

Н. Н. ЛАЗАРЕВ
Освальд Шпенглер
и его взгляды на искусство

Введение

Уильям Джемс в своей книге «Вселенная с плюралистической точки зрения» упоминает об одном философском чудаке, который предложил в качестве критериев для классификации философских систем два оригинальных принципа — принцип тощего и принцип тучного. Согласно этой остроумной теории, все строение трансцендентального идеализма, равно как и его аргументы и термины, производят необычайно тощее впечатление, тогда как философия Фехнера с ее напряженной конкретностью и любовью к вещественным деталям представляет выгодный контраст в смысле впечатления определенной тучности. С одной стороны абстрактные, тощие, школярские, иссохшие спекуляции приверженцев рациональной, абсолютной философии, с другой — безмерная расточительность конкретного воображения, любовь к миру и к вещи, как к пластической, осязательной форме.

Вот если воспользоваться этим своеобразным критерием тощего и тучного в оценке недавно вышедшей книги немецкого философа Освальда Шпенглера — «Закат Европы»¹, то мы, безусловно, будем принуждены отнести работу Шпенглера к категории тучных философских систем. Быть может даже, эта работа принадлежит к разряду наиболее тучных порождений немецкой мысли. Во всяком случае никто после Фехнера и Ницше не писал в Германии простым и образным языком о вещах, которые составляют нередко самую сущность философских проблем. Язык Шпенглера представляет вполне законченную эстетическую конструкцию; в нем нет никакой запутанности и неясности терминологии, никаких тощих и синтетических понятий, никакой утомляющей и гнетущей абстракции. Все полно кристаллической ясностью, невольно поражающей читателя, и эта ясность в первую голову связана с невероятной гибкостью словесных средств, которые послушно следуют за мыслью, начисто выражая ее конкретное содержание. Одно слово нанизывается на другое, образуя единый органический поток, несколько кинематографический по своему существу, но всегда цельный и неразрывный. Именно это волшебство стиля и послужило, по-видимому, одной из причин того, что книга Шпенглера выдержала в короткое время свыше 30 изданий и привлекла к себе внимание не только ученых специалистов, но и широкой публики.

Такое совершенство формальных средств выражения Шпенглера было бы уже вполне достаточным поводом к тому громадному успеху, которым этот автор пользуется ныне в Европе. Но эта тучность стиля Шпенглера сопровождается у него не меньшей тучностью содержания, отличающегося необычайной конкретной насыщенностью. Все свои основные положения Шпенглер обосновывает на конкретных фактах, на культурно-исторических примерах, составляющих в целом наглядную картину богатого и образного мировоззрения. И в этой нескончаемой цепи фактов, факты тучного, эстетического порядка занимают одно из первых мест.

Печатается по: *Лазарев В.* Освальд Шпенглер и его взгляды на искусство. М., 1922.

¹ Oswald Spengler *Der Untergang des Abendlandes. Erster Band Gestalt Wirklichkeit* 23—32. Unveänderte Auflage Oskar Beck. München 1920 S. 615. В 1922 г. вышел второй том этого сочинения, к настоящему исследованию не имеющий прямого отношения.

Искусству Шпенглер уделяет значительное внимание, посвящая ему специальную главу, где он дает вполне своеобразное и цельное истолкование эстетическому феномену. Искусство более всего притягивает Шпенглера, ему он дарит решительное предпочтение перед теоретизирующей деятельностью разума, им он более всего увлекается, к нему он имеет особое тяготение. Естественно, что в результате такого подхода, искусство получает в книге Шпенглера совершенно исключительное значение. Вряд ли было бы преувеличением сказать, что основная философская концепция Шпенглера логически вытекла из его частных соприкосновений с искусством, явившимся для него, вне всякого сомнения, основным и наиболее глубоким переживанием. Это дает полное право выделить эстетическую сторону книги в особую, автономную часть, которой и посвящена настоящая работа.

Что такое выделение не представляет ничего противозаконного, в этом лучше всего можно убедиться, остановив свое внимание на том благожелательном отношении, которое западные историки искусства подарили книге Шпенглера; почти все главнейшие журналы по эстетике и искусству отметили ее появление рядом статей и заметок, такой же консервативный ученый, как Верман, включил ее в библиографию 5 тома своего основного труда («История искусств всех времен и народов»), выходящего ныне в Германии вторым изданием. Подобный успех может быть объяснен лишь оригинальностью и новизной взглядов Шпенглера. И действительно, его эстетическое credo представляет значительный интерес для всякого человека, в той или иной степени причастного к эстетической деятельности. Для историка же искусств книга Шпенглера дает особенно ценный материал, полный богатыми выводами и заключениями.

Но прежде чем перейти к изучению этого материала, необходимо, хотя бы вкратце, ознакомиться с основными элементами философии Шпенглера и с его характеристикой отдельных культур. Только на этом фоне станут понятными рассуждения Шпенглера об искусстве, связанные, несмотря на свою значительную самооценку, тысячами нитей с общей картиной его философского мировоззрения.

I

Основные элементы шпенглеровской философии

Главная мысль Шпенглера, лежащая в основании всей его книги, сводится к идее чистого историзма. История является для него прямым противоположением природе. Действительность есть природа, поскольку она подчиняет всякое становление ставшему, и она же есть история, поскольку она подчиняет все ставшее — становлению. Если история представляет вечно становящуюся, активную жизнь, руководимую судьбой и своеобразной направленностью, то природа, напротив, отличается законченной оформленностью, имеющей облик строгой системы. История есть чистое время, природа есть чистое пространство. С одной стороны мы имеем таким образом органический процесс, доступный лишь сопереживанию при помощи физиономического метода, с другой — чистый механизм, познаваемый в формах причинности, числа и закона. По мнению Шпенглера, никто не обращал до него достаточного внимания на данное противопоставление. Вследствие этого историю трактовали как природу, применяя к ней методы физического исследования. Отсюда вытекала та основная ошибка, что принципы причинности, закона и системы, то есть принципы всего ставшего, были перенесены на чистую, историческую становляемость. На самом деле такое перенесение представляется Шпенглеру абсолютно неприемлемым. Становление не имеет числа. Только безжизненное может подлежать учету, измерению, разложению. Чистое же становление, жизнь — безграничны. Они лежат вне пределов причины и следствия, закона и меры. Ни одно

подлинно историческое исследование никогда не строилось на базисе причинного законообозначения; в противном случае оно перестало бы быть историческим. Закон по своему существу антиисторичен, он исключает возможность случая, он делает из живого потока мертвую систему. Вот почему природу следует трактовать научно, историю же надо творить и сопереживать.

Именно так понимал историю Гете, обладавший, по мнению Шпенглера, совершенно исключительным даром к историческим оценкам. Гете, как истинный художник, ценил прежде всего жизнь, становление; он ненавидел математику с ее застывшими, омертвелыми формами. Мир, как механизм, сознательно противопоставлялся им миру, как организму. Чувствование, созерцание, сравнение, непосредственная интуиция, образная фантазия — это были как раз его средства к овладению тайнами изменчивого бытия. И это суть в глазах Шпенглера единственно верные средства исторического исследования вообще. Других приемов не существует и не должно существовать. Именно это божественное провидение заставило Гете, к вечеру битвы при Вальми, сидя у костра произнести следующие слова: «Здесь, сегодня началась новая эпоха всемирной истории и Вы можете все сказать, что Вы были при этом». Ни один полководец, ни один дипломат, не говоря уже о философах, не ощущали так непосредственно живое биение истории. Это изречение Гете является для Шпенглера глубочайшим суждением, которое только было когда-либо высказано об историческом событии его прямым участником. И подобно тому, как Гете проследил развитие формы растения из листа, зарождение позвоночного животного, происхождение геологических пластов, короче говоря — судьбу природы, а не ее причинность, подобно этому Шпенглер хочет изучить формальный язык человеческой истории, ее периодическую структуру, ее дыхание, всю полноту ее единичных проявлений.

Отсюда, естественно, вытекает совершенно новый подход к истории. Для индуса и для античного человека не существовало образа вечно становящейся вселенной, для нас же, европейцев, *всемирная* история есть единственно приемлемая форма космического сознания. Мы охватываем мир в его целом, в его динамической становяемости, в его бесконечно-изменчивых ликах. Вот почему нас не может уже удовлетворить та оценка, которая производится с точки зрения лишь одной, единственной культуры. Мы стремимся охватить все культуры в их синтетической совокупности, отдавая должную дань своеобразию каждого культурного комплекса.

В результате подобного стремления, рано или поздно, должно было родиться вполне законченное историческое понимание, в котором бы, по своеобразной терминологии Шпенглера, птоломеевская система истории была заменена коперниковской. По мнению автора «Заката Европы» такая замена находит себе впервые место именно в его философии. Западная культура теряет свое центральное положение, становясь сама одним из звеньев вращающейся орбиты. Она занимает у Шпенглера отнюдь не большее место, чем культуры Индии, Вавилона, Китая, Египта, арабов и эллинов, представляя лишь одно из решений, но далеко не единственное решение проблемы человеческого бытия. Человечество не имеет ни идеи, ни плана, подобно тому, как бабочки или орхидеи не знают цели. «Человечество» есть пустой звук. Стоит только отбросить этот магический фетиш прогресса, и история сразу же приобретает поражающее богатство реальных форм. Здесь таятся бездонная глубина, полнота и подвижность жизни, скрывавшиеся до того за лесом фраз, схем и идеалов. «Я вижу, говорит Шпенглер, вместо монотонной картины схематической всемирной истории, которую можно было сохранить лишь закрывая глаза на бесконечное количество фактов, — феномен множества могучих культур, расцветающих с стихийной силой на лоне своего родного ландшафта, к которому каждая из них строго привязана на протяжении всего своего существования, из которых каждая придает своему материалу — человечеству — свою собственную форму, из которых каждая обладает своей собственной идеей, своими собственными страстями и чувствованиями, своей собственной жизнью, волей, своей

собственной смертью. Здесь существуют краски, цвета, движения, которые не открыло еще ни одно духовное око. Существуют расцветающие и стареющие культуры, народы, языки, истины, боги, ландшафты, подобно тому как существуют молодые и старые дубы и пинии, цветения, ветви и листья, но не существует стареющего «человечества». Каждая культура имеет свои собственные возможности выражения, которые появляются, созревают, отвечают, но никогда не возвращаются вновь. Существует множество, в глубочайшем смысле отличных друг от друга, скульптур, живописей, математик, физик, каждая с строго отграниченной длительностью жизни, каждая замкнутая в саму себя, подобно тому, как каждый род растения имеет свое собственное цветение и плоды, свой собственный тип роста и смерти. Эти культуры, организмы высшего порядка, вырастают с возвышенной бесцельностью, подобно цветам в поле. Они принадлежат, как растения и животные, живой природе Гете, но не мертвой природе Ньютона. Я вижу во всемирной истории картину вечного нарождения и перерождения, удивительной становляемости и изменчивости органических форм. Ремесленный же историк видит ее во образе спирали, без усталости вычерчивающей одну эпоху за другой».

