорией-утешительницей и является оспариваемая Шпенглером старая концепция всемирной истории, как прямолинейного развития, где каждая предшествующая эпоха служит ступенью для последующей, где нет места трагическим провалам, катастрофам, гибели культурных организмов, а случаются лишь порой временные недомогания, приостановка роста, после которых благодетельная "эволюция" снова вступает в свои права, снова начинает вести исцеленное человечество со ступеньки на ступеньку, все вперед и выше.

Правда, во всей своей чистоте и наивности эта теория была приемлема лишь в героические периоды буржуазной истории, например, в эпоху "просветительства", когда духовные вожди современного общества искренно чувствовали себя венцом и украшением всемирной истории. Обостренный интеллект "цивилизации" не мирится с элементарностью классических примитивов, он не может не "индивидуализировать", не различать качественно своеобразных типов там, где в прежнее время видели лишь количественную разницу в степенях или ступенях развития. Но для спасения души от разъедающего пессимизма необходимо ввести эту индивидуализацию в пределы, ограничить ее разумными рамками, необходимо устроить так, чтобы в глубинах исторического процесса, тщательно укрытых от скептической критики, сохранилась старая лесенка прямолинейно восходящих ступеней в виде метафизического стержня истории, гарантирующего вечность нашей культуре, неразрушимость ее абсолютных истин и ценностей. Этой задачей и одушевлены немецкие ученые, критикующие Шпенглера.

"Шпенглер не видит, – пишет Карл Иоель, – что не только проявления каждой отдельной культуры являются символом ее души, но и сами эти культуры в целом – только символы, меняющиеся жесты, направления единой и всеобщей души (Gesammtseele), которая несет на себе свои культуры, развертывает их из себя, как земля отдельные ландшафты... Кроме матери-земли мы нуждаемся еще и в небе, которое

Шпенглер отрицает или, по крайней мере, вкладывает в преходящие культуры, вместо того, чтобы поднять его над ними... Но все преходящее есть символ вечного, символ солнца истины, которое никогда не закатывается".

Та же точка зрения противопоставляется шпенглеровскому историческому релятивизму и всеми прочими его критиками. Заниматься отвлеченным разбором этой концепции не стоит; гораздо интереснее посмотреть, насколько плодотворной оказывается она на практике, в конкретных попытках восстановить подлинную физиономию культур и культурных типов, якобы искаженных "односторонностью" и "крайностью" Шпенглера. Для образчика я возьму ту область, в которой субъективный произвол интерпретации имеет наименьше простора, в которой поэтому легче дать в немногих строках реферат исследования без существенных упрощений и извращений, – а именно, область математики.

Шпенглеровскому пониманию античной и западной математики отводит не мало страниц своей книги Леонгард Нельсон; этой же проблеме посвятил в "Logos'e" специальную статью гейдельбергский проф. Эрих Франк. Э. Франк, не отрицая своеобразия античной математики, старается показать, что Шпенглер произвольно упрощает ее стиль, называя ее "эвклидовской", и тем самым вырывает несуществующую пропасть между математическим мышлением древнего грека и современного европейца. Подробно останавливаясь на недавно открытом письме Архимеда к Эратосфену, Франк указывает, что излагаемый здесь Архимедом метод вычисления площади параболы, вопреки Шпенглеру, совершенно чужд эвклидовского строя ума и почти в точности совпадает с методом определенных интегралов, изобретенным Лейбницем. Но Архимед не только описывает свой метод, но и называет своих предшественников. При этом оказывается, что уже Демокрит определяя объем пирамиды и конуса, рассекал исследуемые геометрические тела параллельными плоскостями на бесконечное число бесконечно тонких слоев, предвосхитив таким образом принцип Кавальери. Следовательно, западноевропейское исчисление бесконечно-малых отнюдь не чуждо эллинскому духу; напротив, оно зародилось в Элладе в эпоху расцвета ее культуры и, развиваясь в течение веков, достигло такого совершенства у Архимеда, что этого последнего можно с полным правом назвать отцом современного "высшего анализа". Далее, уже Теэтет развивает учение об иррациональных величинах, а Эвдокс дает ему законченную форму, – чем явно опровергается утверждение Шпенглера, что понятие иррационального неведомо античной математике. Вообще все основные элементы и приемы западно-европейской математики мы находим в более или менее развитом виде у древних греков; математическое мышление последних отлично от нашего не по существу, а лишь по форме выражения; так, например, ту самую идею, которую мы выражаем в алгебраических символах $(a+b) = a+2ab+b$ греки выражали геометрическим построением "гномон" и т. п. Книги Эвклида вовсе не энциклопедия греческой математики, а лишь элементарный школьный учебник, который должны были усвоить вступающие в академию, прежде чем приступить к самостоятельным научным занятиям.

