А. Ф. ЛОСЕВ

Очерки античного символизма и мифологии [1]

(фрагмент)

13. Шпенглер

Мне кажется, было бы и несправедливо, если бы мы, говоря об именах Винкельмана, Шиллера, Гёте, Шеллинга, Гегеля и Ницше в отношении античности, не остановились бы еще на этом весьма важном имени, без которого так же невозможно теперь, по-моему, говорить об античности в целом, как и без Винкельмана или без Ницше. Ф.А. Степун правильно пишет о книге Шпенглера – "Закат Европы": "Книга Шпенглера не просто книга: не та штампованная форма, в которую ученые последних десятилетий привыкли сносить свои мертвые знания. Она создание если и не великого художника, то все же большого артиста". Здесь огромная ученость соединена с небывалой зоркостью и чуткостью к стихии искусства, религии, науки, философии и вообще культуры. Его книга, как она ни парадоксальна и ни фантастична, должна быть теперь изучена всяким, кого волнуют вопросы философии истории и культуры и философия современности. Несколько основных мыслей из Шпенглера да будет мне позволено привести здесь в кратком изложении.

14. Интуиция тела в античности

"Я различаю, – пишет Шпенглер, – идею культуры, ее внутренние возможности, от ее чувственного проявления в картине истории. Это равносильно отношению души к телу, как ее проявлению, в области протяженного и ставшего. История культуры есть осуществление ее возможностей. Завершение равнозначаще концу. Таково отношение аполлоновской души, чью идею некоторые из нас, пожалуй, еще раз могут почувствовать и пережить, к ее пространственному раскрытию, к научно доступной "античности", физиогномию которой изучают археолог, филолог, эстетик и историк". Душа этой античности, которую Шпенглер называет аполлоновской, и есть то, что Шпенглер хочет раскрыть в своем анализе. В основе каждой культуры лежит свой специфический пра-символ, из которого и вырастает реальная история этой культуры. Какой же пра-символ античной культуры и какая основная интуиция лежит в основе ее созданий?

Античность есть интуиция заполненного и завершенного в себе, конечного тела. Новая Европа имеет интуицию бесконечного пространства, бесконечности. Греция живет конечным и строго оформленным телом. Ей чуждо новоевропейское учение о бесконечности и новоевропейская интуиция бесконечности.

"Я буду называть душу античной культуры, избравшую чувственно-наличное отдельное тело за идеальный тип протяженности, аполлоновской. Со времен Ницше это обозначение стало для всех понятным. Ей противопоставляю я фаустовскую душу, пра-символом которой является чистое беспредельное пространство, а "телом" – западная культура, расцветшая на северных низменностях между Эльбой и Тахо одновременно с рождением романского стиля в X столетии. Аполлоновским является изваяние нагого человека; фаустовским – искусство фуги. Аполлоновские – механическая статика,

[1] М., 1993. С. 38–41

чувственные культы олимпийских богов, политически разделенные греческие города, рок Эдипа и символ фаллуса; фаустовские – динамика Галилея, католически-протестантская догматика, великие династии времени барокко с их политикой кабинетов, судьба Лира и идеал Мадонны, начиная с Беатриче Данте до заключительной сцены второй части Фауста. Аполлоновская – живопись, отграничивающая отдельные тела резкими линиями и контурами; фаустовская – та, которая при помощи света и тени творит пространство. Так отличаются друг от друга фреска Полигнота и масляная картина Рембрандта. Аполлоновское – существование грека, который обозначает свое я словом σώμα, а όνομα σώματος употребляет в смысле личного имени, которому чужда идея внутреннего развития, а следовательно, и всякая настоящая внутренняя и внешняя история; это эвклидовское, точкообразное, чуждое рефлексии существование, которое протекает с полным самосознанием в виде внутренней жизни, которое само себя наблюдает, в высшей степени личная культура мемуаров, размышлений, воспоминаний о прошлом и ожиданий в будущем и, наконец, совести. Стереометрия и анализ, толпы рабов и динамо-машины, стоическая атараксия и социальная воля к власти, гекзаметр и рифмованные стихи – таковы символы бытия двух в основе своей противоположных миров. И в стороне, хотя и служа посредником, заимствуя, перетолковывая, передавая по наследству формы, появляется магическая душа арабской культуры, пробудившаяся во времена Августа в странах между Евфратом и Нилом, со своей алгеброй и алхимией, мозаикой и арабесками, со своими халифатами и мечетями, со своими богослужебными ритуалами и "кисмет".

Таковы три культуры, на которых Шпенглер останавливается наибольше: античная, арабская и западная. С точки зрения такого синтетического охвата античная культура с ее душой проявляется в следующем виде.

"Я решаюсь назвать античный склад идеи судьбы эвклидовским. Действительно, судьба мучит и терзает чувственно-настоящую личность Эдипа, его "эмпирическое я", даже более того – его σώμα. Эдип жалуется (Rex, 242), что Креонт нанес ущерб его телу и что (Col. 355) оракул грозит его телу. А Эсхил в Хоэфорах (704) называет Агамемнона "флотоводящим царственным телом". Это то же самое слово σώμα, которое математики применяют к математическим телам. Судьба короля Лира, которую можно назвать аналитической, пользуясь термином соответствующего мира чисел, вся связана из темных внутренних отношений: начинается с идеи отеческих отношений, душевные нити тянутся через всю драму, сверхтелесные, потусторонние, и получают своеобразное освещение от второй, обработанной в характере контрапункта, трагедии в Глостерском доме. Лир, в конце концов, становится просто именем, центром чего-то безграничного. Это – "бесконечное" (инфинитезимальное) понимание судьбы, охватывающее безграничные пространства и бесконечные времена; оно совсем не касается телесного, эвклидовского существования, но имеет в виду только душу. Сумасшедший король, под грозой, между шутом и нищим, это – полная противоположность группе Лаокоона. Это – фаустовский вид страдания, в противоположность аполлоновскому. Софокл также написал драму о Лаокооне. Несомненно, там не было речи о душевных муках".

15. Античная математика по Шпенглеру

Это телесное понимание мира и жизни определило собой в античности решительно все отдельные сферы культурного творчества.