Здесь мы вплотную подошли к основному понятию шпенглеровской философии — к понятию культуры. Все содержание истории исчерпывается в феномене отдельных, друг другу наследующих, друг около друга вырастающих, борющихся, соприкасающихся и побеждающих культур. Культура рождается в тот момент, когда ее великая душа преодолевает младенческую бессознательность; она расцветает на почве строго отграниченного ландшафта, с которым она связана подобно растению. Она умирает, когда эта душа исчерпывает все присущие ей возможности, израсходовав себя в искусстве, науке, религии, языке, государственности. Как только культура достигла своей цели и осуществила свою идею, она начинает постепенно каменеть, ее кровь застывает, ее силы сдают, наступает конец. В этом отношении культура представляет полное подобие живому организму; она пробегает возрастные ступени отдельного человека, обладая своим детством, своей юностью, своей зрелостью и своим старчеством.

Эту заключительную фазу в развитии культуры — ее старчество — Шпенглер называет цивилизацией. Цивилизация есть неизбежная судьба всякой культуры, ее логический конец, ее смерть; она наследует становлению, как ставшее, жизни, как смерть, развитию, как окаменение, деревне и душевной юности, как мировая столица и умственное старчество. Она есть неотвратимый конец культуры и если последняя представляет из себя восходящую ветвь исторической кривой, то первая является ее нисходящей ветвью. Чистая цивилизация, как исторический процесс, состоит в ступенчатом нисхождении ставших анорганическими и постепенно отмирающих форм. Греческая душа и римский интеллект — так отличается культура от цивилизации. Переход от первой ко второй произошел в античности в IV, на западе в XIX веке. Наше время совершенно идентично с эллинизмом и мировая война лишь подчеркнула эту аналогию, возглавив собою новый этап развития, которому соответствует в античном мире эпоха перехода эллинизма в римское владычество. Римляне навсегда останутся, по мнению Шпенглера, ключом к пониманию нашего будущего. И поскольку все мы являемся римлянами, а не греками, постольку можно вообще говорить о гибели европейской культуры, о ее закате. В метафизическом и творческом отношении культура Запада исчерпала себя, на смену ей пришла цивилизация, следовательно, она вступила в конечную фазу своего развития, которой в недалеком будущем наследует смерть. Именно так следует понимать основное содержание книги Шпенглера, имеющей своим заглавием следующие лаконичные и жуткие слова: *Der Untergang des Abendlandes*.

Но если цивилизация есть конец культуры, то в чем же заключается ее качественное отличие от последней, каковы ее основные признаки и свойства? Вместе с цивилизацией на смену деревне и городу приходят мировые столицы. Это есть главный и решающий признак всякой цивилизации. Культура была прикреплена к земле, она глубоко уходила в нее своими корнями, она черпала силы и обновление из того тучного

крестьянского чернозема, который лежал в основании всей государственности. Для культуры, как во времена орфических движений и реформации, имела значение каждая деревенька, каждое село, каждый город. В цивилизации же играют роль лишь мировые столицы, впитывающие в себя все содержание истории; вся жизнь, лежащая за пределом этих столиц, ниспускается до уровня провинции, призванной питать и снабжать мировые центры. «Мировая столица и провинция — с этими основными понятиями всякой цивилизации выступает на первый план совершенно новая формальная проблема истории, которую все мы, люди нынешнего дня, переживаем без того, чтобы понимать ее во всем ее глубоком значении. Вместо мира — город, точка, в которой концентрируется жизнь целых государств, в то время, как вся остальная страна пребывает в состоянии полного оцепенения; вместо здорового, сросшегося с землей народа — новый номад, паразит, столичный житель, пустой, лишенный традиции и определенных очертаний человек фактов, иррелигиозный, интеллигентный, непродуктивный, полный глубокого презрения к крестьянству (и к его высшей форме выражения — к земельной знати), в целом решающий сдвиг в сторону анорганности и конца — что означает все это? Франция и Англия уже совершили этот сдвиг, Германия только еще намеревается совершить его. На смену Сиракузам, Афинам, Александрии приходит Рим. На смену Мадриду, Парижу, Лондону — Берлин. Сделаться провинцией есть судьба целых стран, которые не попали в круг влияния этих столиц. Таковыми были некогда Крит и Македония, таков же теперь скандинавский север».

В связи с рождением мировых столиц, люди земли теряют всякое значение, уступая первое место городскому обществу, которое символизирует отныне государство. Космополитизм сменяет «родину», а деньги — этот абстрактный, анорганический фактор — становятся краеугольным камнем всей общественной структуры. Творчество теряет все более и более свой непосредственный, интуитивный характер, эклектизм принимает угрожающие размеры, иррелигиозность убивает религию, метафизика сходит на нет, искусство умирает. Подобно тому, как римляне вывозили все художественные ценности из Греции, подобно этому американцы похищают теперь из Европы все мало-мальски значительные произведения искусства, чтобы украсить ими свои безвкусные дворцы. Искусство приобретает какой-то своеобразно-спортивный интерес, находящий себе выражение в столь распространенной в наше время фразе — *l'art pour l'art*. Круг ценителей прекрасного все более сужается, диктуя свои вкусы толпе, которая остается совершенно оторванной от искусства. Ни александрийская поэзия, ни импрессионизм не могут затронуть народ. Всякое эстетическое новшество принимает форму рекордного скандала. Таковыми были нападки афинян на Еврипида и Аполлодора, такова же оппозиция современности против Вагнера, Мане, Ибсена и Ницше. Наряду с этим претерпевает изменение и спорт. Если к культуре принадлежали гимнастика, турнир, агон, то к цивилизации относится спорт. Это как раз и отличает эллинскую палестру от римского цирка. По мнению Шпенглера, разница между берлинской спортивной площадкой в один из ее больших дней и римским цирком была чрезвычайно незначительна уже в 1914 году.

Наряду со всеми этими явлениями развивается и вырастает самое грозное детище цивилизации — империализм, новая *Imperium Romanum*. Империализм есть чистейшая форма цивилизации. В то время, как культурный человек употребляет всю свою энергию на усовершенствование внутренней жизни, цивилизованный человек растрчивает ее наружу. Поэтому именно Сесиль Родс является первым человеком нашего времени. Он представляет политический стиль далекого западного, германского, особенно немецкого будущего. Его слова «расширение — это все», выражают в этой чисто наполеоновской формулировке основную тенденцию всякой зрелой цивилизации. И как ни борется современный социализм против подобной страсти к расширению, ему самому придется в один прекрасный день, по странной иронии судьбы, стать ее благороднейшим носителем.

Такова в целом цивилизация — эта заключительная и неизбежная фаза всякой культуры. Определив в свое время культуру, как организм высшего порядка, мы невольно задаем теперь вопрос, в чем же и как выражает себя душа этого организма? Каков общий лик культуры, в какой форме становится культура доступной нашему познанию? Душа культуры выражает себя в символах, отвечает Шпенглер. Действительность есть ничто иное, как воплощение символов души. Подобно тому, как лицо, жесты, манера говорить, мимика, костюм выражают душу определенного человека, подобно этому все формы политической, хозяйственной, общественной, научной, религиозной и эстетической жизни являются символами индивидуальной души культуры. Каждая культура имеет свои собственные символы, потому что каждая культура обладает своей собственной, ей лишь одной присущей, душой. Отсюда логически вытекает величайший релятивизм. Для Шпенглера не существует никаких общеобязательных и вечных истин; то, что представляется истинным одной культуре, кажется совершенно ложным другой. Поэтому нельзя говорить об одном, единственно верном решении вопроса; гораздо правильнее брать группу исторически обусловленных решений и сравнивать их при помощи морфологического метода. Нет единой математики, как нет единой физики; существует столько математик и физик, сколько культур. И подобно этому нет единой неизменной природы, потому что природа всегда была и будет функцией культуры. Ведь разлагали же все греческие, арабские и немецкие физики природу на ее первичные элементы, и однако никто из них не открыл тождественного начала. Все они мыслили природу, как представители определенной культуры, душа которой накладывала на них свой собственный отпечаток. Их построения являлись символами души культуры, выражением ее сущности и идеи. Но не только их построения; политика, язык, религия, экономика, искусство, наука — все это суть те же символы, всякий раз меняющие свой облик и содержание, в зависимости от того, душу какой культуры выражают они. Но как и не различны эти символы в разных культурах, в пределах одного культурного комплекса они объединены всегда общей идеей, восходящей к основному переживанию души. Ощущаемое единство культуры покоится как раз на этой общности языка ее символов. Одна душа переживает в *As-Dug*, другая в *F-Moll*, но все переживания этих душ протекают неизменно в одном тоне, не нарушая цельности и гармонии общего мировоззрения.

Если культуры суть организмы высшего порядка, то история культур есть ничто иное, как их биография. Исторический лик культуры является морфологически ближайшей параллелью к истории человека, животного, дерева, цветка. В лице такой дисциплины, как сравнительная морфология растений, мы имеем уже вполне окристаллизовавшийся метод исторического исследования. Именно при помощи этого метода аналогий Шпенглеру удается достичь той конкретной насыщенности, которой так выгодно отличаются его портреты культур. Бэн определил когда-то гений, как способность усматривать аналогии. И в этом смысле Шпенглер является безусловным гением; число аналогий, подмеченных им, огромно. Техника сравнения возводится вполне сознательно в метод, что делает все изложенное необычайно образным и сочным. Пытливым оком всматривается Шпенглер в лики культур и запечатлевает их черты в целом ряде мастерских портретов. Он читает язык символов, он сравнивает эти символы и вскрывает их внутренний смысл и содержание, он описывает историю души культуры во всей сложности ее и во всем ее единстве, подобно тому, как Шекспир пишет трагедии своих героев. Этот метод описания Шпенглер называет физиономикой. Подлинный портрет Рембрандта есть физиономика, история, автобиография. И именно таковыми должны быть биографии великих культур. Подражательная часть, работа профессионального историка над числами и датами, есть только средство, но не цель. К чертам лица истории принадлежит все, что до сегодняшнего дня расценивали по личному масштабу, применяя критерии пользы и вреда, добра и зла, — государственные формы, равно как и хозяйственные, битвы и искусства, науки и боги, математика и мораль. Все

что стало, все, что является есть символ, есть выражение души. А потому оно не может быть захвачено в тиски закона, оно должно быть прочувствовано и пережито.

Так понимает Шпенглер тот физиономический метод, который он называет морфологией мировой истории. Пользуясь им, он создает портреты великих культур — европейской, античной, арабской и египетской. Наибольшее внимание Шпенглер переносит на европейскую и античную культуры, наименьшее — на египетскую, которая остается скорее эскизом, чем портретом. Вот к этим портретам мы и перейдем теперь, твердо памятуя о том, что только в их лице основные принципы шпенглеровской философии достигают своего полного выявления.

II

Характеристики культур

Когда впервые античная, аполлоническая душа пробудилась в рамке строго отграниченного ландшафта от бессознательной перводушевности, она сразу же выбрала себе основной символ — символ единичного, изолированного тела. Для грека не существовало безграничного, всеохватывающего, всепроникающего пространства. Категория пространства Канта была бы для него совершенно непонятной вещью, шедшей в разрез со всеми его переживаниями. Он не имел даже в своем языке соответственного понятия для пространства, обозначая последнее как то, что нет (*τό μί όν*). Вся действительность распадалась для аполлонической души на отдельные, чувственно постигаемые отрезки, составлявшие в целом космос — этот гигантский агрегат из изолированных, автономных, самодовлеющих единиц. Скульптура была для эллина самым совершенным и великим искусством, потому что только в скульптуре сполна воплощалась идея изолированного тела. И эта идея доминировала также на греческом Олимпе, расчленявшемся на бесконечное количество отдельных богов. В этой атомизации единого бога и заключалась сущность античного политеизма; Зевс был человеком, даже более того — он был телом, *σώμα*. Только греческой пластике удалось окончательно выработать его мифологический тип, зафиксировав его облик в строго отграниченном, ясно очерченном образе.