Присмотримся, однако, несколько ближе к этим фактам, на первый взгляд столь уничтожающим для концепции Шпенглера. Уже Демокрит, предвосхищая принцип Кавальери, нашел, что объем пирамиды составляет одну треть объема призмы с равновеликим основанием. Но греческая мысль не усмотрела в этом приеме исследования никаких опорных пунктов для того, чтобы превратить его в строго обоснованный, научно-доказательный метод. Доказанной для эллинского ума теорема Демокрита стала лишь с того момента, когда Эвдоксу удалось обосновать ее без всякой помощи бесконечно большого числа бесконечно малых величин, но путем рассечения конечных фигур на конечные части, т.е. строго придерживаясь наглядно-геометрического "эвклидовского" стиля. Любопытно, что и сам Архимед, которого Э. Франк готов провозгласить отцом интегрального исчисления, как нельзя более далек от мысли, что его способ расчленения площадей на бесконечно тонкие прямоугольники может явиться началом новой системы в

области научного познания. Напротив, в том же письме к Эратосфену, он спешит оговориться, что добытые им результаты "должны быть еще геометрически доказаны, так как применяемый им метод сам по себе еще не способен дать строгого доказательства".

Совершенно очевидно, что греческие ученые, применявшие в течение ряда веков метод суммирования бесконечно малых, все время рассматривали этот метод как чисто технический прием, как предварительную прикидку, по самому существу своему лишенную научного значения. За все это время никому из них и в голову не пришло, что в основе такого приема лежит не менее строгая научная достоверность, чем в основе любой чисто "геометрической".

Чем же объяснить такую поразительную недогадливость? Приписать ее недостаточной изощренности интеллекта или бедности математической фантазии нельзя, ибо обоими этими качествами античные мыслители обладали в избытке. Остается лишь одно объяснение, то самое, какое дает Шпенглер: исчисление бесконечно малых не развилось в античном мире потому, что его принципы противоречат самым основам античного мировосприятия, самому стилю античного ума.

То же самое приходится сказать и об иррациональных величинах. Эвдокс отнюдь не вводит иррациональных величин в систему чисел, не пытается расширить и обобщить понятие числа, как это сделали Дедекинд, Кантор и др. западно-европейские математики; он определяет иррациональные величины, как такие, которые сами по себе не относятся между собой как числа, но степени которых сравнимы. Таким путем, замечает Э. Франк, "рассудку, мыслящему лишь прерывные и соизмеримые величины, делается теоретически доступным понятие непрерывности и несоизмеримости". Комментарий совершенно правильный и благополучно сводящий на нет всю силу аргументации автора. Античный рассудок, "мыслящий лишь прерывные и соизмеримые величины", не мог воспринять иррациональную величину, как элемент математического мышления; как раз это и утверждает Шпенглер.

Наконец, в высшей степени наивно звучит утверждение Э. Франка, что античная математика отличается от западноевропейской не по существу, а лишь по форме, лишь системой символизации, или, как сказал бы современный математик, своим "алгоритмом". Алгоритм вовсе не есть нечто постороннее существу математического мышления. Между так называемой "формой" и так называемым "содержанием", здесь, как и везде, имеется самая интимная, самая неразрывная связь. В истории современной математики многие интереснейшие проблемы были непосредственно порождены структурой алгоритма. Своеобразие математической символизации свидетельствует лишь о своеобразии математической мысли.