Прежде всего, существует своя особенная, совершенно специфическая математика. Нет никакой математики вообще, которая была бы обязательна для всех культур. "Число в себе не существует и не может существовать. Существует несколько миров чисел, потому что существует несколько культур. Мы встречаем индийский, арабский, античный,

западноевропейский числовой тип, каждый по своей сущности совершенно своеобразный и единственный, каждый являющийся выражением совершенно особого мирочувствования, символом отграниченной значимости, также и в научном отношении принципом распорядка ставшего, в котором отражается глубокая сущность именно этой и никакой другой души, той, которая является центральным пунктом как раз существующей и никакой другой культуры. Таким образом, существует несколько математик". Число всегда есть "получившее образ и при помощи формы подчиненное мирочувствование". Они – само бытие, столь многоразлично данное в разных культурах. "Готические соборы и дорические храмы, это – окаменевшая математика". "Математика – тоже искусство. У ней есть свои стили и периоды стилей". С такой точки зрения должна быть и своя собственная античная математика. В чем она заключается?

Она необходимым образом предполагает, согласно основному античному прасимволу, телесное и чисто величинное отношение к числу. Число на Западе есть функция и отношение, но не величина. В античности оно всегда величинно, телесно, чувственно – осязаемо. "Изречение, гласящее, что число составляет сущность всех чувственно-осязаемых вещей, осталось наиболее ценным положением античной математики. Оно определяет число как меру. В нем заключено все мироощущение души, страстно обращенной к настоящему и здешнему. Измерять в этом смысле – значит измерять что-либо близкое и телесное. Представим себе квинтэссенцию античного искусства, свободно стоящую статую нагого человека: в ней, при помощи плоскостей, меры и чувственного соотношения частей, исчерпывающе передано все существенное и значительное бытия, весь его этос. Пифагоровское понятие гармонии чисел, хотя, вероятно, и ведущее свое начало от – одноголосной – музыки, представляется как бы нарочно приспособленным к идеалу этой пластики. Обделанный камень только постольку и являет собой нечто, поскольку у него есть уравновешенные границы и измеренные формы, поскольку он получил осуществление под резцом художника. Без этого он только хаос, нечто еще не осуществленное, покамест еще ничто". Самый космос у греков конструируется не иначе. "Это ощущение, перенесенное в более обширные области, порождает в качестве противоположности хаосу космос, внешний мир античной души, гармонический распорядок всех заключенных в соответствующие границы осязаемо-наличных отдельных предметов. Сумма таких предметов и есть вселенная. Промежуток между ними, наше преисполненное всем пафосом высокого символа мировое пространство, есть ничто, τό μή öv. Протяженность для античных людей значит телесность, для нас – пространство, в котором отдельные предметы "являются" функцией. Обратив наш взгляд отсюда назад, мы, быть может, разгадаем глубочайшее понятие античной метафизики, а именно, άπειρον Анаксимандра, слово, не переводимое ни на один из языков Запада; это то, что не имеет никакого числа в пифагорейском смысле, никаких измеряемых границ и величины, следовательно, не есть существо, а нечто безмерное и лишенное формы, статуя, еще не изваянная из куска камня. Это άρχή, нечто лишенное оптических границ и формы, из которого только путем образования границ, разделения на чувственно-самостоятельные предметы возникает что-то, а именно – мир. Таким образом, в основе античного познания в качестве априорной формы лежит телесность в себе, чему в Кантовой картине мира точно соответствует абсолютное пространство, исходя из которого Кант, по собственному показанию, мог "мысленно вывести все вещи"".

Для Пифагора число – оптический символ, не форма вообще или абстрактное отношение, "но разграничивающий признак ставшего, поскольку последнее проявляется в чувственно обозримых подробностях". "Вся античная математика в основе своей есть стереометрия". Для Эвклида треугольник всегда есть поверхность, ограничивающая тело, но никак не определенная система трех линий или трех точек. Линию он определяет как "длину без ширины". "При нашем способе выражаться это определение показалось бы убогим. В границах античной математики оно превосходно". В связи с этим делается понятным, почему античность знает только "естественные", т.е. положительные и целые,

числа, что представляет собой полную противоположность сложным западным учениям о комплексных, гиперкомплексных, неархимедовых системах. По Эвклиду, несоизмеримые расстояния относятся между собой "не как числа". "Действительно, в законченном понятии иррациональных чисел лежит полное отделение понятия числа от понятия величины; причина этому та, что иррациональное число, напр. π, никогда не может быть отграничено или точно выражено при помощи известного расстояния. Из этого следует, что, напр., в представлении об отношении стороны квадрата к его диагонали античное число, представляющее собой собственно чувственную границу, замкнутую величину и не что иное, соприкасается с совершенно иной числовой идеей, в самой своей сути чуждой античному мирочувствованию и поэтому жуткой, как будто бы дело идет о том, чтобы вскрыть опасную тайну собственного существования. На это указывает позднегреческий миф, согласно которому тот, кто впервые извлек рассмотрение иррационального из сокровенности и предал его гласности, погиб при кораблекрушении, так как невысказываемое и безóбразное должно постоянно оставаться сокровенным". Античная математика – система, выросшая на привязанности к телу и на метафизическом страхе выйти из пределов того тела. "Кто поймет страх, лежащий в основе этого мифа, – тот же страх, который постоянно удерживал греков зрелого времени от расширения их крохотных городов-государств в политически организованные страны, от устройства широких проспектов и аллей с далеким видом и рассчитанным завершением, от вавилонской астрономии с ее устремлением в бесконечные звездные пространства, от преодоления границ Средиземного моря и исследования путей, давно открытых кораблями египтян и финикиян, эту глубокую метафизическую боязнь перед преодолением осязательно-чувственного и настоящего, при помощи которого античное существование окружило себя как бы защитной стеной, за пределами которой лежало что-то жуткое, бездна и первоисточник в известной мере искусственно созданного и утвержденного космоса, – кто поймет это чувство, тому станет понятной основная сущность античного числа, являвшего собой меру в противоположность неизмеримому, а также глубокий религиозный этос, выражающийся в этом ограничении".

Полной противоположностью античному пониманию числа является западное понимание, основанное на категории не величины и меры, но отношения и функции. "Вместо чувственного элемента конкретного отрезка прямой линии и поверхности – специфического выражения античного чувства предела – появляется элемент отвлеченно-пространственный и таким образом совершенно не античный элемент точки, характеризуемой отныне как группа сопряженных чистых чисел. Декарт разрушил литературно унаследованное понятие величины, чувственных размеров и заменил его изменяющейся значимостью отношений положения в пространстве. Однако упускают из виду, что это было равносильным упразднению геометрии вообще, которая с того времени среди мира чисел анализа ведет только призрачное существование, завуалированное античными реминисценциями. В слово "геометрия" вложен неустраняемый аполлоновский смысл. После Декарта так называемая "новая геометрия" превратилась или в синтетический процесс, определяющий посредством чисел положение точек в каком-нибудь пространстве, притом не обязательно трехмерном (в некоторой "множественности точек"), или в аналитический процесс, определяющий числа положением точек. Заменять отрезки прямой положениями значит воспринимать понятие протяженности чисто пространственно, но уже не телесно". "Если определять античный мир, космос, исходя из его внутреннего требования видимой границы, как исчисляемую сумму материальных предметов, то, со своей стороны, наше мирочувствование находит свое выражение в образе бесконечного пространства, в котором все видимое воспринимается как нечто обусловленное по отношению к чему-то безусловному или даже, пожалуй, как действительность низшего порядка. Его символом является решающее, ни в какой другой культуре не встречающееся понятие функции. Функция не есть какое-то расширение одного из ранее имевшихся числовых понятий; она является их полным преодолением.