Таким же характером отличалось греческое государство. Вся территория Эллады состояла из отдельных точек, из изолированных полисов, целиком совпадавших с представлением о родине. Под отечеством грек подразумевал лишь то, что он мог обозреть с возвышения родного города. Где сходилась горизонт Аттики, там начиналась чужбина, родина другого. Какой разительный контраст с европейским представлением о государстве, как об изменчивой, смутной, бесконечной громаде! И даже тогда, когда греки начали расширять границы Эллады путем колонизации, они не могли отказаться от основного стиля своих переживаний. В то время как европейская душа вечно томилась по безграничному пространству, по манящим далям, грек медленно и осторожно продвигался вперед, шаг за шагом завоеывая новые земли лишь после того, как по ним была проложена дорога финикийцами и карфагенянами. В Афинах много слышали о путях к северному морю, к Конго, к Занзибару, к Индии; и, однако, никто не интересовался ими. Пространственная тоска Колумба осталась столь же чуждой аполлонической душе, как и тоска Коперника по безграничной вселенной.

Вот почему астрономия никогда не могла получить должного развития в Греции. Она представляла науку о пространственных далях, о тех самых далях, которые были для эллина *τό μί όν*. Аполлонический человек сознательно не замечал мирового пространства, его интересовали лишь близкие, осязаемые, единичные тела, составлявшие в целом видимый и реальный космос. То же, что находилось между телами и предметами, было ничем, а потому оно и не могло подлежать измерению и учету. В Афинах эпохи Перикла

народ вынес постановление, которое запрещало, под страхом тячайшего наказания, распространение астрономических теорий. Египетская, вавилонская, арабская культуры постоянно мучились над разрешением астрономических вопросов, аполлоническая же душа ни разу не бросила своего взора в бесконечное пространство, всецело сосредоточенная на евклидовом бытии. Что земля есть шар, парящий в пространстве, было неоднократно доказано грекам. Уже Пифагор знал эту истину. Однако мысль эта была чужда и враждебна античной душе и потому она упорно забывалась; ее забывали, потому что ее хотели забыть.

Если астрономия отсутствовала у греков, то не было у них и психической изнанки этой дисциплины — археологии. После разрушения Афин персами все работы старого искусства были свалены в общий мусор, раскопки которого и дали современности главный материал по греческой архаике. Никто в Элладе не интересовался руинами Микен и Феста. Все эллины читали Гомера, но ни один грек не задумывался над тем, чтобы обследовать, как это сделал Шлиман, холм Трои. Аполлонический человек никогда не оглядывался на прошлое и не задумывался о будущем; он жил лишь текущим днем, часом, минутой, его бытие замыкалось в евклидовых, изолированных, безотносительных моментах. Это послужило причиной величайшего анисторизма античной души, которая не знала дневников, биографий, календаря, отсчетов времени. Несмотря на то, что египетская и вавилонская культуры пользовались водяными и солнечными часами, греки легко обходились без последних. Они не имели потребности в измерителях временного потока, растворявшего в себе все единичные явления жизни. Все их стремление было направлено на служение настоящему, на служение евклидовому телу в его завершенной и самодовлеющей оформленности. Отсюда логически вытекал новый символ античной души — сжигание трупов. Этим актом уничтожения эллин лишней раз подчеркивал свою приверженность к евклидовому бытию, прикрепленному к «сейчас» и к «здесь». Аполлонический человек не признавал, вернее не хотел признавать ни истории, ни прошлого, ни будущего, ни заботы о вечности; вследствие этого он разрушал все то, что не обладало настоящим — тела Перикла и Цезаря, Софокла и Фидия.

Но, быть может, нигде так ярко не сказался основной символ аполлонической души, как в греческой математике — этом, казалось бы, на первый взгляд, объективнейшем достижении эллинского гения. В то время как европейцы представляли себе число в форме абстрактного отношения или функции, греки мыслили его, как реальную величину. Число было для них сущностью всего чувственно познаваемого, мерою вещи и ее основным признаком. Статуя становилась произведением искусства лишь тогда, когда из хаотической, бесформенной массы глыбы высекалась фигура, подчиненная строгому закону числовых соотношений. В этом смысле пифагорейское понятие гармонии чисел выражало идеал эллинской пластики. Зрелая античная мысль воспринимала число как оптический символ, служивший для разграничения всего ставшего. Для аполлонической души число являлось всегда мерою, величиной, отрезком, плоскостью. В силу этого, вся античная математика сводилась в конечном счете к стереометрии. Евклид, завершивший свою систему в III веке, подразумевал, говоря о треугольнике, границы тела, но не систему трех пересекающихся прямых или группу трех точек в трехмерном пространстве. Он обозначал линию, как «длину без ширины» ($\mu\eta\kappa\omicron\varsigma$ $\acute{\alpha}\lambda\lambda\alpha\tau\acute{\epsilon}\varsigma$). Этот способ выражения лишней раз подчеркивал ту связь между числом и реальным, единичным телом, которая оставалась незыблемой для античного математика. Такое понимание было одной из главных причин того, что античности известны были лишь целые и положительные числа. Иррациональные числа разрывали связь между числом и телом, заменяя ее связью между числом и бесконечностью. Выражение $-2x - 3 = +6$ не подлежало ни пластической реализации, ни образному, предметному сопереживанию. Оно не могло быть переложено в чувственно-воспринимаемые величины, а потому оно и не находило себе доступа в античную математику, обходившуюся также без понятия нуля. Таким образом, и греческая математика являлась одним из символов

аполлонической души, прекрасно выражавшим ее исконную склонность к пластическому мироощущению.

Таким же символом была античная физика. Аполлоническая душа представляла себе мир в форме статической системы, состоявшей из изолированных тел. Эти тела неизменно мыслились чувственно познаваемыми, видимыми, неразложимыми. Таковы были четыре знаменитых элемента Эмпедокла, лежавшие якобы в основании всей действительности. Ни одному античному физическому не приходило в голову исследовать вещи, уничтожая или разлагая их видимые, пластические формы. Подобный метод исследования разрушил бы пластический аспект предмета и поэтому античность не знала химии — этой типично-магической дисциплины, отвечавшей лишь своеобразному строю арабской души. Даже атомы мыслились аполлоническим человеком, как миниатюрные, изолированные тельца, обладавшие всякий раз своей специфической формой. В то время как для западного физика атомы были силовыми точками, динамическими монадами, для Левкиппа и Демокрита они являлись ничем иным, как пластическими, неделимыми тельцами, отличавшимися друг от друга лишь по форме и величине. Для античного глаза не материя была носителем движения, а наоборот — движение было свойством материи. Для европейца же материя всегда подчинялась понятию силы, которое было господствующим принципом в фаустовской физике. Эти два различных типа атомистики Шпенглер называет стоицизмом и социализмом атомов. Античный атом был пассивным, слепым телом, по воле случая сталкивавшимся с соседними тельцами, западноевропейский же атом представлял агрессивное, энергическое начало, силою подчинявшее себе окружающее пространство.

Не меньшей статичностью отличалась и античная психология. Аполлонический человек мыслил себе свою душу в форме прекрасного космоса, состоявшего из отдельных, самостоятельных частей. Платон называл последние *νοῦς*, *θυμός*, *ἐπιθυμία* и сравнивал их с человеком, животным, растением. Понятие функциональной зависимости и динамической воли совершенно отсутствовало в античной психологии. В то время как аполлоническая душа была душевным телом, фаустовская душа являлась чистым душевным пространством. Тело обладает частями, в пространстве протекают процессы. Античный человек воспринимал душу, как пластический образ. Именно такой пребывала она в Аиде, такой же мыслили себе ее философы. Ее три составные части — *λογιστικόν*, *ἐπιθυμητικόν*, *θυμοειδέ* — напоминали группу Лаокоона. Распадаясь на отдельные статические звенья, античная душа вполне соответствовала статике аполлонического бытия с его стереометрическими идеалами *σοφροσύνη* и *ἀταραξία*.

Это же значение символа имела и античная мораль. В ней не было ничего императивного и динамического. Жизненный идеал античности сводился к полной незаинтересованности (*ἀπάθεια*) в реальном круговороте мира, в том самом круговороте, подчинение которого составляло главное жизненное содержание фаустовской души. Элладе хорошо был известен моральный политеизм, являвшийся полным противоположением этическому монотизму западной культуры или его высшей форме выражения — социализму. Фаустовская мораль отличалась общеобязательностью и нетерпимостью, аполлоническая же этика представляла пример редкой пассивности и безволия. Все античные морали были теориями пластической, ограниченной настоящим, пребывающей жизни. В этом отношении они напоминали те самодовлеющие тела, которые лежали в основании всей евклидовой математики.

Такова была символика античной души, такова же была ее сущность. Уединенное, статическое, строго-отграниченное, изолированное тело являлось основным символом аполлонической души. Эта четкость и ясность ее переживаний делали то, что любимым освещением античности был чистый, солнечный, светлый полдень. Вневременной свет царит в греческой вазовой и фресковой живописи, при ярком полдне разыгрывались античные комедии и трагедии, ровного, чистого освещения требовали греческие статуи и греческий храм. Все это послужило причиной абсолютной ясности и доступности

античных творений. Все античное — вполне отвечая растительному жизнеощущению — обозримо с первого взгляда Дорический храм, статуя, полис, культ не знают тайн и неясностей. Они понятны самому популярному сознанию, импонируя своей образностью, непосредственностью, близостью, кристалличностью, в них нет ничего смутного и туманного. Изолированное тело автономно утверждает себя в пространстве, похищая у последнего всякое право на реальное бытие.

Полную противоположность аполлонической душе представляет фаустовская душа западноевропейской культуры. Родившись в X веке в северных равнинах между Эльбой и Тахо, она сразу же выбирает себе основной символ — символ чистого, безграничного пространства. Для Эллина пространство было *τό μή όν*, для европейца же оно являлось единственной, не подвергнутой никакому сомнению реальностью. Фаустовская душа могла отмыслить весь видимый мир, но она не могла отмыслить пространства; последнее было тем первичным символом, который бессознательно накладывался на все переживания западноевропейского человека.

В то время как эллин разбивал божество на отдельные, самодовлеющие тела, европеец стремился окончательно преодолеть этот пластический политеизм. Понятие божества приобретало для него все большее единство и все большую бесконечность, пока оно не слилось в учении пантеистов XVIII века с понятием безграничного пространства. Если греческие боги обитали на Олимпе, боги германцев скрывались где-то, в никому неведомой, бесконечности. Их родиной был Walhall, тот самый Walhall, местоположение которого никто не знал и не мог знать. По нем можно было томиться, о нем можно было мечтать, но его нельзя было видеть. Эта смутная тоска европейца по неведомым далям получила яркое выражение в следующих строках Гетевского Фауста:

Ein unbergreiflich holdes Sehnen
Trieb mich durch Wald und Wiesen hinzugehn,
Und unter tausend heissen Tränen
Füblt'ich mir eine Welt erstehn.