Критический метод Э. Франка типичен и для других ученых критиков Шпенглера. Признавая на словах индивидуальное своеобразие культурных типов, они на деле стараются использовать всякий хотя бы по внешности подходящий факт для доказательства отсутствия своеобразия, наличности непосредственной преемственной связи между культурами, для спасения прямолинейно-лестничной концепции истории. Я не могу более останавливаться на конкретном материале этой критики. Замечу только, что результаты ее, поскольку Шпенглер ниспровергается, как слишком крайний и последовательный индивидуализатор, редко бывают более удачны, чем только что разобранные экскурсии Э. Франка в область математики.

Гораздо больше ошибок, извращений, произвола и явных насилий над фактами истории допускает Шпенглер там, где он выступает не в качестве портретиста и физиономиста, а в качестве "систематика", где он вгоняет историю в хронологические схемы, построенные по горячо рекомендуемому им методу "аналогии" и "гомологии".

Дело в том, что, по Шпенглеру, качественное своеобразие культур не исключает возможности их сопоставления. Различные по существу, культуры обнаруживают поразительное морфологическое сходство, пробегают те же самые фазы детства, юности, зрелости, увядания, в том же самом порядке, и в те же самые сроки.

Отсюда – "сравнительная морфология", как единственно правомерный, подлинно исторический метод сравнения культур. Метод этот не только дает возможность устанавливать аналогию или гомологию между явлениями и событиями прошлого[1], но и предсказывать будущее. В самом деле, срок жизни каждой культуры – приблизительно тысячелетие; каждая "фаза" имеет также определенную продолжительность. Следовательно, зная, например, момент вступления нашей культуры в фазу цивилизации и среднюю продолжительность цивилизации, мы с точностью до немногих десятилетий можем исчислить момент окончательной "смерти" Европы. Равным образом, легко предсказать время появления новой мировой монархии цезарей, исходя из аналогии между эпохой Наполеона и Александра Македонского, с одной стороны, Цезаря Римского и грядущего цезаря западноевропейского – с другой, и т. д.

Этим хронологическим сопоставлениям и основанным на них пророчествам, явно произвольным и прямо-таки смешным в своей претенциозности, Шпенглер придает огромное значение. Книга его обезображена целым рядом синхронических таблиц, как бы нарочно предназначенных для того, чтобы дать законную пищу остроумию критиков, даже наименее проницательных. И первая же фраза шпенглеровского произведения гласит: "В этой книге впервые делается попытка заранее определить ход истории. Дело идет о том, чтобы проследить судьбу культуры... в ее еще непройденных стадиях"...

Гадание о судьбах культуры на основании "гомологий" и "аналогий" есть перенесение астрологических "методов" в область истории. Эти своеобразные исторические гороскопы отражают в себе не интеллектуальную, а религиозную потребность современной цивилизации. Это одно из бесчисленных суеверий, заменяющих веру для религиозно охолощенной души интеллигента упадочного периода.