Таким образом, не только эвклидовская, т.е. общечеловеческая популярная, геометрия, но и архимедовская сфера элементарного счисления, т.е. арифметика, перестают существовать для действительной обладающей значением математики Западной Европы. Остается один отвлеченный анализ. Для античного человека геометрия и арифметика были научными комплексами высшего порядка, причем и та и другая были наглядными и обращались с величинами при помощи графических и счетных приемов; для нас они только практические пособия повседневной жизни. Сложение и умножение, эти два античные метода счисления величин, родственные графическому конструированию, совершенно исчезают в бесконечности функциональных процессов. Так, напр., степени, по своему принципу являющиеся первоначально просто числовыми обозначениями определенных групп умножений (для множителей одинаковой величины), при посредстве нового символа показателя степени (логарифм) и способа его применения в комплексных, отрицательных и дробных формах становятся совершенно отрешенными от понятия величины и переносятся в трансцедентальный мир отношений, который для грека, знавшего только две целые степени в качестве изображения поверхности и тела, является совершенно недоступным..."

16. История, время, судьба и драма в античности

Античная аполлоновская душа всегда жила малым, обозримым. Греческий язык не знает термина, обозначающего пространство. "Равным образом у греков отсутствовало наше чувство ландшафта, чувство горизонтов, видов, дали, облаков, а также понятие отечества, распространяющееся на большое пространство и охватывающее большую нацию". "Родина для античного человека – это только то, что он может обозреть с высоты Кремля своего родного города. То, что лежит по ту сторону оптической границы этого политического атома, было чужим, даже враждебным".

Тот же основной характер античной души сказывается и в других сферах ее мысли и творчества. Как греки переживали историю и вообще время? Уже было отмечено выше, что понятие судьбы в античном мире есть понятие эвклидовское, вполне противоположное нашему – инфинитезимальному – восприятию времени. Западный человек любит автобиографию; греки не имели этого вида литературы и ничего не создали в этом отношении интересного. Западная драма есть драма характеров и развития, греческая же – всегда драма положений или ситуаций, и притом – драма и трагедия момента. "Грек чувствовал нелогичность, слепую случайность момента". Хотя вавилонская и египетская культуры с их точной астрономией и летосчислением, с их любовью к своему прошлому и будущему, оперировали с часами, - греки не очень любили этот инструмент, ибо для них все существовало в одной точке, в одном текущем моменте.

"Ничто не должно было напоминать о прошедшем и будущем. Археологии в античности не существует, так же как и ее психологической обратной стороны – астрологии. Там не было и летосчисления, так как счет по олимпиадам был только литературным паллиативным приемом. В античных городах ничто не напоминало о длительности, о прошлом, о предстоящем, не было набожно охраняемых руин, не было никакого создания, задуманного в расчете на еще не родившиеся поколения, никакого материала, избранного со специальным значением, наперекор техническим трудностям. Дорический грек оставил без всякого внимания микенскую каменную технику и вновь начал строить из дерева и глины, несмотря на микенские и египетские образцы и несмотря на изобилие камня в его стране. Еще во время Павсания в Зевсовом храме в Олимпии можно было видеть последнюю незамененную деревянную колонну. В античной душе отсутствовал орган истории, память в установленном нами смысле, постоянно рисующая внутреннему взгляду организм личного прошлого, генезис внутренней жизни. "Время" не существовало". G этой точки зрения любопытна оценка Шпенглером факта преобразования календаря при Цезаре. "Тот факт, что Цезарь преобразовал календарь,

следует отметить чуть ли не как акт эмансипации от античного мирочувствования; но Цезарь думал об отказе от Рима, о превращении города-государства в династическое, следовательно, находящееся под символом длительности государство с центром в Александрии, откуда происходит его календарь. Его умерщвление рисуется как протест этого враждебного длительности мироощущения, воплощенного в полисе, в Urbs Roma.

На Западе история создается волей человека, судьба творится человеком. В Индии история есть непроизвольная случайность. Что же касается греков, то года для них не имеют никакого значения, в то время как для западного человека полны напряжения каждая минута, каждая секунда. "О трагической напряженности исторических кризисов, когда каждое мгновение действует подавляюще, как в августовские дни 1914 г., ни грек, ни индус не могли бы составить себе понятия. Но подобные же кризисы глубокие западные люди могут переживать в себе самих, эллины – нет". У нас тысячи часовых механизмов отбивают день и ночь каждый час, постоянно связывая прошедшее с будущим и расслояя античное "настоящее". "Нельзя себе представить западного человека без мелочного измерения времени; и эта хронология будущего вполне соответствует нашей невероятной потребности в археологии, сохранении, раскапывании, собирании всего прошлого. Барокко делает еще более выразительным готический символ башенных часов, превращая их в причудливый символ карманных часов, сопутствующих человеку повсюду". Это размеривание захватило на Западе и всю внутреннюю жизнь. "И разве не мы в то же самое время привели к строгой законченности взвешивание и измерение внутренней жизни? Разве наша культура не культура автобиографий, дневников, исповедей и неумолимого нравственного самоиспытания? Поднялись ли когда-либо другие люди до развившегося в эпоху крестовых походов символа тайной исповеди, про которую Гёте говорит, что ее никогда бы не надо было отнимать у людей? Разве все наше большое искусство – в полной противоположности античному – по своему содержанию не искусство исповеди? Никто не может думать о мировой истории и истории отдельных государств, прочувствовать и понять историю других, кто в самом себе с полной сознательностью не пережил историю, судьбу и время. Поэтому-то античность не создала ни настоящей всемирной истории, ни психологии истории, ни углубленной биографии. Этому свидетели Фукидид и Сократ. Один знал только недавнее прошлое узкого круга народов, другой – только эфемерные проблески самонаблюдения".