Это же тяготение к безграничному пространству обусловило собою развитие европейской астрономии. Коперник и Кеплер явились выразителями чисто северного жизнеощущения викингов, неизменно стремившихся в простор бесконечности. Их системы были великими символами фаустовской души. Таким же символом было и чисто фаустовское изобретение телескопа. Проникая в пространства, недоступные простому глазу, телескоп как бы расширял сферу влияния человека. То поистине религиозное чувство, которое охватывает каждого европейца, когда он впервые измеряет взором звездные дали, то самое чувство мощи, которое пробуждают трагедии Шекспира, осталось бы совершенно непонятным Софоклу; оно явилось бы для него величайшей дерзостью, за которую простой смертный должен был понести тяжчайшую кару.

Тоска по безграничному простору толкнула фаустовскую душу и на открытие паруса. Греки не решались далеко отплывать от родного берега, европейский же человек преодолевал при помощи паруса понятие евклидовой вселенной. Наряду с парусом, фаустовская душа уже к XIV века открывает порох и компас — эти орудия дали и пространственных отношений. Во всех этих открытиях сказывается дух викингов, дух германцев, дух тех древнегерманских народностей, которые пускали в морской простор горящие корабли с телами своих королей. Эта же безотчетная тоска по бесконечности толкнула европейцев на дальние морские плавания; ок. 900 года отдельные путешественники достигают Америки, в лице же Колумба и Васко да Гама географический горизонт фаустовской души получает безграничное расширение: мировое море занимает место рядом с мировым пространством. Для грека земная поверхность ограничивалась Элладой, для европейского же человека с открытием Америки Запад ниспускается до уровня провинции. История принимает планетарный характер. Автомобили, моторные лодки, аэропланы, железные дороги уничтожают расстояния,

делая доступными самые отдаленные уголки земного шара. И все-таки, несмотря на это, фаустовская душа стремится все далее и далее в бесконечный и неведомый простор. Даже в заключительной фазе ее развития — в эпоху цивилизации — ни на минуту не утихает эта страсть к пространственному расширению: путешествия на северный и южный полюсы, равно как и рекордные восхождения на величайшие горы земли наилучшим образом свидетельствуют о неизжитой еще тоске по безграничным далям.

Подобная страсть к пространственному расширению определила собою и развитие европейской государственности. Фаустовская культура была в глубочайшем смысле завоевательной культурой; она стремилась преодолеть все географически-материальные преграды, она превратила всю земную поверхность в единую колонию. То, о чем мечтали ее мыслители, начиная с Мейстера Эккарта и кончая Кантом — подчинение мира, как явления, власти познающего субъекта, это было претворено в жизнь всеми ее властителями, от Оттона Великого до Наполеона. Безграничное было непосредственной целью их тщеславия. Такова была мировая держава Гогенштауфенов, таковыми же были планы Григория VII и Иннокентия III, государства испанских Габсбургов и современного империализма и социализма.

Это стремление к пространственному расширению было теснейшим образом связано с основным понятием фаустовской психологии — с понятием воли. Для эллина душа являлась статическим телом, для европейца же она была чистым пространством, заполненным волевой динамикой. В ней не было ничего ясного и определенного; все распадалось на функциональные величины, друг друга обуславливавшие и друг от друга зависевшие. Мышление, воля, чувствование — эти три части фаустовской души лишены были всякой пластической оформленности; они представляли бесконечно сложные комплексы, составленные из ассоциаций, апперцепций и прочих элементов функциональной зависимости. Концепция фаустовской души сложилась под знаком музыкального воображения; соната духовной жизни имела волю, как главную тему; мышление и чувствование были параллельными темами; общая конфигурация подлежала строгим правилам душевного контрапункта, открыть который являлось задачей психологии. В целом получалась картина необычайной подвижности. В силу того, что воля занимала доминирующее место, душа приобретала пространственный характер. Фаустовское мировоззрение не делало большого отличия между волей и пространством. Последнее было тем же деятельным распространением, тою же волей к власти тою же напряженной тенденцией, тем же преодолением всего чувственно-постигаемого. Идентичность пространства и воли ясно выступает в деяниях Коперника и Колумба, Гогенштауфенов и Наполеона. Все они стремились завоевать мировое пространство, и в этом отношении их воля представляла ближайшую параллель к основным принципам фаустовской физики строившей понятие протяженной материи на основе силовых точек.

Таким же пространственным динамизмом отличалась фаустовская мораль. Моральный императив, как форма морали, встречается лишь в одно западноевропейской этике. В глазах фаустовского человека вся вселенная заполнена целевым движением. Жить — это значит бороться за существование. Отсюда — постоянное напряжение воли, ни на минуту не утихающее стремление к власти, вечное желание реформ и переворотов. Отсюда же — редкая нетерпимость, не допускающая никакого морального параллелизма. Все моральные системы Запада, начиная с францисканства и идеалов рыцарства и кончая социальной этикой и «моралью господ» наших дней, все эти моральные системы, несмотря на их значительные различия, являлись в конечном итоге чисто фаустовскими картинами контрапунктической, устремляющейся, деятельной, в пространство расширяющейся жизни. В них не было никакой статической пластичности; принцип античной атараксии заменялся лозунгом: ты должен, потому что ты можешь. И нигде основной символ западноевропейской души не нашел себе такое яркое воплощение, как в том Фаусте; евангельское «В начале бе слово» получает здесь глубоко символическое изменение — «Im Anfang war die Tat».

Пространственный динамизм доминировал и в фаустовской физике. Ее содержание сводилось к догме силы. Понятие массы было лишь необходимым добавлением к основному метафизическому понятию силы. Атомы были теми же силовыми точками, потенциальными, монадами, которые обуславливали собою пространственную протяженность. Подобно воле, они совпадали с пространством, представляя лишь одну из разновидностей фаустовского порыва в бесконечность. Античный физик исследовал внешний вид атома, западный — его действие. Конечная цель фаустовского природоведения сводилась к нахождению лежащих в основании всех изменений движений и их образующих сил, то есть — к чистой механике. Вследствие этого кинетическая теория газов стала центром тяжести всех атомистических учений. В ее лице пространственный динамизм достигал своего полного выражения. Этот динамический характер фаустовской физики логически повел к тому, что последняя получила окончательное оформление лишь в эпоху Барокко — в ту самую эпоху, когда европейская душа достигла предельной зрелости. Ньютон был первым, кто ввел понятие действующих на расстоянии сил. Его система, по общему своему духу, мало чем отличалась от барочной архитектуры или барочной музыки. Она символизировала все тот же характерно фаустовский порыв в безграничный простор. Галлилей, Лаплас и Лагранж завершили фаустовскую физику, окончательно проработав ее основное понятие силы. Вместе с ними динамическая физика Запада приобрела ту символическую чистоту, которая логически противопоставила ее статической физике античности.

В барочную же эпоху сложился окончательно и другой символ фаустовской души — математика. XVIII век был классическим веком европейской математики. Именно в это время жили все ее главнейшие представители — Ньютон, Лейбниц, Эйлер, Лагранж, Лаплас, д'Алембер, Гаусс. Их творения говорили одним общим языком с барочным искусством. В геометрическом анализе и в проекционной геометрии XVII века раскрывался тот же самый дух, который царил в инструментальной музыке фугированного стиля, благодаря правилам контрапункта — этой геометрии звукового пространства и в родной ей живописи, благодаря одному лишь Западу знакомому принципу перспективы. Долгое время фаустовская математика не могла найти самую себя. Но зато, когда она заговорила самостоятельным языком, общая ее структура стала таким же чистым пространственным символом, каким являлись все прочие достижения фаустовской души.

Если античное число было реальной величиной, лежавшей в основании пластического тела, европейское число представляло чистое, отвлеченное отношение или функцию. Декартовская геометрия, появившаяся в 1637 году, дала совершенно новую числовую концепцию; геометрия отрывалась от оптических конструкций, чтобы разрешиться всецело в абстрактном взаимоотношении точек. Понятие величины растворялось в пространственном понятии местоположения. Не величина точки, а лишь ее положение в пространстве определяло ее геометрическую значимость. Превратившись в отвлеченно-пространственную функцию, число теряло тем самым свой реальный, пластический базис. Понятие иррационального еще сильнее подчеркивало этот решительный разрыв числа с пластической величиной. Для античного духа между 1 и 3 существовало лишь одно число, для западного — бесконечное множество. Вся фаустовская математика сводилась к конечному итоге к абстрактному пространственному элементу точки, лишенному всякой наглядности, всякой возможности измерения и обозначения. Интегральное счисление и анализ бесконечно малых явились в этом отношении дальнейшим заострением основного принципа западной математики, искавшей выхода все в том же едином, бесконечном пространстве.

Этой же тоской по бесконечности объята была европейская сцена. Единство места было ей незнакомо. Всякая подлинно фаустовская драма полна была перспективами, глубокими задними планами, быстро сменяющимися картинами пространственного динамизма. Античная сцена являлась плоской сценой; она не знала перспективного

пейзажа в качестве декораций. Ее отдельные действия были задуманы как статические, самодовлеющие, вполне законченные фрески. Шекспир же достигал в своих трагедиях и драмах максимальной бесконечности, страстного преодоления всякой статической связанности. Его леса, моря, улицы, сады, поля битв лежали в отдалении, в безграничном просторе. Годы пролетали как минуты. Безумный Лир между шутом и нищим в бурю, в ночной степи, в глубоком одиночестве затерянное в пространстве «я» — это и есть величайший символ фаустовского жизнеощущения.

Не меньшую символичность выдавали парки Барокко и Рококо. В них говорила все та же тоска по безграничному простору по уходящим в бесконечность далям. Point de vue было центральной точкой этих парков, откуда глаз мог легко охватить всю полноту и все разнообразие пейзажа. К ней стекались все аллеи, в ней находили гармоничное разрешение бесконечно-сложные эффекты великого искусства Ленотра. В point de vue фаустовская душа утверждала себя одновременно в двух направлениях: она подчиняла весь ландшафт пространственной воле и она предоставляла в тоже время этой воле возможность максимального пространственного охвата.

Из общего строя фаустовской души логически вытекал величайший историзм западноевропейской культуры. В то время как эллин жил лишь текущим днем, часом, минутой, европеец постоянно оглядывался назад и задумывался о будущем. Его сознание с бесконечной остротой ощущало живую пульсацию времени. Уже на заре фаустовской культуры, во времена саксонских королей, открыты были колесные часы. День и ночь разносились над европейским ландшафтом удары и звон многих тысяч башенных часов, каждое мгновение напоминавших о живом потоке времени. В эпоху Барокко этот готический символ получил несколько гротескное заострение в лице карманных часов. Стоит только представить себе переживания грека, который внезапно ознакомился бы с этим изобретением, чтобы сразу же понять, насколько символично было открытие часового механизма фаустовским человеком. Тщательнейшее измерение времени являлось лишь одной из форм выражения специфически-западного историзма. Археология, раскопки, собирательство старины, автобиографии, дневники, исповеди — все это было выявлением того же историзма, стремившегося к максимальному временному и пространственному охвату. Фаустовская душа не довольствовалась евклидовым, статическим настоящим; она воспринимала мир как историю, соединяя прошлое, настоящее и будущее в величественную картину единого, вечного становления.