"Сравнительная морфология" Шпенглера, как способ исторического предвидения, лежит в том же плане современного культурного сознания, как, например, спиритические сеансы. Совершенно напрасно поэтому некоторые критики усматривают в шпенглеровских схемах, построенных по методу исторической аналогии, непреодоленный рационализм. В действительности это не рационалистические, а магические схемы. Но так как они обращены не только к будущему, но и к прошлому, то в результате получаются наряду с произвольными гаданиями явные насилия над историческими фактами, приводящие иногда к полному извращению всей перспективы. Так, например, необходимость растянуть биографию фаустовской души на протяжении полагающегося ей по сравнительно-морфологическому штату тысячелетия, заставляет Шпенглера втискивать в единый культурный стиль и средневековую готику и новейшую буржуазную культуру с ее далеко не готической "душой". При этом революционная эпоха ренессанса, и реформации, знаменующая в действительности крушение одной культуры и зарождение другой, теряет свой характер исторической катастрофы и становится совершенно непонятной, превращается под пером Шпенглера в какое-то сплошное недоразумение. Шпенглер прав, конечно, когда он утверждает, что рецепция античной культуры деятелями ренессанса была иллюзией: вожди ренессанса столь же мало перевоплощались в древних греков, как политики великой французской революции в древних римлян, в "Гракхов" или "Брутов", имена которых они себе присваивали. По своей органической структуре ренессанс не имеет ничего общего с античностью. Но отдельные элементы эллино римской культуры наряду с обломками отмирающей, цивилизаторски выродившейся готики несомненно были усвоены эпохой возрождения, образовав тот строительный материал, из которого новая культура, зачатая ренессансом, создала свой особый стиль, существенно отличный и от античного, и от готического.

---

[1] Например: гомологичны 1) походы Наполеона и Александра (отнюдь не Цезаря), 2) эпохи Перикла и регентства во Франции, 3) пирамиды 4-й династии и готические соборы, 4) буддизм и стоицизм (христианство, нередко сближаемое с буддизмом, даже не аналогично ему).

И такова вообще связь между культурами. Преемственной связи между культурами, как целостными организмами, не существует; но отдельные знания, технические приемы, вообще элементы одной культуры могут усваиваться другой, подобно тому как один животный организм "усваивает" себе тело другого, поедая его, - подобно тому, как одно здание можно построить из кирпичей, вынутых из другого.

Проникнуть в "душу" чужой культуры, не теряя своей собственной души, не возможно. Шпенглер впадает в такую же наивную иллюзию, как и воображавшие себя героями Плутарха адвокаты и журналисты французского конвента, если он думает, что его "портреты" схватывают изнутри душевный мир Эллады. Мы узнаем, что греки называли промежутки между телами "то мэ он" (не сущее), что восприятие глубины и понятие бесконечного пространства были чужды эллинскому сознанию. Но эти чисто отрицательные признаки отнюдь еще не дают нам проникнуть в эллинскую интуицию пространства и неразрывно связанный с нею стиль математики. Мы получаем в свое распоряжение не интуитивную, а рассудочную концепцию, такую же эвристическую конструкцию, какими мы оперируем в естествознании; она дает возможность заранее определить, какие проблемы могли и какие не могли развиваться в рамках эллинской науки, подобно тому, например, как структурная химическая формула заранее устанавливает, какие сочетания атомов водорода и углерода возможны и какие невозможно в пределах данного жирного ряда. Но внутренняя логика античной математики, отрицающая нашу собственную логику, остается для нас по-прежнему книгой за семью замками.

При смене культур можно условно говорить о прогрессе или регрессе в зависимости от того, насколько богат стиль умершей и вновь возникшей культуры, насколько обширны и разнообразны возможности развития в пределах того и другого. Однако, самая эта "смена" есть всегда катастрофа, опустошительнейшая революция. И не только в течение так называемого "переходного периода" разрушаются и погибают бесчисленные культурные ценности; но и по установлении нового стиля жизни, даже если он богаче, "прогрессивнее" своего предшественника, кое-что оказывается безвозвратно утраченным. Сравнивая античную математику с нашей, мы не замечаем утраты; нам кажется, что в современной математике есть все, что было у древних, плюс еще многое другое. Но не всегда эта утешительная иллюзия возможна даже при самом поверхностном взгляде. Так, например, Э. Франк указывает, что найденные в 1892 г. отрывки музыкальной драмы Эврипида "Орест" представляются нам "бессвязной последовательностью бессмысленных тонов". Наша полифоническая и контрапунктическая музыка бесконечно богаче эллинской "гомофонической", и тем не менее ключа к пониманию этой последней у нас нет.