Другим символом концепции времени является форма погребения. "Античный человек, руководясь глубоким, бессознательным жизнеощущением, избирает сожжение мертвых, акт уничтожения, в котором с полной силой выражено его привязанное к здешнему эвклидовское существование. Он не хотел никакой истории, никакой долговечности, ни прошлого, ни будущего, ни заботы, ни разрешения и поэтому уничтожал то, что не обладало более существованием в настоящем моменте, тело Перикла или Цезаря, Софокла или Фидия". "А египтяне, с такой тщательностью сохранявшие свое прошлое в памяти, камне и иероглифах, что мы и теперь еще, через четыре тысячелетия, можем точно установить дату правления их царей, – они также увековечивали и их тела, так что великие фараоны – символ жуткого величия – еще поныне сохраняют легко распознаваемые черты лица, покоясь в наших музеях; зато от царей дорической эпохи не сохранилось даже имен. Мы с точностью знаем даты рождения и смерти почти всех великих людей, начиная с эпохи Данте. Это нам представляется само собой понятным. Но в эпоху расцвета античной цивилизации, во времена Аристотеля, не могли с точностью сказать, существовал ли вообще Левкипп, современник Перикла, основавший не более как за столетие до этого атомистическую теорию. Этому соответствовало бы в нашем случае, если бы мы были не вполне уверены в существовании Джордано Бруно, а Ренессанс уже совсем отходил бы в область преданий".

Характерна эта чисто западная страсть к музеям и коллекциям. "А наши музеи, куда мы сносим всю совокупность ставшего чувственно-телесным прошлого! Разве и они не являются первостепенным символом? Разве их назначение не сохранить, наподобие

мумии, "тело" всей культурной истории? Разве мы не собираем как бесчисленные даты в миллиардах напечатанных книг, так и все создания всех мертвых культур в сотнях тысяч зал западноевропейских городов, где в общей массе собранного каждый отдельный предмет совершенно отвлечен от мимолетного мгновения своей настоящей цели – единственно святого с точки зрения античности – и равномерно растворен в бесконечной подвижности времени? Вспомним, что понимали эллины под словом "мусейон" и какой глубокий смысл лежит в этом изменении словоупотребления".

Лишенные чувства времени, дали, бесконечного, греки были лишены и вообще всякого чувства заднего плана, потустороннего. Для них существовал только передний план бытия. А потому свое существование они могли понимать только как ряд случайностей. "И если по отношению западной души случайность можно определить как судьбу меньшего содержания, то и, обратно, по отношению к античной душе, судьба может быть признана за случайность повышенной степени. Таково значение фатума. Однако оба слова по отношению к аполлоновской душе выражают моменты совершенно иной физиогномии. У нее не было, как мы видели, ни памяти, ни органического будущего или прошлого, ни, следовательно, действительно пережитой истории, и все это вместе значит: у нее не было чувства логики судьбы". Это налагает неизгладимый отпечаток на оценку понятия и переживания судьбы в античности. "Не будем поддаваться обману слов. Самой популярной богиней во времена эллинизма была Тихэ, которую почти не отличали от Ананкэ. Мы же воспринимаем судьбу и случай как нечто друг другу вполне противоположное, от которого зависит все наше внутреннее существование. Наша история есть история великих зависимостей; она построена контрапунктически. Античная история, и не только ее картина у таких историков, как Геродот, но и ее полная действительность, есть история анекдотов, т.е. представляет собой сумму статуеобразных частностей. Стиль греческого существования вообще анекдотический, как и стиль каждой отдельной греческой биографии. Телесно-осязаемый элемент является выразителем исторического, демонического случая. Он закрывает собой и отрицает логику свершения". Подтверждением этого является античная трагедия. "Все сюжеты античных образцовых трагедий исчерпываются бессмысленными случайностями; иначе нельзя выразить значение слов εἱμαρμένη в противоположность шекспировской логике, которая от соприкосновения с антиисторической случайностью получает свое развитие и прояснение. Повторим еще раз: то, что случилось с Эдипом, совершенно внешним образом ничем не обоснованное и не вызванное, могло случиться со всяким без исключения человеком. Такова форма мифа. Сравним с этим глубоко внутреннюю, всем существованием и связями этого существования с эпохой обусловленную необходимость в судьбах Отелло, Дон-Кихота, Вертера".

17. Космос и пространство

Далее, основным пра-символом телесности определяется у греков и воззрение на космос, на мировое целое. "Для античного глаза аттическая мраморная статуя в ее чувственном существовании выражает без остатка все то, что называется действительностью. Материальность, видимая ограниченность, осязаемость, непосредственное наличие – этим исчерпываются все признаки этого вида ставшего. Вселенная античности, космос, благоустроенное множество всех близких и вполне обозримых предметов завершается телесным небесным сводом. Кроме этого, ничего не существует. Античное мирочувствование совершенно не знает нашей потребности воображать новое пространство, даже за пределами этой оболочки. Τό μή ὄν – вот наиболее резкое противоречие западному чувству, которое как раз требует этого чистого, необходимо-воспринимаемого как бесконечное, "абсолютного" пространства, которое воспринимает его как действительность, как подлинно и единственно существующее и, наоборот, сомневается в античной, пластической, абсолютной материальности вещей.

"Материя", это – та сторона ощущений, от которой стремится отделаться западный дух всеми путями, философскими, физическими и религиозными". Даже религиозные воззрения западного человека имеют постоянную тенденцию к пространству. Так пантеизм XVIII в. совершенно отождествляет Божество с бесконечным пространством. Тут "пространство есть творящая форма объективных явлений". Западное понятие вещества диаметрально противоположно античному. Для Запада масса есть постоянное отношение между силой и ускорением. Такое понятие может существовать только в весьма нематериальном мышлении. "Античным понятиям материи и формы, представляющим собой оптические принципы телесного существования, мы противопоставили совершенно устраняющие наглядность понятия емкости и интенсивности, в которых формально находит себе выражение энергия пространства. Из этого способа восприятия действительности должна была произойти, в качестве главенствующего искусства, инструментальная музыка великих мастеров XVIII в., единственное из всех искусств, мир форм которого внутренно родственен интуиции чистого пространства. В противоположность изваяниям античных святилищ и рынков, в ней мы находим бестелесное царство звуков, звуковых пространств, звуковых морей; оркестр кипит прибоем, вздымает волны, затихает в отливе; он живописует совершенно потусторонние дали, сияния, тени, бури, полет облаков, молнии, цвета; припомним ландшафты инструментовок Глюка и Бетховена"

18. Искусство изолированного тела

Не могло это общее греческое мирочувствие не проявиться и в искусстве. "Эллинский храм задуман и исполнен как массивное тело. Другой возможности не представлялось для действующего здесь чувства формы. Поэтому история античного изобразительного искусства была беспрерывной работой над усовершенствованием единственного идеала, над покорением свободно стоящего человеческого тела, как сущности чистой, вещественной наличности. Пафос этой прошедшей через столетия тенденции совсем не был понят. До сих пор никто не чувствовал, что и архаический рельф, и коринфская вазовая живопись, и аттическая фреска все время имели своей единственной целью это чисто вещественное, бездушное тело, σώμα, пока, наконец, Поликлет и Фидий не научили способу совершенно овладеть им". "Эта аполлоновская пластика – параллель эвклидовской математики. Они обе отрицают чистое пространство и видят в телесной форме a priori созерцания. Эта пластика не знает ни указующих вдаль идей, ни личностей, ни исторических событий, а только заключенное в самом себе существование ограниченных поверхностями тел. Припомним, что "слово" σώμα употребляется греческими математиками для обозначения стереометрических образований, физиками – в смысле субстанции, а в "Эдипе" Софокла – как обозначение личности".