В целом фаустовская культура полна была той безотчетной тоской по бесконечному пространству, которая лежала в основе всех переживаний европейского человека. Эллин подвергал сомнению существование единого пространства, европеец — существование единичного, самодовлеющего тела. Вследствие такого радикального расхождения, европейская культура не могла примириться с любовью античности к чистому, ясному полдню. В своем выборе освещения она остановилась на сумерках и ночи. Ночью мировое пространство побеждает материю, в свете полдня единичные предметы отрицают пространство. В мерцающей полумрак погружены готические статуи, темными, коричневыми тенями овеяны портреты Рембрандта, при вечернем освещении разыгрываются фаустовские драмы и трагедии, таинственной полутьмы требуют насыщенные звуки органа и Бетховенские сонаты. Этот пространственный полумрак европейской культуры послужил причиной ее величайшей недоступности. Античная культура была понятна всякому; ее ясность, близость, телесность импонировали самому популярному сознанию. Непосредственность чувственного восприятия отнимала у пространства смутную неопределенность. Фаустовская же культура отличалась абсолютной непопулярностью. Даль отклоняет, помещая пространство между собой и человеком; она требует преодоления, воли, силы; она становится благодаря этому доступной лишь немногим. Вот почему все достижения фаустовской души носили такой эзотерический характер: в них говорили все тот же пространственный динамизм, который скрывал от взора чистый контур античного тела.

Таковы те два основных портрета, которыми Шпенглер конкретизирует свой физиономический метод. Гораздо неопределеннее и поверхностнее третий шпенглеровский портрет — портрет арабской или магической души².

По мнению автора «Заката Европы», арабская культура ускользнула от внимания профессиональных историков; для нее не нашлось места в той традиционной троице — античность, средние века, новое время — которую считали своим долгом конструировать все европейские ученые. В ее лице видели лишь заключительную фазу античного мира, логически вводящую в мрачную эпоху средневековья. На самом деле арабская культура представляла такой же четко-очерченный, замкнутый, самодовлеющий культурный комплекс, каким являлись культуры Запада или античности. И она имела свою душу, обладавшую индивидуальной, ей лишь одной свойственной, символикой.

Магическая душа родилась под давящим покровом античной цивилизации в первые годы нашего летоисчисления; ее родиной был Восток, Восток Нила и Евфрата, Кипра и Багдада. Просуществовав около тысячи лет, магическая душа создала все те формы и учреждения, которые доныне ошибочно относили к античной культуре. Ее творениями были державы Сасанидов и Аббасидов, Пантеон, базилика, мечеть, мозаики, арабеска, раннехристианские саркофаги, культы Митры, Изиды и Солнца, философия Марка Аврелия, Плотина, Оригена, отцов церкви, литература евангелий, алгебра Диофанта, алхимия Гермеса Трисмегиста. Лишь в процессе длительной борьбы освобождалась магическая душа из под давящего ига античной цивилизации. Политическая власть Рима и духовное воздействие Эллады крепким обручем сковывали раннеарабскую культуру, облакая ее в чуждые ей позднеримские формы. И все-таки, несмотря на это насильственное давление, пришел наконец час, когда магическая душа с стихийной силой скинула с себя все оковы, сразу же заговорив решительным и определенным языком. Как бы чувствуя свою недолговечность, она боялась терять время, в предвидении преждевременной старости. Поэтому ее освобождение носило порывистый характер. В 634 году она завоевывает, вернее, освобождает Сирию, в 635 — Дамаск, в 641 — Египет и Индию, в 647 — Карфаген, в 676 — Самарканд, в 710 — Испанию; в 732 году арабы стоят уже перед Парижем. Этот быстрый темп развития наилучшим образом свидетельствует о той громадной потенциальной энергии, которая мучительно искала себе выхода. И она нашла его наконец в лице ислама, претворившего потенциальную энергию в кинетическую. Но вместе с исламом арабская культура становится вскоре цивилизацией; к X веку ее творческие силы иссякают, растворяясь в юных переживаниях фаустовской души.

Впервые магическая культура раскрылась в базилике. Последняя всецело была рассчитана на восприятие изнутри. В античном храме главную роль играл фасад, в базилике же доминировал чисто магический принцип внутреннего пространства. Ее стены были покрыты многоцветными мозаиками, чье золотое мерцание уносило душу в те сверхчувственные сферы, где царили видения Плотина, Оригена, манихейцев, гностиков, отцов церкви и апокалипсиса. В целом, раннеарабская мозаика отвечала готической живописи по стеклам; оба эти искусства находились в услужении церковной архитектуры. Однако, если первое было магическим, таинственным блеском, второе отличалось прозрачностью, сквозь которую легко проходил свет, расширявший церковное пространство в бесконечность. Это соответствие мозаики общему строю арабской души выразилось также в том, что в то время как античная мозаика состояла из

² Помимо античной, арабской и европейской, Шпенглер затрагивает также индусскую, египетскую и китайскую культуры. За исключением первых трех, все остальные портреты являются скорее эскизами, чем законченными произведениями. Отдельными, подчас гениальными замечаниями, характеризует Шпенглер души Египта, Индии, Китая, давая тем самым руководящие нити для будущего историка-физиономиста. Однако, несмотря на исключительную глубину и остроту этих замечаний, характеристики данных культур остаются в целом настолько неполными, что это дает полное право обойти их в настоящей работе молчанием.

непросвечивающих, телесно-евклидовых, мраморных кусочков, арабская мозаика складывалась из стеклянных кубиков, выступавших на золотом фоне. В этой радикальной замене одного материала другим магическая душа решительно отметала отжившие, античные формы, создавая свой собственный, индивидуальный символ.

Такое же решительное изменение претерпела скульптура. Почти в каждом римском портрете, возникшем между 100 и 250 годом, выступает противоположение между магическим и аполлоническим мироощущением, ясно сказывающееся в общей трактовке лица и взгляда. Уже начиная с эпохи Адриана скульпторы прибегают к сверлу, к тому самому инструменту, который явно противоречил евклидовому чувству камня. Работа резцом выявляла телесную вещественность мраморной глыбы, подчеркивая ограничивающие плоскости, работа же сверлом, наоборот, сводила ее на нет, разбивая плоскости и создавая тем самым эффекты светотени. Соответственно этому угасает чувство нагого тела. Стоит только взглянуть на статуи обнаженного Антиноя, чтобы сразу же убедиться в справедливости этого замечания. Здесь имеет значение лишь та физиономика головы, к которой аттический скульптор оставался совершенно равнодушен. Тело начинает постепенно скрываться за одеянием, приобретающим доминирующую роль. Благодаря просверленным зрачкам вдаль глядящих глаз, общее выражение лица как бы отрывается от тела и возносится в магический мир сверхчувственных видений новолатоников и гностиков.

Не меньшим изменениям подвергается орнамент. Греческий аканф был пластическим телом, позднееримский же аканф, или, что тоже самое — раннеарабский, теряет свою органическую структуру, расплываясь по плоскости. В византийском искусстве, о скрытом сарацинском духе которого говорил уже А. Ригль, эта тенденция достигает полного выявления. К античному мотиву аканфа добавляются пальметка и виноградная лоза, игравшие уже известную роль в древне-иудейском орнаменте. Вскоре сюда присоединяют еще плетенку «позднееримских» мозаик и саркофагов, а также плоскостные узоры и в результате в Сирии, в государстве Сассанидов, возникает арабеска. По общему своему духу она абсолютно антипластична, представляя одно из лучших выражений магической души. Будучи сама бестелесной, арабеска лишает структивной органичности все те предметы, которые она покрывает. Фасад Мшатты, целиком затянутый орнаментом, ясно свидетельствует, насколько своеобразно было это магическое искусство, как нельзя более отвечавшее индивидуальному строю арабской души.

В зодчестве арабская культура также выработала новый, ей лишь одной свойственный, мотив — соединение арки с колонной. Глубокое значение этого специфически магического мотива, который рассматривали обыкновенно как продукт античности, совершенно ускользнуло, по мнению Шпенглера, от внимания историков искусства. Египтянин высекал свои колонны в форме растения, нисколько не заботясь о их связи с перекрытием. Колонна символизировала рост, но не силу. Античность, для которой колонна была величайшим символом евклидова бытия, связывала ее в строгом равновесии вертикали и горизонтали, силы и давления, с архитравом. В соединении же колонны с аркой, на первый план выступает сама арка, отрицающая материальный принцип конструкции; осуществленная здесь идея освобождения от всякой телесной тяжести теснейшим образом связана с принципом свободно над землей царящего купола; с тем самым принципом, который достигает своего полного завершения в мавританском Рококо мечетей, где неземные, тонкие колонки каким-то чудом поддерживают сказочный мир арок, каменных кружев, блестящих орнаментов, сталактитов и красочных сводов. Стоит только сопоставить этот основной мотив арабского зодчества с аполлоническим соединением колонны и архитрава и фаустовской комбинацией столба и стрельчатой арки, чтобы сразу же понять все его глубокое значение.

Параллельно с развитием магического искусства нарождается и другой великий символ арабской культуры — алгебра. Ее творцом был Диофант, живший в III веке после Рождества Христова. Как раз к этому времени окончательно поблекла тень аттической

пластики перед новым пространственным чувством базилик, мозаик и сирийских рельефов. В III веке вновь существовало архаическое искусство с строго геометрическим орнаментом. Естественно, что в эпоху таких бурных творческих исканий должна была родиться новая концепция числа, решительно порывавшая с традициями античной математики. Этой новой концепцией была алгебра Диофанта. В алгебре число перестает быть сущностью пластического предмета, становясь неопределенной величиной. Античная величина растворяется в условных магических знаках. Соответственно этому человек не является более в равенских мозаиках объемным телом. Незаметно все греческие обозначения теряют свое первоначальное содержание. *Καλοκάγαθία* эллинов и *ἀταραξία* стоиков сходят постепенно на нет, уступая место совершенно новым идеям и понятиям.

Особенно заметен этот переход от античного мировоззрения к магическому в психологии. Аполлонический образ души — Платонова колесница с возницей — разумом — блекнет при приближении к арабской культуре. Магическая душа несет на себе печать строгого дуализма двух загадочных субстанций, души и духа. Между ними царит не античное, статическое и не западное, функциональное отношение, но совершенно по иному складывающееся — магическое. Уже Посидоний ясно ощущал, в внутреннем противоречии к аполлоническому жизнеощущению, магическую структуру души. Оживляющий тело принцип сильно отличается в качественном отношении от абстрактной, божественной *πνεύμα*, которая одна допускает непосредственное созерцание божества. Лишь эта духовная субстанция в состоянии вызвать мир сверхчувственных видений, душа же не в силах подняться на недостижимые для нее высоты. Таким был тот душевный первообраз, который лежал в основании магического самосознания. Именно так переживали Плотин и Ориген. Павел различал между *σῶμα φυσικόν* и *σῶμα πνευματικόν*. Для гностиков существовал двойной экстаз: телесный и духовный; соответственно этому все люди подразделялись на психиков и пневматиков. Плутарх также придерживался дуалистической концепции, тщательно разграничивая *νοῦς* и *φύκη*. Этот магический образ души получил свое строго научное завершение в школах Багдада и Басры. Альфарابي и Алкинди окончательно проработали запутанные и мало для нас доступные проблемы этой магической психологии, которая нашла себе выражение не только в религии и философии, но и в искусстве. Стоит только вспомнить о портретах Константиновской эпохи с их неподвижно установившимися в бесконечность глазами, чтобы сразу понять, что и этот взор представлял божественную *πνεύμα* в одном из ее оригинальнейших преломлений.