Если официальная "буржуазная" наука старается во что бы то ни стало спасти теорию прямолинейного прогресса и подпирающий ее аппарат вечных культурных ценностей, то это, как мы уже упоминали, вполне понятно: для идейных руководителей современной культуры гибель ее есть гибель всякой вообще человеческой культуры, перспектива беспросветного мрака и одичания. Иного отношения к проблеме естественно было бы ожидать со стороны социалистов, которые чувствуют себя зачинателями нового культурного цикла, и, в особенности со стороны марксистов. Ведь марксистская философия истории уже в силу своего гегелианского происхождения коренным образом отличается от обычной "эволюционной" теории прогресса. Маркс видел в истории не лестничное восхождение единого человечества к солнцу вечной истины, а смену существенно различных по своей структуре общественно-экономических "формаций", главнейшими из которых он считал четыре: азиатскую деспотию, античный мир, феодальный и буржуазный строй. Каждая из этих формаций характеризуется своеобразным типом производственных отношений и особенным, только ей свойственным строем политических учреждений, теоретических взглядов, моральных принципов, верований. Каждый культурно-исторический тип или строй обладает, таким

образом, внутренним единством, имеет свой стиль, свою систему организующих связей, которую марксистская теория не только "физиономически" схватывает и констатирует, но и материалистически объясняет. Высшие "ценности культуры", ее "вечные" истины и "священные" заповеди, как раз и являются такими связями или орудиями организации общества. Само собой понятно, что они вечны и святы лишь в пределах данной культурно-исторической формации, лишь для организаторов данного общественного строя. Наконец, смена одного строя другим есть всегда социальная катастрофа, смерть и рождение, глубочайшая революция, но ни в коем случае не эволюционное восхождение со ступеньки на ступеньку.

Казалось бы, что марксистская критика, отметив "идеализм" Шпенглера, его политическую реакционность, суеверную призрачность его "аналогических" и "гомологических" гаданий, должна была вместе с тем не без некоторого удовлетворения констатировать приближение закатной буржуазной мысли к той исторической концепции, которую до сих пор отстаивал лишь революционный социализм и которая была естественно чужда буржуазии в период ее расцвета и упоения своей культурной миссией.

К удивлению, в тех немногих отзывах о Шпенглере, которые мне удалось встретить в социалистической прессе, нет и попытки занять собственную позицию и лишь воспроизводятся основные мотивы немецкой профессорской критики.

В немецкой социалистической литературе мне известны две критические заметки о "Закате Европы": одна, Германа Шмоленбаха, помещена в "Joz Monatshefte" в N 7 от 9 дек. 1919 года, и другая, уже упомянутая выше, переведенная журналом "Начало", статья Шиковского из "Neue Zeit" (2/VII 1920 г. N 14). Шмоленбах в своей краткой и весьма поверхностной рецензии заявляет себя ярым сторонником Риккерта и недоволен тем, что попытки Шпенглера установить историческую закономерность противоречат "творческой свободе всегда и до самых глубочайших своих первооснов активного деяния". Но главная опасность шпенглеризма, конечно, "релятивизм". Автор надеется, однако, что читатели не поддадутся этой опасности и сумеют усмотреть "во всех разнообразных цветах преломленного света их единство, а следовательно, в каждом отдельном цвете единый свет, включающий в себя на-ряду с данным и все прочие цвета". Шиковский в своей критике Шпенглера также ни на иоту не выходит из рамок профессорского шаблона. И для него главный враг – релятивизм и связанная с этим последним идея исторических катастроф. "Ничто не гибнет и не погибло как в материальном, так и в духовном мире, – пишет он. – Для того, кто обозревает исторический процесс в его целом, нет ни подъемов, ни падений, есть лишь переходы... изолированные культуры и цивилизации содержат в сердцевине своей столько элементов общечеловеческого чувства, что дух их становится понятен каждому, кто захочет проникнуть в них умственным взором... Принцип культурного развития, вопреки Шпенглеру, не в бессмысленном, бессвязном восхождении и падении, а в постоянно стремящемся к определенной цели образовании и росте культурных ценностей".