По мере приближения к зрелости искусство изолированного тела оттесняет все прочие виды искусства. "У Гомера еще ничего не говорится о статуях богов. Трудно себе представить, насколько был совместим с ними ранний дорический стиль. Позднее на древнеаттических погребальных вазах появляются мифические сцены. Древне-ионическая вазовая живопись Милета и Самоса знала сюжетные сцены и изображения битв (этим славился живописец Буларх). Но потом начинается сокращение возможностей. Большая символика аполлоновской души выбирает и устраняет. Дорийский периптерос и академическое изображение нагого тела допускают одинаково мало вариаций. Полигнот достигает в этих строгих границах вершины художественной выразительности и исчерпывает ее. Его искусство чисто линейное, без переходов, без взаимодействия света и теней, без заднего плана. Он помещает на плоскости одной и той же картины беспорядочное множество сцен, не связанных между собой никакими взаимоотношениями в смысле пространственной перспективы. Каждая фигура стоит

отдельно. Пространство между ними, атмосфера есть "μή ὄν" и поэтому не подлежит никакому художественному изображению. Грек игнорирует тот факт, что далекие предметы кажутся маленькими, он вообще игнорирует даль и горизонты. Статуя есть экстракт близкого, беспространственного, оптически исчерпываемого. Она знаменует центр тяжести античного искусства. Драма по ее образцу стала искусством знаменитых трех единств, прежде всего единства места, представляющего собой принцип статуарности. Сцены античной трагедии задуманы в стиле фресок. Эллинская музыка стала пластикой тонов, без полифонии в гармонии, выражающих звуковую пространственность, и как самостоятельное искусство лишилась глубоких возможностей. В то время как на Западе она достигла первенства среди всех прочих искусств, в Афинах значение ее пало до простого аккомпанемента других искусств, как-то – танца и драмы".

Изображение нагого тела, поэтому, обосновано в Греции глубоко метафизической страстью к предмету определенных телесных интуиций. "Античная пластика, после того как ограничила свою тему со всех сторон свободно стоящей, ни с чем не связанной человеческой фигурой, развивалась дальше и последовательно пришла к изображению исключительно нагого тела. При этом в противоположность всякому другому роду пластики всего исторического человечества она прибегла к анатомически верной трактовке ограничивающих ее поверхностей. Этим эвклидовский принцип мироздания доводится до крайности. Всякая одежда выражала бы еще некоторое противоречие против аполлоновского образа, некоторый хотя бы робкий намек на окружающее пространство".

Стоит только обратить внимание на ту противоположность, которую выработал Запад в отношении античной склонности к изображению нагого тела, чтобы почувствовать всю необходимость для греков пластики, и именно этого рода пластики. Эта противоположность есть портрет. "Никто еще не почувствовал противоположности между изображением нагого тела и портретом; поэтому до сих пор действительная глубина этих художественно-исторических явлений осталась невыясненной. И, тем не менее, в борьбе этих двух больших идеалов форм обнаруживается полная противоположность двух миров". "Аттическая пластика есть искусство телесной близости, следовательно, и мгновения (на этом факте основано неудавшееся толкование Лаокоона Лессингом). Портрет XVI и XVII вв. бесконечен во всех смыслах. Он не только понимает человека как центр всего мира, явление которого получает свой вид и значение от человеческого бытия; он, кроме того, понимает его исторически, т.е. биографически. Статуя есть только часть природы и не что иное. Парцефаль, Гамлет, Фауст – все это человеческие существа, находящиеся в процессе становления. Одиссей, Клитемнестра, Антигона – все это люди ставшие. Античная поэзия передает словами статуи, западная – психологические анализы. Здесь коренится наше чувство, приписывающее грекам полное предание себя природе. Мы никогда не освободимся от ощущения, что готический стиль рядом с греческим кажется не естественным, т.е. чем-то большим, чем "естественный". Мы только скрываем от себя, что по отношению к грекам при этом чувствуется недостаток чего-то. Западный язык форм богаче. Портрет принадлежит природе, а также истории. Портрет Тициана и Рембрандта, это – биография, квинтэссенция жизни; автопортрет, это – исповедь".

Самая исповедь, о которой нет и помину в Евангелии, говорит Шпенглер, сделалась обязательной для мирян только в IX в., да и то только на Западе. Это и было временем первого пробуждения романского стиля. Таинством же исповедь сделалась только с 1215 г., т.е. в эпоху расцвета готики. Это и понятно с точки зрения Шпенглера. Западная душа стремится в бесконечность; она вечно ищет, блуждает и тоскует. Эта фаустовская культура есть культура душевного исследования и самоиспытания. И напрасно протестанты отвергают исповедь. Отвергая исповедь перед священником, они все равно исповедуются самим себе, толпе или друг другу. "Вся северная поэзия есть искусство признания. Равным образом и портрет Рембрандта, и музыка Бетховена. Западный человек живет в сознании становления, со взором, устремленным на прошедшее

и будущее. Грек живет точкообразно, аисторично, в телесности. Ни один грек не оставил мемуаров. Никто из них не был бы способен на настоящую самокритику. И это также заключено в явлении нагой статуи, этого в высшей степени неисторического изображения человека. Автопортрет есть полная параллель автобиографии в стиле Вертера и Тассо, и оба они в равной мере чужды античности. Нет ничего безличнее греческого искусства. Нельзя представить себе, чтобы Скопас или Лизипп работали над автопортретом"

19. Душа и жизнь

Неизгладимый отпечаток накладывает у греков эвклидовское мирочувствие и на все отношение их к жизни и душе, Античный человек ощущает "душу", свою "психе", всегда пластически. "Так пребывает она в Аиде, тенеподобное, но легко узнаваемое подобие тела. Такой видит ее философ. Ее три благоустроенные части, λογιστικόν, έπιθυμητικόν, θυμοειδές, напоминают группу Лаокоона. Мы стоим в сфере музыкального воображения; соната внутренней жизни имеет главной темой волю; мысль и чувство суть две другие темы; композиция подчинена строгим правилам душевного контрапункта, найти которые есть задача психологии. Простейшие элементы отличаются друг от друга как античное и западное число: там они – величины, тут – отношения. Душевной статике аполлоновского бытия – стереометрическому идеалу σωφροσύνη и άταραξία – противостоит душевная динамика фаустовской – деятельной – жизни".