В области физики арабская культура также выработала свою индивидуальную символику. Античность конструировала космос, как статическую систему осязаемых тел. Эта была пластическая физика. Арабский же дух стремился проникнуть в магическую субстанцию тела; «философский камень» являлся в течение целого тысячелетия символом совершенно своеобразного, замкнутого, глубоко последовательного мировоззрения. С появлением алхимии сразу же сходит на нет аполлоническая физика. Творцом этого нового химического метода, разлагавшего пластический аспект предмета, был Гермес Тризмегист, живший в Александрии одновременно с Плотинем и Диофантом — основателем магической алгебры. Вместе с ним в науку входят все те таинственные магические термины, которые остались бы совершенно недоступными эллину. В их лице магическая душа создала ей лишь одной понятный язык, изменивший свое внутреннее и внешнее строение с рождением новой фаустовской культуры.

Наконец и в области мифологии арабская душа сумела сказать свое слово. В течение столетий между Цезарем и Константином она выработала собственный магический миф, ту фантастическую массу культов, видений и легенд, которая и по сие время остается необозримой, культы Изиды и Митры, евангелия и апокалипсисы, христианские, новоплатонические, манихейские легенды, божественные сонмы святых и ангелов отцов церкви и гностиков. В образе евангельского Христа следует видеть героя ранне-арабского эпоса, подобно Ахиллу, Сигфриду, Парсифалю. Сцены Голгофы и

Гефсемана стоят на одном уровне рядом с величайшими достижениями эллинской и германской саги. Все эти магические концепции возникли под влиянием умирающей античности, которая нередко облекала их в свою форму; содержание же оставалось неизменно магическим. И подобно этому, вся арабская культура выступает под маской античной цивилизации, прикрывающей для поверхностного наблюдателя ее подлинный лик. В действительности же она обладала ничуть не менее индивидуальной душой, чем культуры Запада или античности. Ее символика была понятна и близка лишь ей одной, представляя совершенное выражение магического жизнеощущения.

III

Взгляды Шпенглера на искусство

Портретами отдельных культур завершается общая картина философского мировоззрения Шпенглера. Выяснив ее основные элементы и предпосылки, нам остается теперь перейти лишь к непосредственно интересующему нас вопросу — к вопросу о взглядах Шпенглера на искусство. Что подразумевает Шпенглер под эстетической деятельностью? Какое место отводит он искусству? В чем заключается глубокое значение последнего для культуры? Что следует понимать под стилем? В какой связи находится искусство со всеми прочими проявлениями духовной жизни? Вот те проблемы, которые выдвигаются шпенглеровской философией и которые находят себе в ней частичное разрешение. Проблемы эти изложены Шпенглером далеко не систематически, что в значительной степени затрудняет изложение его взглядов. Но эта несистематичность лежит в основании всей книги Шпенглера; она логически вытекает из общей ее структуры, являясь вполне сознательным средством художественного выражения. Быть может этот необычный импрессионизм слова и составляет один из основных эстетических эффектов книги. Поэтому всякий, взявший на себя опасный труд ее изложения, наталкивается уже тем самым на почти непреодолимые трудности. Чтобы прочувствовать все обаяние шпенглеровской мысли, необходимо ознакомиться с ней в оригинале. Вырванная же из общей стилистической концепции, она теряет немало в своей выразительной импрессионистичности, принимая печать фактической, сухой систематики. В действительности же ничто так не чуждо Шпенглеру, как это систематическое начало. Его мысль, подобно музыкальному творению, обладает каким-то своеобразным, прихотливым ритмом. И в тоже время она глубоко конструктивна. Это то оригинальное сочетание и делает совершенно непередаваемым тот индивидуальный аромат слова, которым овеяна вся книга Шпенглера. Полная глубоких мыслей об искусстве, она представляет сама одно из завершённых эстетических достижений, какое только было когда либо выдвинуто европейской философией.

Первая часть шпенглеровской философии искусства посвящена вопросу о природе и происхождении эстетической деятельности. Для того, чтобы яснее осветить данную проблему, Шпенглер обращается к переживаниям первобытного дикаря, лишённого всех позднейших наслоений культуры и цивилизации. Как только перед удивленным взором первого человека предстала вселенная во всей ее пространственной протяженности, тотчас же его душа, с необычайной остротой, ощутила противоположение внутреннего становящегося я и внешнего ставшего мира. Это ощущение породило тоску по миру, тоску по цели становления, по завершению и осуществлению всего внутренне возможного. Тесно связанная с представлением о временном и психическом становлении тоска по миру должна была принять какую-то иную форму, стоило только первобытному человеку соприкоснуться лицом к лицу с миром ставшей, пространственной протяженности. И она приняла форму боязни. Как всякое становление направляется в

сторону ставшего, которое завершает его, подобно этому основное чувство становления — тоска — порождает синоним всего ставшего — боязнь. Эта-та боязнь мира и есть наиболее творческое из всех психических начал. Ему человечество обязано всеми величайшими достижениями искусства, всей той символикой, которая выражает душу культуры. Страх перед чуждыми силами природы, действующими в пространстве и через пространство, толкает человека на созидание. Стремление отклонить угрожающее действие таинственных сил становится таким образом первым творческим импульсом осознавшей себя души. Вместе с этим стремлением зарождается подлинно духовная жизнь культуры. Познание, отграничение через понятия и числа, суть тончайшие и в то же время могущественнейшие формы такого отклонения. Лишь язык делает человека — человеком. Познание претворяет с непреодолимой неизбежностью хаос изначальных впечатлений в космос, мир в себе — в мир для нас. Оно унимает боязнь мира, подчиняя чуждое и таинственное и развивая его в упорядоченную действительность, скованную железным законом своего собственного интеллектуального языка форм. Это-то и есть та самая идея табу, которая играет решающую роль в душевной жизни всех первобытных народов. В основании ее лежит таинственный, почти что религиозный страх, доступный в наше время лишь детям и художественным натурам. Именно этот страх и является причиной зарождения формы. В архаические эпохи он получает выражение иератическом орнаменте и в диковинных церемониях, в строгих установлениях примитивных обычаев и редкостных культов. На высоте же великих культур, все эти явления, нисколько не теряя основных признаков своего происхождения, характера заклинания и отклонения, вырастают в законченные миры форм отдельных искусств, религиозного, логического, математического мышления, хозяйственного, политического, социального и индивидуального бытия.

Поскольку в душе первобытного человека имеются два чувства — тоска по миру и боязнь мира, постольку же вообще следует говорить о двух корнях художественной деятельности. Эти два чувства отличаются друг от друга, как время и пространство, становление и ставшее, форма и содержание, правило и произвол, артистичность и натурализм, классика и романтика, аполлоническое и дионисическое начало. Соответственно этому искусство может быть игрой и принуждением, подражанием и заклинанием. Являясь в целом совершенно неделимым, монолитным феноменом, оно ведет, тем не менее, свое происхождение от двух корней, глубоко заложенных в человеческой психике. Когда ребенок, бушмен или пещерный житель набрасывают свои рисунки, имитирующие природу, в них говорит ничто иное, как радость подражания. Когда же архаический человек подвергает стилизации весь видимый мир реальных форм, то в этом акте проявляется совершенно иное творческое переживание. В дилонском и в романском стилях, в раннеегипетском и в раннеарабском искусстве речь идет не об имитирующей, но о символической тенденции, не об удовольствии, но о демоническом влечении. Это искусство является единственным, к которому применимо понятие стиля, единственным, которое распространяет свою власть над всеми формами внешней жизни, чей дух угасает с переходом культуры в цивилизацию, души в интеллект.

Этот второй вид эстетической деятельности, возникший в результате боязни мира, породил все величайшие творения искусства. Его любимым материалом был камень, воплощавший идею сопротивления страху. Никогда нельзя будет понять гигантскую архитектуру соборов и пирамид если только не принимать их как жертвы, которые юная душа приносила чуждым силам. Памятники такого масштаба не являются уже более продуктом какого-либо одного искусства, они представляют частицу самой души, ее сокровеннейшую и наиболее затаенную сущность. Собор есть безымянное творение молодого человечества, рожденное на почве материнского ландшафта, но не сознательная, личная концепция, вытекшая из воли индивидуального художника. Он является таким же совершенным макрокосмом фаустовской души, как пирамида — египетской или купольная базилика — магической. Все позднейшие произведения искусства

представляют рядом с подобными рода творениями что-то частичное, земное, легкомысленное. Духовная сила, с которой люди столь ранней ступени развития разрешают сложнейшие технические задачи, вызывает невольное чувство удивления всех позднейших поколений. Стоит только вспомнить о гигантских глыбах в фундаменте храма Солнца в Баальбеке, о сказочных нагромождениях камня в пирамидах и готических соборах, чтобы сразу же понять, что в лице этих творений проявляла себя коллективная воля, действовавшая с бессознательной, интуитивной уверенностью. Акрополь, Версаль, Альгамбра — памятники рафинированных эпох, производят в сравнении с этими архитектурными колоссами крайне невыгодное впечатление. В них безвозвратно умирает идея сверхличной жертвы метафизической души. Глубокий религиозный пафос сменяется эгоистической свободой индивидуальной воли художника, подчиненной закону лишь своих собственных настроений и переживаний.

Таков генезис эстетической деятельности. Но чем же является продукт этой деятельности — искусство? Какова та роль, которую оно играет в переживаниях отдельного человека и целой культуры? Искусство, отвечает Шпенглер, есть основной символ души культуры. Подобно религии, науке, математике, политике, технике, искусство представляет один из элементов той символики, которая выражает мироощущение человека. Существует столько родов художественной деятельности, сколько культур, потому что каждая культура имеет индивидуальный, ей лишь одной присущий, символ. Мир художественных форм следует трактовать физиономически, как выражение породившей его индивидуальной души. Только такой метод в состоянии осветить первофеномен искусства. Никто не написал еще психологии архитектурных форм. История души колонны лежит вне сферы интересов современных ученых. Глубина символики художественных средств и инструментов осталась до настоящего времени совершенно не затронутой. На самом деле все эти вопросы могут быть легко рассеяны при помощи физиономического метода. Лишь последний вскрывает истинный смысл и содержание искусства, принимающего при подобном освещении характер великого символа души культуры. И именно таким символом и являются архитектура, живопись, скульптура и музыка; они принадлежат к чертам лица истории, выражающим структуру индивидуального культурного комплекса.

Если искусство есть символ культуры, то и стиль есть целостное выражение ее души. Стили не следуют друг за другом, как волны или как удары пульса. Они не имеют ничего общего с личностью отдельного художника, с его волей, с его сознанием. Напротив, медиум стиля представляет априорную предпосылку всякой художественной индивидуальности. Стиль есть первофеномен в строжайшем гетевском смысле. Подобно природе, он является вечно новым переживанием человека, проекцией его самосознания, его alter ego. Поэтому в общей исторической картине культуры может существовать лишь один стиль — стиль этой культуры. Было бы большой ошибкой различать как стили — различные фазы последнего (романский стиль, Готику, Барокко, Рококо, Ампи́р) и сопоставлять их с единствами совершенно иного порядка, как например с египетским, дорическим или мавританским стилем. Готика и Барокко — это есть юность и зрелость культуры, созревший стиль Запада. В этом отношении современной эстетике отказано в дальновидности, в непредубежденном оперировании фактами, в способности к отвлечению. Все привыкли обозначать чисто формальные новшества, как новые стилистические этапы. На самом же деле, каждая культура развивается под знаком лишь одного единственного стиля. Перед историей искусства стоит благодарная задача написать сравнительные биографии последних. Все они, как организмы одного рода, имеют историю жизни вполне родственной структуры.