Итак, все обстоит благополучно: "исторический процесс в целом" не знает смерти, без резких подъемов и падений постепенно поднимается он по лесенке прогресса, все выше и выше, к солнцу вечных "культурных ценностей".

Из русских марксистов обстоятельную статью посвятил Шпенглеру А. Деборин в только что вышедшем в свет № 1 – 2 нового журнала "Под знаменем марксизма". А. Деборин подробно разбирает и критикует не только общефилософские, но и политические взгляды Шпенглера, изложенные этим последним не в "Закате Европы", а в более поздней его работе "Preussentum und Sozialismus". В противоположность только что разобранным статьям немецких социалистических журналов, работа А. Деборина по своему подходу к теме, по приемам критики и по самому стилю строго выдержана в духе традиций ортодоксального марксизма. Автор разоблачает реакционную сущность Шпенглера, вскрывает его классовую подоплеку, саркастически смеется над его попыткой спаять воедино прусскую национально-монархическую традицию и социалистический идеал

пролетариата. Все это совершенно справедливо и по заслугам. Мечты Шпенглера о возрождении и мировом торжестве пруссачества под флагом империалистического рабочего Интернационала, бесспорно, реакционны и заслуживают всяческого порицания. Правда, и в этой идейке Шпенглера, быть может, не все так беспочвенно, как это кажется с первого взгляда; быть может, и тут скрывается кое-что более серьезное, чем безбрежная фантазия отчаявшегося, выбитого революцией из седла реакционера. Но эту сторону вопроса мы оставим в стороне. Политические симпатии Шпенглера имеют, говоря его словами, исключительно "биографический интерес". С основной его историко-философской концепцией они органически не связаны, и, насколько можно судить из нашего прекрасного далёка, "шпенглеризм" в Германии не выступает обязательно в сочетании с монархизмом, но легко мирится и с иными, более демократическими перспективами бытия.

Вернемся поэтому к основной проблеме, к проблеме смены культур. "Содержание культуры меняется, – пишет А. Деборин, – сама же культура остается и делает все новые и новые завоевания. Социализм стремится не к разрушению культуры, а к "завоеванию" ее и к дальнейшему ее развитию, вложив в нее новое содержание. Стало быть, речь может идти о "гибели" определенного содержания культуры, но не культуры вообще". Гибнущему содержанию культуры здесь противопоставляется неизменность самой культуры или "культуры вообще", т.е. очевидно неизменность форм культуры, ее организующих принципов, ее объединяющих связей. В истории, как будто бы, происходило как раз наоборот. Отдельные "содержания", – полезные сведения, технические изобретения, приемы труда, – перекочевывали из культуры в культуру, но "сами культуры", живя и развиваясь до поры до времени, в конце концов всегда гибли, уступая место другим. Можно ли, например, сказать, что христианство сохранило неизменной языческую римскую культуру, обогатив ее новым содержанием? Или что формы культуры остались неизменными при переходе от феодального строя к буржуазному? И уже во всяком случае очевидно, что социализм, предполагающий новый тип организации производства, новые стимулы к труду, новые политические учреждения, новый строй идей и чувств, есть в первую голову изменение самой культуры, основных краеугольных форм ее. И если бы эти новые формы уже возникли в недрах социалистического движения, хотя бы в зародыше, социалисты, ощущая их жизненную силу, имели бы достаточно присутствия духа, для того, чтобы без головокружения смотреть на закат буржуазной культуры и не испытывали бы потребности в иллюзорных "вечных ценностях", "объективных истинах" и прочих реликвиях покойного божественного откровения. Знаменательно, однако, что даже А. Деборин, остающийся по форме в максимальной степени верным марксистской ортодоксии, по существу дела занимает ту же позицию, которая, как мы только что видели, объединила в борьбе против шпенглеризма немецких профессоров и умеренных социалистов. "Меняется содержание культур, но культуры, как таковые, никогда не погибают" – это перифраза цитированных выше слов Шиковского: "исторический процесс в целом" не знает ни подъемов, ни падений, а знает лишь переходы. А. Деборин не усматривает никаких признаков заката Европы и считает пессимизм Шпенглера чем-то вроде послевоенного и пореволюционного "Katzenjammer'a", забывая, что Шпенглер написал свою книгу до войны, и что самая война, а пуще того послевоенное состояние "ни мира, ни войны", являются разительнейшими симптомами начавшегося "заката". И наконец, подобно всем тем критикам Шпенглера, с которыми мы имели дело выше, А. Деборин в конце концов укрывается от культурных бедствий и катастроф под сень объективной истины и прогрессивной эволюции человечества: "Глубокомысленная метафизика Шпенглера – Данилевского, – пишет он, – ведет, таким образом, неизбежно к отрицанию эволюции и человеческого прогресса, к крушению науки и всякого объективного знания, но наши идеологи национализма хорошо чувствуют, в каком месте "башмак жмет". Оба с одинаковым ожесточением нападают на дарвинизм и социализм, хорошо сознавая, что