Шпенглер высказывает в связи с этим ряд глубоких соображений о существе античной драмы и античного чувства души, но излагать все это здесь было бы затруднительно. "Фаустовская драма характеров и аполлоновская драма возвышенного жеста в действительности имеют только общее название". Аристотелевский ήθος вовсе не есть наш "характер". Это – скорее роль, способ держать себя, жест. Равным образом, в μῦθος необходимо видеть не действие, но вневременное событие. Маска тут была внутренне необходима, ибо имелся в виду не характер. Мы же, наоборот, не можем обходиться без мимики актера, ибо актер дает нам именно характер, а не роль. "Трагический человек античного мира есть эвклидовское тело, настигнутое Мойрой в своем положении, которое он не властен ни выбрать, ни изменить, остающееся неизменным во всех своих поверхностях, освященных внешними событиями. Это – жест, πρόσωπον в качестве этического идеала. В этом смысле в Хоэфорах говорится об Агамемноне, как о "флотоводящем царственном теле", и Эдип в Колоне восклицает, что оракул имеет в виду его "тело". "Во всех великих людях греческой истории вплоть до Александра мы находим замечательную неспособность к развитию".

"Античная драма, это – пластика, группа патетических сцен, отмеченных рельефообразным характером, представление исполинских марионеток перед плоской задней стеной театра. Она есть сплошь величаво прочувствованный жест, этос, причем скудные события фабулы торжественно рассказываются, а не воспроизводятся. Совершенно обратного требует техника западной драмы: непрерывного движения и строгого устранения всех бедных движением статических моментов. Знаменитые три единства: места, времени и действия, формулируют тип аттической мраморной статуи. Они также выражают жизненный идеал античного человека, прикрепленного к полису, к текущему моменту, к жесту". "Дело не ограничивалось тремя единствами. Аттическая драма требовала, вместо мимики лица, неподвижную маску с толстыми, широко раскрытыми губами, – следовательно, она не допускала характеристики души, так же как не допускались портретные статуи. Далее она требовала котурнов и превышавших человеческий рост размеров фигур, обмотанных со всех сторон до неподвижности, с волочащимися по земле одеждами, – и этим устраняла индивидуальность явления. Наконец, она требовала монотонно-звучащей сквозь трубкообразное отверстие маски декламации нараспев, каденции которой, нечувствительные для уха, отмечались для глаза опусканием палочки. Этим доводился до крайних пределов статуеобразный, эвклидовский

характер сценической картины. Слово и явление отнюдь не должны были вызывать чувства пространственных далей, душевных горизонтов и перспектив времени".

И вообще, античная душа, по Шпенглеру, есть не что иное, как "осуществленная форма античного тела", и "Аристотель в своем учении об энтелехии вполне точно формулировал аполлоновское жизнечувствование".

20. Познание природы

Наконец, отметим две-три черты, характерные, по Шпенглеру, для антитезы фаустовского и аполлоновского познания природы. - "Античные атомы суть миниатюрные формы, западные – минимальные количества, т.е. в первом случае основное условие картины – наглядность и близость, чего во втором случае нет. Атомистические представления современной физики, к которым относятся также теория электронов, гипотеза квантумов термодинамики, все более и более основываются на предпосылке того – чисто фаустовского – внутреннего созерцания, которое необходимо также в некоторых областях нашей математики, как, напр., неэвклидовых геометрий или теории групп, и недоступно для непосвященных". "Атомы Левкиппа и Демокрита различаются исключительно формой и величиной, они – чисто пластические единицы и только в этом смысле оправдывают название "неделимых"". – Западные атомы "родственны по существу, что подтвердит всякий философски образованный физик, монадам Лейбница; они суть последние инфинитезимальным способом теоретически отграниченные единицы действия, т.е. абстрактные точки приложения сил. Высказано мнение, что атом, как его представляет современная физика, есть образование более сложное, чем динамо-машина". – "Аполлоновский человек ощущал космос как совокупность телесных, обнимаемых взглядом предметов, находящихся в покое или в движении, – это второстепенный вопрос. Что же касается мировой системы фаустовского человека, то в этом для него главное, и только вторично возникает вопрос относительно того, что находится в движении. Поэтому "масса" – это нужно особенно настойчиво подчеркнуть – есть специфически западное понятие, которое возникает в качестве дополнения к метафизическому основному понятию силы. Всякий раз, как понятие о массе меняло свое содержание, это происходило только вследствие того, что понятие силы определялось иным образом. Понятие эфира обязано своим происхождением исключительно современному представлению об энергии. Масса, это – то, что нужно силе для осуществления действия, – логически или образно, – тогда как в "πάντα ρεῖ" в представлении Гераклита и в других соответствующих представлениях античного мирочувствования субстрат имеет безусловное преимущество. Материя с античной точки зрения не есть носитель движения, но движение есть свойство материи. Изначальна в античности – форма, у нас – сила".

Другим примером антитезы мира греческого и западного в области познания природы может служить политеизм греков, противопоставленный западному теизму. "Природа, как ее ощущал и познавал античный человек, не могла ни в какой другой форме получить одушевление и обожествление. Римлянин находил в притязании Иеговы быть единым Богом что-то атеистическое. Один Бог для него совсем не был богом. Отсюда происходит сильное нерасположение всего греко-римского народного сознания к философам, поскольку они были пантеистами и, следовательно, безбожниками. Боги суть σώματα совершенного рода и с σώμα в математическом, как и в физическом, юридическом и поэтическом, словоупотреблении соединяется множественное число. Понятие ζώον πολιτικόν распространяется также и на богов; ничто им так не чуждо, как уединение, бытие в одиночестве и бытие в себе. Чтобы понять это, надо мыслить, математически, притом антично-математически. Подчеркиваю еще раз: бесчисленные телесные, наличные боги античной природы, это – неисчислимые возможные, строго ограниченные тела Эвклидовой геометрии. Единый Бог Запада, проникающий фаустовскую природу, есть единое безграничное пространство аналитической геометрии. Пифагор, возведший в