«В начале стоит робкое, благочестивое, чистое выражение только что пробудившейся души, ищущей своего собственного отношения к миру, против которого она стоит чуждой и отчужденной, несмотря на то, что он является ее личным творением. Боязнь ребенка таится в постройках епископа Бернварда Гильдесхаймского, в

раннехристианской живописи катакомб и в залах с гранитными столбами IV династии. Ранняя весна искусства, глубокое предчувствие будущей полноты творчества мощное сдержанное напряжение витает над ландшафтом, еще совсем деревенским, лишь начинающим украшаться первыми замками и небольшими городами. Затем следует ликующий подъем в высокой готике, в рельефах Константиновской эпохи с ее базиликами и купольными церквями, в разукрашенных рельефами храмах V династии. Познается бытие: блеск мастерски законченного языка форм достигает своего полного завершения, и стиль созревает в величественную символику глубины и судьбы. Но юное упоение приходит к концу. Из самой души рождается противоречие. Ренессанс, дионисически-музыкальная вражда против аполлонической дорикки, египтизирующий стиль в Византии 450 года против антиохийского искусства означает фазу восстаний и частично достигнутого разрушения приобретенного.

Тем самым душа вступает в зрелый возраст. Культура становится духом больших городов, которые господствуют отныне в ландшафте; она одухотворяет также и стиль. Возвышенная символика тускнеет; бушевание сверхличных форм сходит на нет; более светские и изящные искусства вытесняют великое искусство камня. Даже в Египте скульптура и живопись решаются развиваться в более легком темпе. Появляется художник. Он создает теперь то, что ранее выросло прямо из почвы. Еще раз на первый план выступает бытие, сознательно ставшее, освобожденное от всего деревенски-мечтательного и мистического, вопрошающее и вновь начинает борьбу за выражение своего назначения: в начале Барокко, когда Микельанджело в диком неудовлетворении, нисколько не считаясь с границами своего искусства, возводит купол св. Петра, в эпоху Юстиниана, когда начиная с 520 года возникают Агия София и разукрашенные мозаиками купольные базилики Равенны, в Египте до 2000 года и в Элладе около 600, где еще много позднее Эсхилл дает понять, что могла и должна была выражать архитектура в эту решающую эпоху.

Затем наступают ясные, осенние дни стиля; еще раз в нем отражается счастье души, которая осознает свое последнее совершенство. «Возвращение к природе», прочувствованное и возвещенное с какой-то неизбежностью поэтами и мыслителями, Руссо, Горгием и их «современниками» из других культур, дает о себе знать также в искусстве, в форме сентиментальной тоски и предчувствия конца. Утонченная духовность, очарование и грусть прощания: об этих последних красочных десятилетиях культуры Талейран сказал впоследствии: «Qui n'a pas vécu avant 1789, ne connaît pas la d'usage de vivre». Таким было свободное, солнечное, рафинированное искусство эпохи Сезостриса и Аменемхета (после 2000 г.). Эти же самые короткие моменты насыщенного счастья всплывают в произведениях Фидия и Праксителя. Их же мы находим тысячелетие спустя в сказочном мире мавританских построек с их легкими колонками и подковообразными арками, как бы растворяющимися в воздухе в блеске арабесок и сталактитов, и еще через тысячелетие — в камерной музыке Гайдна и Моцарта, в пастушеских группах Мейсенского фарфора, в картинах Ватто и Гварди и в произведениях немецких зодчих в Дрездене, Потсдаме, Вюрцберге и Вене.

Затем стиль угасает. Утонченным, хрупким, изящным формам Эреxfейона и Дрезденского Цвингера наследует вялый, старческий классицизм, в эллинистических городах, равно как и в Византии 900 года и в Ампире севера. Догорание пустых, унаследованных, в архаистическом или эклектическом духе оживляемых форм, приводит логически к концу. Насильственно выдвигаемые на сцену «стили» и экзотические заимствования должны замещать недостаток в судьбе, в внутренней неизбежности. Половинчатая серьезность и сомнительная подлинность господствуют среди художников. В этой фазе находится сейчас Запад. Затяжная игра с мертвыми формами, игра, призванная сохранить иллюзию живого, подлинного искусства».

Из этой специфически шпенглеровской концепции стиля логически вытекают не менее специфические методы и задачи искусствознания. Если в основании искусства

целой культуры лежит лишь один, единственный стиль, то, естественно, все подразделения на отдельные роды искусства и на отдельные эпохи теряют всякое значение. Все явления эстетической жизни культуры расцениваются с точки зрения того общего, что объединяет их в цельную картину стиля. Индивидуальный памятник перестает интересовать историка искусства; он имеет для него значение лишь постольку, поскольку в его лице находит себе выражение основной феномен стиля, подчиненный закону развития самостоятельно существующего организма. При такой постановке вопроса индивидуальные устремления отдельных художников, эпох и родов искусства растворяются в общем устремлении целой культуры, развивающейся лишь в одном направлении, которого никто не знает и не хочет, но которому тем не менее подчинен каждый в отдельности. Биографии стилей сменяют биографии индивидуальных мастеров.

Каковы же те этапы, по которым развивается стиль? Первым его этапом является архитектура. Последняя открывает искусство всякой культуры, символизируя основное переживание ее души. Архитектура всегда связана теснейшим образом с общей концепцией государства. Дорический храм, подобно античному полису, был самодовлеющим, евклидовым телом. В нем не было никакой заботы о будущем, никакой воли к пространственному расширению. Простые, четко очерченные линии лежали в основании всего строения, носившего строго статический характер. Совершенно иная идея обуславливала собою египетское зодчество. Пирамида представляла воплощение египетской государственности с увенчивающим ее фараоном. Вся она была сплошной заботой о будущем, заботой о вечном, загробном существовании. В ней воплощалось то грандиозное, организационное начало, которое проводили в жизнь все фараоны. Но в целом, вся эта асса камней не оживлялась динамическими силами; общий комплекс оставался неподвижным и статическим. Готический же храм, наоборот, весь был полон динамизма и движения. В этом отношении он вполне отвечал государственной системе Запада, не признававшей никаких географических преград и пределов. Признание последних для таких властителей, как Григорий VII, Иннокентий III, Конрад II, Генрих VI, Фридрих II, было бы равносильно уничтожению идеи власти. Во всех их деяниях бессознательно проступал символ бесконечного, фаустовского пространства. И этот же символ доминировал в готическом храме. Стрельчатые своды полны волей к бесконечному простору; они разрушают пространственное ядро, устремляясь в беспредельность, как устремляются в нее звуки органа и контрапунктической музыки. Внутреннее пространство собора как бы сливается с бесконечным мировым пространством. Эта тенденция еще сильнее подчеркивается громадными оконными стеклами с их просвечивающей живописью, лишенной всякой материальной подосновы. В противоположность к античной фреске — телесно со стеной сросшейся картиной, чьи краски воздействуют как материя — в живописи по стеклам встречаются лишь краски пространственной свободы органических звуков, совершенно отделенные от медиума несущей плоскости, образы, которые свободно парят в неограниченном просторе. С фаустовским духом этих высоко-сводчатых, красочно освещенных, к хору устремляющихся церковных кораблей следует сравнить действие арабских, древнехристианских, византийских куполов. Свободно нависающий над базиликой или октогоном купол также означает преодоление античного принципа естественного давления, как его выражает взаимоотношение колонны и архитрава. Здесь также камень отрицает самого себя. Сверхъестественно — запутанное слияние шара и многоугольника, на каменном кольце легко парящая над землей тяжесть скрытые тектонические линии небольшие отверстия в высочайшем своде, через которые, вливается неопределенный свет, делающий еще более недействительными пространственные границы — таковы главнейшие памятники этого искусства, Сан Витале и Равенне, Агия София в Византии, собор в Иерусалиме. Вместо египетских рельефов с их чистой, плоскостной обработкой, тщательно избегающей малейшего намека на глубину, вместо втягивающей во внутрь внешнее мировое пространство готической живописи по стеклам — покрывают здесь

мерцающие мозаики и арабески, в которых господствует золотой тон, все стены и погружают действительность в сказочную, неопределенную видимость неизменно составлявшую для северного человека одну из привлекательнейших сторон мавританского искусства.

Таковы основные типы зодчества — этого первого этапа в развитии искусства всякой культуры. Как только последняя переходит в зрелый возраст, она сразу же выдвигает на место архитектуры какое-либо из изобразительных искусств, в котором ее душа создает глубокий символ для своего жизнеощущения. Каждая культура имеет свою собственную, ей лишь одну свойственную, группу искусств; аполлоническая — скульптуру, магическая — мозаику, фаустовская — музыку. Поэтому не может существовать истории искусств, как таковой, истории музыки, драмы архитектуры. Выбор в пределах одной культуры возможных искусств — из которых ни одно никогда невозможно в другой культуре — их тип, их объем, их судьба — это как раз и принадлежит к символике, к психологии культуры, но не к следствиям каких-либо причин.

Но если Шпенглер утверждает, что во второй фазе развития стиля архитектура уступает место одному из изобразительных искусств, то как же примирить с этим утверждением шпенглеровский же взгляд на музыку, как на основное фаустовское искусство? Ведь музыка ни в одной еще классификации не попадала в группу изобразительных искусств. И тем не менее Шпенглер решительно относит ее к этой последней категории. По его мнению всякая классификация, основанная на разграничении оптических и акустических средств, является чисто внешней. Искусство глаза и уха — этим еще ничего не сказано. Физиологические предпосылки восприятия и выражения были переоценены лишь в XIX веке, благодаря чему проблема стиля получила значительное затемнение. На самом же деле, различие между двумя родами живописи может быть несравненно большим, чем между одновременной живописью и музыкой. Противопоставленные статуе Мирона, ландшафт Рембрандта и пасторальная симфония Бетховена принадлежит к одному и тому же искусству. Их внутренний язык форм настолько идентичен, что различие оптических и акустических средств не играет решительно никакой роли. Кто не чувствует, что рисунки Рафаэля и Тициана, из которых один работает контурами, другой же — световыми и теневыми пятнами, относятся к различным искусствам, что работы Джотто или Мантеньи и Вермера или ван Гойена не имеют друг с другом ничего общего, что один вызывает к жизни при помощи мазка рельеф, другой же — своеобразный род музыки, что, наконец, фрески Полигнота и Равеннские мозаики не могут быть вообще причислены к живописи, тот не понимает всей глубины вопроса. Станковая живопись и инструментальная музыка начиная с 1720 года по своей внутренней структуре и по чувству формы почти идентичны. Ватто принадлежит к Куперену и к Баху, но не к Рафаэлю. И что имеет общего рисунок Рембрандта с искусством Фра Анжелико, протокоринфская ваза с готическим витражем, египетский рельеф с фризом Парфенона? Разделять искусства по условностям чисто технического рода значит в корне не понимать проблемы формы. Если искусство имеет какие-либо границы, то последние носят исторический, но отнюдь не технический или физиологический характер. Вот почему музыка принадлежит к той же группе искусств, к которой относятся скульптура и живопись. И она является символом культуры, выражающим переживание ее души.