идея эволюции и научного объективизма составляют серьезную опасность для их идеологии" (курсив мой. – *В. Б.*).

Ах, если бы "идея" эволюции могла повернуть вспять реальный процесс деградации, а "идея" объективизма предохраняла истины от фактического умирания!

Итак, наш беглый обзор антишпенглеровской литературы приводит к неожиданному выводу, что все противники Шпенглера при всем разнообразии их философских взглядов, политических убеждений, личных темпераментов образуют нечто вроде "единого фронта" палладинов вечной истины, мировой эволюции и непрерывного прогресса. И до сих пор никто еще, насколько мне известно, не противопоставил шпенглеровскому пессимизму увядания оптимизм зарождения, исходящий не из боязливого отрицания, а из мужественного признания катастрофичности мирового процесса, преходящего характера культур и их истин и, в частности, из признания обреченности ныне доживающей свой век европейской культуры. Что же это значит? Неужели в подлунном мире не осталось ни одного верующего социалиста? Или, быть может, подлинные революционеры, истинные носители ростков грядущей культуры, заняты более важными делами, и им некогда реагировать на шпенглеризм? Будем надеяться, что справедливо последнее.

В. Ваганян, рецензируя посвященные Шпенглеру статьи Ф. А. Степуна, С. Л. Франка, Н. А. Бердяева и Я. М. Букшпана, озаглавил свою заметку: "Наши российские шпенглеристы" ("Под знаменем марксизма". № 1 – 2). Это, разумеется, преувеличение: никто из перечисленных авторов не может быть назван "шпенглеристом". Но верно то, что все они относятся к Шпенглеру гораздо более благожелательно, чем большинство немецких критиков "Заката Европы". И С. Л. Франк и Н. А. Бердяев видят в шпенглеризме симптом некоторого "благостного" поворота в умах западной интеллигенции, а именно, ее поворот к вере. "Закат Европы" есть кара за безбожие; возвращение к христианству было бы возрождением умирающей культуры" – таков итог их размышлений над книгой Шпенглера.

Что жажда веры является одним из основных мотивов шпенглеровской симфонии настроений, это - бесспорно, но, по Шпенглеру, отпадение от христианства не может быть рассматриваемо, как случайный и поправимый "грех", а возвращение к вере не зависит от доброй воли западных интеллигентов: христианство внутренне изжило себя, оно умирает, как умерли другие великие религии; такова историческая судьба, с которой необходимо примириться, ибо всякие попытки восстания против нее приведут лишь к развитию бессильной, расслабляющей душу романтически-религиозной мечтательности, но ни в коем случае не вернут умирающему христианству утраченной им действенной, культурно-созидающей силы. И любопытно, что русская религиозно-философская мысль, традицию которой поддерживает С. Л. Франк и, в особенности, Н. А. Бердяев, и лице своих последних крупных представителей приходит, в сущности, к тому же выводу. В самом деле, что такое "Великий Инквизитор", как не картина безрелигиозной "цивилизации", к которой смерть христианского бога неизбежно должна привести современное человечество после ряда опустошительных революций? Но то, на что Достоевский намекал притчами, Владимир Соловьев высказал прямо и недвусмысленно в своих "Трех разговорах": историческая миссия христианства закончена, а вместе с тем исчерпан и смысл истории; никакое культурное возрождение отныне невозможно, и верующему остается лишь ждать возвещенного апокалипсисом апофеоза.