своей религиозной реформе на высокое место вновь оживленный древний культ Деметры в Кротоне и выразивший этим символом освященность тела, одновременно основывает математику тел, идею числа как величины, как меры. Паскаль, развивавший в своих "Pensees" строжайший янсенизм, чистую трансцедентную идею Бога и идею первородного греха, основывает в то же время геометрию чистых отношении: начертательную геометрию. "Олимп и подземное царство обладают резкой чувственной определенностью; царство карликов, эльфов, кобольтов, Вальгалла и Нифльгейм – все это затеряно где-то в мировом пространстве". В то время как, напр., "Паны и сатиры суть воспринятые как существо отдельные, строго ограниченные поля и пастбища", а "Дриады и Гамадриады суть деревья", – "северные демоны, мары и вихты, карлы, ведьмы, валькирии и родственные им скитающиеся сонмы душ умерших, "блуждающих" по ночам, не имеют, напротив, никакой вещественности, связанной с местом. Наяды суть источники. Но русалки и альруны, духи деревьев и эльфы суть души, заключенные в источниках, деревьях, домах и жаждущие освобождения, чтобы снова блуждать в пространстве. Это – совершенная противоположность пластическому эвклидовскому природоощущению. Предметы переживаются здесь только как пространства другого вида. Нимфа – источник – принимает человеческий вид, когда хочет посетить красивого пастуха, русалка – (никсе) – заколдованная принцесса, с кувшинками в волосах, выходящая в полночь из озера, в глубинах которого она обитает. Император Ротбарт (Барбаросса) заключен в Кифхейзере, а фрау Венус – в Хёрзельберге. Кажется, будто в фаустовской вселенной нет ничего материального, непроницаемого. В предметах предчувствуются другие миры; их плотность, твердость только кажущиеся и – черта, которая не могла бы встретиться в античном мифе, которая его бы упразднила – избранные смертные обладают даром видеть сквозь скалы и горы. Но разве это не есть также скрытое мнение нашей физической теории? Разве всякая новая гипотеза не есть своего рода разрыв-трава? Никакая другая культура не знает такого количества сказаний о сокровищах, глубоко покоящихся в горах и морях, о таинственных подземных царствах, дворцах, садах, в которых живут иные существа. Вся субстанция видимого мира отрицается фаустовским природочувствованием. Нет ничего земного, только пространство действительно. Сказка растворяет вещество природы, подобно готическому стилю, растворяющему каменную массу собора, которая как привидение расплывается в изобилии форм и линий, освобожденных от всяких тяжестей, которая не знает больше никаких границ".

21. Критические замечания о Шпенглере

Нет нужды резюмировать и разъяснять все замечательное учение Шпенглера об античности. Оно совершенно ясно, определенно и законченно. И кроме того, оно обладает настолько большой завораживающей силой красоты и убедительности, что, в конце концов, не хочется даже и критиковать его, а хочется оставить как некое своеобразное художественное создание, как некий самостоятельный миф о былом античном мифе. Несколько слов, однако, будут, пожалуй, нелишними.

Во-первых, если задаться вопросом об оригинальности воззрений Шпенглера на античность, то мы едва ли ошибемся, если скажем, что вся оригинальность и новизна их сводится лишь к колоссальной обобщительной силе и к чрезвычайно острой и тонкой проницательности автора в отдельных мелких и крупных проблемах античного искусства, религии, философии и истории. Что в основе античности лежит пластическая интуиция тела, – разве это есть действительно нечто новое после Винкельмана, Гёте, Гегеля и Ницше? С Ницше у Шпенглера, между прочим, самая непосредственная связь. Учение об Аполлоне, о Дионисе целиком вошло в концепцию Шпенглера, причем основное значение получил аполлинизм, и дионисизм выявлен значительно меньше. Вся новизна Шпенглера – в необычайных обобщениях, которые в одной идее обнимают и математику, и религию, и искусство, и астрономию, и историю. То, чем Шпенглер в существе дела отличается от

обычного пластического понимания античности, может и не быть принимаемо во внимание. Это – общая Винкельмано-Шиллеро-Гегеле-Ницшевская традиция.

Во-вторых, если задаваться целями более детального сопоставления Шпенглера с прежними великими концепциями античности, то можно отметить и расхождение, хотя оно, как сказано, и не идет в глубину вопроса. Именно, Шпенглер постоянно подчеркивает изолированность и обездушенность античного тела, отсутствие всякого момента бесконечности в этом теле, отсутствие всякого стремления и тоски. Конечно, античный мир есть мир "ставшего", а не "становления", и в этом Шпенглер совершенно прав. Равным образом, необходимо также признать, что античность в общем лишена чувства истории и чувства личности и, тем более, истории личности, биографии. Но было бы неправильно вслед за Шпенглером отказать античному телу решительно во всякой жизненности, одухотворенности и, в этом смысле, бесконечности. Можно сказать, что в сущности сам Шпенглер не думает так и только чисто словесно и стилистически увлекается антитезой Греции и Запада, желая всячески оттенить отсутствие становления в Греции.

Основная интуиция античности есть интуиция тела. Но это тело есть живое, одухотворенное тело. Оно есть не только нечто конечное. В этом случае оно было бы бесформенной и мертвой массой. В нем вечно бьется жизненный пульс, и оно вечно самодовольно и пребывает в блаженном и как бы постоянно грезящем покое. В нем есть вообще становление и вечная жизнь, но это становление и жизнь действительно не уходят в неопределенную бесконечность, без цели и смысла, но планомерно вращаются сами в себе. На нашем теперешнем математическом языке это называется актуальной бесконечностью.

В особенности это видно на музыкальных волнениях, которые были свойственны грекам в высочайшей степени. Не говоря уже о мифических певцах, я приведу общеизвестный, но в то же время замечательный пример действия музыки именно в античном смысле этого слова, это – пение сирен у Гомера. Что тут – чисто музыкальное волнение, основанное на алогической и экстатической эмоциональности, это совершенно ясно. Но ясно, что это не просто музыка, уходящая и уводящая в неопределенную бесконечность, как на Западе. Ее сладострастный зов немедленно требует оформления – попадания под власть этих смертоносных существ. Музыка и миф тут неотделимы друг от друга. Сладострастие, музыка и смерть слиты тут в одно целое, в один музыкально-пластический миф. Вот как наставляет Цирцея отплывающего Одиссея (пер. Жуковского)

Прежде всего ты увидишь сирен; неизбежною чарой Ловят они подходящих к ним близко людей мореходных. Кто, по незнанью, к тем двум чародейкам приближась, их сладкий Голос услышит, тому ни жены, ни детей малолетних В доме своем никогда не утешить желанным возвратом: Пением сладким сирены его очаруют, на светлом Сидя лугу; а на этом лугу человечьих белеет Много костей, и разбросаны тлеющих кож там лохмотья. Ты ж, заклеивши товарищам уши смягченным медвяным Воском, чтоб слышать они не могли, проплыви без оглядки Мимо; но ежели сам роковой пожелаешь услышать Голос, вели, чтоб тебя по рукам и ногам привязали К мачте твоей корабельной крепчайшей веревкой; тогда ты Можешь свой слух без вреда удовольствовать гибельным пением. Если ж просить ты начнешь, иль приказывать станешь, чтобы сняли Узы твои, то двойными тебя пусть немедленно свяжут.

Народ, имеющий такое музыкальное мироощущение, не может иметь только одну интуицию бездушного тела. Его тело трепещет жизнью и есть в сущности телесно данная актуальная бесконечность. То же находим мы в плаче девяти муз над трупом Ахиллеса:

Музы – все девять – сменяйся, голосом сладостным пели Гимн похоронный; никто из аргивян с сухими глазами Слушать не мог сладкопения муз, врачевательниц сердца; Целых семнадцать там дней и ночей над тобой проливали Горькие слезы бессмертные боги и смертные люди.

Тут также характерно соединение чисто музыкального волнения с программным, мифическим оформлением – с плачем на смерть героя. Певец для Гомера и греков вообще – "божественный муж". И не только Цирцея поет за своим тканьем – сам мудрец Солон однажды настолько был растроган за столом пением своего племянника одной песни Сафо, что приказал научить себя пению, чтобы "выучить эту песню и умереть". И еще Плутарх рассказывает об авлоде, который своей музыкой заставлял своих слушателей непроизвольно совершать мимические движения.

Запад и античность противостоят друг другу как актуальная и потенциальная бесконечность. Античность не значит отсутствие чувства бесконечности, но значит чувство актуальной бесконечности. Здесь отсутствует потенциальная бесконечность, а не бесконечность вообще. Разумеется, не надо также забывать, что эта актуальная бесконечность в античности всецело дана средствами конечного, земного, чувственного, телесного. Античность, это – тождество конечного и бесконечного, т.е. актуальная бесконечность, данная, однако, средствами конечного. Другими словами, то, что Шпенглер видит в античности, всецело покрывается вышеприведенными формулами Шеллинга и Гегеля, а только способ выражения у Шпенглера может отдалить его концепцию от Шеллинга и Гегеля. Шпенглер увлекся антитезой античного "ставшего" и западного "становления"" и ему временами кажется, что в античности нет вообще никакого становления. Это, однако, неправильно, как неправильно находить и в Средних веках только одно становление. Там тоже актуальная бесконечность, но данная уже не средствами конечного и телесного; она дана тут средствами бесконечного и духовного. Античности и Средним векам действительно противостоит Новая Европа с ее неумеренной склонностью к становлению. Но это становление не становление вообще (становлением жила и античность, жило и средневековье), но становление потенциальное.

Наконец, в-третьих, необходимо отдавать себе отчет в существе метода, применяемого Шпенглером в анализе всемирной истории и ее отдельных эпох. Это – метод, который он сам называет физиогномическим. Как бы к нему ни относиться и в какое бы отношение его ни ставить к существующим "научным" методам, – было бы несправедливо отказывать этому методу в глубине, убедительности и внутренней обоснованности. Из того, что современная "наука" не выработала в себе навыков к такому физиогномическому наблюдению, отнюдь не следует, что такие методы неосновательны, что им не надо обучаться и что в них нельзя приобрести навык. Сама "наука", как это легко можно было бы показать на ряде примеров, отходит теперь от слепого и тупого позитивизма и приходит к обобщающим методам, для которых надо иметь весьма развитое философское сознание и четкую философско-историческую интуицию. Но все это и многое другое, что можно было бы сказать в защиту метода Шпенглера, отнюдь не способно сделать незаметным одно свойство построений Шпенглера, которое зависит как раз от гипертрофии этой исторической физиогномики. Я разумею отсутствие в концепции Шпенглера осознанного диалектического метода. Разумеется, нельзя требовать от гениального автора, чтобы он был гениален решительно во всех возможных отношениях. Физиогномика Шпенглера есть явление настолько поразительное и поучительное, что тут и без диалектики есть о чем задуматься и на что направить свой философский и исторический интерес. И сам Шпенглер настолько увлечен и пленен именно этой самой физиогномикой, настолько ярко чувствует он своеобразие и индивидуальную несводимость лика каждой культуры, что он не стесняется утверждать прямо абсолютную разорванность всемирно-исторической культуры человечества, полную независимость и изолированность каждой культуры, полную непереводимость ее на язык всякой другой культуры. Это учение можно объяснить только слишком тонко развитым чувством своеобразия каждой культуры. Эта яркость восприятия отдельных культур помешала Шпенглеру представить ряд человеческих культур как нечто целое, как жизнь единого всечеловеческого организма. Эти же самые свойства построений Шпенглера помешали ему также и дать диалектику как всемирной истории, так и каждой культуры в

отдельности. Диалектика обнаружила бы единство тех категорий, которые входят в структуру каждой культуры; и диалектика показала бы, что каждая культура отличается от всякой иной только своеобразием в комбинации и акцентуации тех или других категорий, общих для культуры вообще. Так и в отношении античности Шпенглер не проделал той философско-исторической и логической работы, которая показала бы трансцедентальную связь всех основ, определяющих собой строение античной культуры. Эти основы суть интуиция телесности. Но что это за телесность и каково ее смысловое содержание, в чем, собственно говоря, структурно-смысловая разница между античной телесностью и западным пространством и, наконец, с какой диалектической необходимостью вытекает реальная структура античности из этих первичных интуиции, – все это остается неразработанным в системе Шпенглера и даже не поставленным в виде проблемы. Замечательные наблюдения и потрясающие обобщения Шпенглера все-таки не в силах заменить этой работы, которую проделывал, напр., Гегель. И как ни ярки картины отдельных культур у Шпенглера, это все-таки есть действительно физиогномика, но не философия истории. У Гегеля античность есть диалектическое понятие. У Шпенглера она – физиогномически точно восстановленная картина. И эти две концепции, несмотря ни на какие усилия обоих гениальных авторов, никогда не смогут заменить одна другую и сделать одна другую ненужной. Их надо соединить. И их легко соединить, если не упускать ни на минуту из глаз всего своеобразия как физиогномического, так и диалектического метода,