Этим я и ограничу свои замечания по существу и в заключение скажу еще несколько слов о том "портрете" Шпенглера, который нарисован Ф. А. Степуном. Он различает в Шпенглере "три лика": Шпенглер "не только романтик-иллюзионист вчерашнего дня, и не только мистик-гностик вечного дня человечества, он, кроме того, еще и современный человек, отравленный всеми ядами всеевропейской цивилизации. Разгадав с пророческой силой образ этой цивилизации, как образ уготованной Европе смерти, он в каком-то смысле все же остался ее мечом и ее песнью". Рисуя образ Шпенглера, Ф. А. Степун старается быть верным действительности; но не даром говорят, что всякое

художественное произведение прежде всего похоже на своего творца. И в степунском портрете Шпенглера невольно проступают черты автопортрета: лик романтика-иллюзиониста, столь близкий душе художника, выдвигается на первый план, оттесняя и затушевывая прочие "лики", в особенности чуждый и непонятный Ф. А. Степуну лик "меча и певца современной цивилизации". А между тем именно этот лик, перед которым Степун останавливается в полном недоумении ("в каком-то смысле", "каким-то своим римско-прусским вкусом" и т. п.), внутреннюю связь которого с миросозерцанием Шпенглера он ни разу не пытается выявить, - именно этот лик и является самым подлинным ликом Шпенглера, органически слитым с его основной интуицией "судьбы".

"Судьба", как ее понимает и ощущает Шпенглер, не имеет ничего общего с фатализмом, с идеей рока или предопределения[2]. Шпенглеровская идея "судьбы" тожественна с бергсоновским пониманием определенной направленности творческого устремления. Это есть то направление, в котором творческие силы культуры, следуя своему внутреннему импульсу, своей органической природе, созидают историю, и вне которого ничего культурно ценного, исторически-значительного создано быть не может. Одним словом, на интуитивном языке Шпенглера "исторической судьбой" именуется то самое, что в плоскости объективного познания марксисты называют "тенденцией исторического развития". Понимаемая в этом смысле "судьба" вовсе не есть неумолимый фатум: можно не следовать ее велениям, не признавать их и даже бороться с ними, но всякое такое неприятие исторической судьбы равносильно бесплодному и бездарному расточению сил. Основным признаком одаренности является для Шпенглера "физиономический такт", т.е. способность интуитивно угадывать судьбу и действовать в ее направлении. Вот почему Шпенглер так презрительно третирует "романтический иллюзионизм", так желчно смеется над его "провинциальной" идеалистической мечтательностью. В глазах Шпенглера, романтизм свидетельствует не только о бессилии, но и о бездарности пораженной им души. Возможно, что при этом Шпенглер борется со своим собственным подсознательным романтическим ликом, но во всяком случае из области ясного дневного сознания этот лик изгоняется Шпенглером с величайшей беспощадностью.

Таким образом, при чтении очерка Ф. А. Степуна, для восстановления правильной перспективы необходимо произвести существенную передвижку шпенглеровских "ликов". Тем не менее, очерк этот из всех известных мне изложений философии Шпенглера, не только на русском, но и на немецком языке, представляет наибольшее приближение к оригиналу и потому прочитать его следует всякому, интересующемуся Шпенглером и не имеющему возможности познакомиться с ним в подлиннике.

---

[2] Этого не замечает большинство критиков Шпенглера. Так, в смысле "рока" истолковывают шпенглеровскую "судьбу" Карл Иоель, А. М. Деборин, Н. А. Бердяев и многие другие.