Основным аполлоническим искусством, вокруг которого группировались вазовая живопись, фреска, рельеф, архитектура, аттическая драма и танец, была скульптура. Эта аполлоническая пластика, заполняющая три столетия от 650 до 350 года, представляла ближайшую параллель к евклидовой математике. Она также отрицала чистое пространство, усматривая в телесной форме а priori всякого явления. Слово *σφαῖρα* одинаково употреблялось греческими математиками для обозначения стереометрических фигур, физиками — для обозначения субстанции, софокловским Эдипом — для

обозначения своей собственной личности. Вся история изобразительных искусств античности была заполнена ни на минуту не пресекавшимся стремлением к реализации лишь одного идеала — идеала свободно стоящего человеческого тела, как воплощения чистого, вещественного настоящего. Эта конечная цель греческого искусства обусловила развитие всех видов художественного творчества Эллады; к ней в одинаковой степени устремлялись как архаический рельеф, так и коринфская вазапись и аттическая фреска. Поэтому-то пластика явилась наиболее совершенным искусством Греции; только к ней одной целиком воплощалась идея автономного, изолированного, самодовлеющего тела. И далеко не случайность, что греческую статую высекали с таким расчетом, чтобы ее можно было созерцать со всех сторон. В этом эффекте всесторонне обработанного тела аполлоническая душа создавала себе лишний символ. Раз не было определенной точки зрения, с которой воспринималась статуя, то естественно не существовало и пространственного взаимоотношения между памятником и зрителем. А это было своеобразным отрицанием той же функции, которая отсутствовала в евклидовой геометрии.

Принципу пластического тела подчинялись все виды аполлонического искусства. Греческий храм был задуман и выполнен, как массивное тело. Фрески Полигнота были чисто линейными достижениями, лишенными красочных переходов, эффектов светотени и задних планов. На плоскости картины изображались беспорядочные группы сцен, не связанные друг с другом перспективой. Каждое тело стояло само по себе. Пространство между ними атмосфера были $\tau\acute{o} \mu\eta \acute{o}\nu$, вследствие чего их не удостаивали живописного изображения. Грек игнорировал тот факт, что с удалением от зрителя предмет уменьшается; он игнорировал даль, горизонт. Статуя была воплощением близкого, беспространственного, оптически исчерпанного и поэтому она стала основой всех эстетических переживаний эллина. По ее образцу аттическая драма была выработана в искусство трех единств, прежде всего в единство места — чисто статуарный принцип. Сцены античной трагедии являлись теми же фресками. Эллинская музыка была своеобразной пластикой тонов, без полифонии и гармонии — которые и создают впечатление звукового пространства — следовательно, как самостоятельное искусство без больших возможностей. В то время как на Западе музыка стала самым великим искусством, в Афинах она не пошла далее аккомпанемента драмы и танцев.

Но прежде чем скульптура окончательно сменила зодчество, был еще один чисто переходный момент в истории греческого искусства, когда ни архитектура, ни пластика не играли первенствующей роли. Эта переходная фаза, встречающаяся в развитии каждого стиля до наступления момента преобладания основного для данного мировоззрения искусства, была заполнена в античной и в западной культуре живописью. Около 475 года рядом с Полигнотом не существовало равного ему скульптора, как около 1650 года рядом с Рембрандтом не было конгениального ему музыканта. Лишь последнее столетие принесло с собою в обеих культурах победу самого строго искусства. Поликлет, ученик Полигнота, создал канон нагой статуи. Около 1740 года, когда уже умерли все великие представители станковой живописи и Бах находился в полном расцвете своих творческих сил, завершён был строгий канон четырехчастной сонаты. Оба эти канона означают тот максимум формы, которой только возможно было достичь на основе первосимвола — здесь пространства, там тела. И оба они оказывают свое действие вплоть до Скопаса и Бетховена, стоящих на границе цивилизации и культуры. Лисипп и Вагнер не относятся уже более к великим мастерам стиля.

Эта чистота символики, в момент наибольшей зрелости культуры, находит себе выражение также и в пространственных построениях математиков и художников. Пифагорейцы создали после 540 года геометрию тел; Декарт, Ферма, Паскаль после 1620 года — геометрию пространства. Плоскостные и фигурные композиции аттической вазаписи стоят совершенно автономно рядом с пространственным искусством западноевропейской станковой живописи, сцены вазы Франсуа (около 570 г.) рядом с

ландшафтом Лоррена (1600 до 1682 г.). Одни дают человека без заднего плана, другие — задний план без человека (исключая стаффаж). Аполлоническому ощущению глубины пространственность знакома как тело без пространства, фаустовскому — как пространство без тела.

Если основным аполлоническим искусством была скульптура, то фаустовская душа целиком выражала себя лишь в музыке. В течение трех столетий, лежащих между 1500 и 1800 годом, полифоническая музыка, соответственно все сильнее выступавшей в сознании воли к пространственному трансцендентализму, развилась в господствующее искусство. Только в ней пространственная бесконечность достигала своего полного выражения. Тысячи нитей связывают эту фаустовскую музыку с динамической физикой Запада, с ее математикой, с католицизмом иезуитских орденов, с протестантизмом, с современной машинной техникой, с кредитной системой и с династически-социальной организацией государства — в грандиозную картину единого мировоззрения. Около 1550 года художественное овладение бесконечным пространством получает окончательное оформление. Пластика угасает вместе с Микеланджело, как раз в то время, когда планиметрия, господствовавшая до того над математикой, становится ее незначительной составной частью. Вместе с музыкой фугированного стиля, превращающейся у Орlando Лассо в могущественнейшее средство художественного выражения с почти неограниченными возможностями, выступает также ее сестра — анализ бесконечно малых. В истории человечества мало существует феноменов такой удивительной прозрачности, как история развития этой фаустовской музыки.

Одновременно с рождением романского стиля, в X веке полифония начинает сменять одноголосые церковные лады. Первым, кто решился ввести второй голос (*dis-cantus*) был бенедиктинец Гукбальд. В этом нововведении большую роль сыграли англо-кельтские влияния, обусловившие также развитие фаустовского мифа в лице его основных саг о рыцарях круглого стола, о Грале, о Парсифале, Тристане и короле Артуре. Эти древние кельтские сказания были ассимилированы затем германцами. Ни от кого не ускользнет музыкальное начало этих творений, стоит только сопоставить их с ясно очерченной пластичностью Гомеровского мира.

Строгий контрапункт — имя (*punctus contra punctum*) впервые употребляется для этого «*ars nova*» примерно около 1330 года — возникает вследствие введения терций и секст в XIV веке в Бургундии и Нидерландах, на родине живописи масляными красками и готического стиля. Этот общий ландшафтный источник трех великих фаустовских искусств имеет глубокое значение. Здесь мы касаемся конечной тайны человечества: связи души с материнской землей, из которой, по преданию древних мифов, она рождается с тем, чтобы вернуться в нее вновь. Затем открывается внутренняя идентичность этой формы искусства с принципом числа. Искусство фуги есть ближайшая параллель к аналитической геометрии. Координаты были введены Орезмом, епископом из Лизье (1323—1382) как раз в то время, когда великий нидерландец Генрих Зеландский (ок. 1330—1370) сделал фугированный стиль прочной основой большого искусства. Отныне язык звукового пространства, в теснейшем соседстве с перспективными построениями живописи, получает мощное развитие. С Орlando Лассо (1532—1594) он достигает своих высочайших возможностей. Он становится — в строгом пении в форме кантаты — способным выразить всю фаустовскую душу, все ее мироощущение, всю ее судьбу.

Когда затем Ньютон и Лейбниц — с 1660 года — создали дифференциальное исчисление, «соната», чистая инструментальная музыка восторжествовала над кантатой. Это было бесконечное пространство тонов и функций, которое растворило в себе пережитки всего вещественного и осязательного — здесь человеческого тела, там линейных координат. Элементы близи исчезают. Побеждает даль. Путь от пения к бестелесному оркестру соответствует переходу от геометрического к функциональному

анализу. Сначала возникают гавотты, сарабанды, паваны, джиги, мэнуетты. Затем появляется сюита — циклическая группа коротких фигур.

Все этапы этого процесса находят себе параллели в одновременной им математике. Растяжение звукового тела в бесконечность, его растворение в бесконечном пространстве тонов, в пределах которого фугированный стиль воздействует своими образами, стало возможным лишь благодаря инструментовке, непрерывно обращавшейся к новым инструментам, последовательно обогащавшей и дифференцировавшей оркестр, выискивавшей все более отдаленные звуки, краски и диссонансы. Около 1740 года, когда Эйлер начал выработать конечную формулировку функционального анализа, возникает соната — самая совершенная форма инструментального стиля. Ее четыре части образуют систему такой же могущественной логики форм, как абсолютной «потусторонности». Ее истоки скрываются в формальных возможностях нашего затаеннейшего и сокровеннейшего искусства, в смычковой музыке (Корелли, Тартини, Стамитц принимают главное участие в ее разработке) и как верно то, что скрипка является благороднейшим из всех инструментов, которые только были открыты фаустовской музыкой, также верно, что ее наиболее глубокие и святые моменты полнейшего просветления лежат в смычковом квартете и в родственных ему композиционных формах. Здесь, в камерной музыке, искусство Запада достигает своей вершины. Символ чистого пространства находит себе здесь такое же совершенное выражение, как символ единичного тела в аттической статуе из бронзы. Когда одна из этих невыразимо жалобных мелодий скрипки одиноко и тоскливо блуждает в пространстве — у Гайдна, Моцарта, Бетховена и великих итальянцев — тогда выступает на первый план искусство, которое находит себе равный по глубине символ лишь в аполлонической Афине Лемнии Фидия.

К этому времени музыка господствует над всеми остальными видами искусства. Она изгоняет пластику статуи и терпит около себя лишь чисто-музыкальное, рафинированное, антиренессансное искусство фарфора, которое было открыто, когда камерная музыка заняла первенствующее место. Если готическая пластика являлась архитектурным орнаментом, скульптура Рококо всецело растворялась в принципах музыкального творчества. Стоит только сравнить Венеру Куазево (1686 г.) в Лувре с ее античным прообразом в Ватикане, чтобы сразу же понять, в чем заключается отличие пластики, как музыки от пластики, как таковой. То, что в XVIII веке называют колоритом — будь то рисунка, картины или пластической группы — есть ничто иное, как та же музыка. Она царит в живописи Ватто и Фрагонара, в гобеленах и пастелях. Не говорим ли мы с тех пор о красочных тонах и цветовых аккордах? Не признаем ли мы тем самым тождественность поверхностно двух столь различных искусств? И не являются ли эти обозначения совершенно бессмысленными в их применении к античному искусству? Но музыка переработала также в своем духе архитектуру берниниевского Барокко в Рококо, над чьей трансцендентной орнаментикой «играют» блики, растворяющие перекрытия, своды, стены, все конструктивное и действительное в полифонию и гармонию, чьи архитектурные трели, каденции и пассажи выдают полную идентичность этих бесконечных зал и галерей с специально задуманной для них музыкой. Дрезден и Мюнхен являются родиной этого позднего и быстро угасшего волшебного мира камерной музыки, гнутой мебели, зеркальных комнат, пастушеской поэзии и фарфоровых групп. Этот мир был последним, осенне-солнечным, совершенным выражением фаустовской души. В Вене эпохи конгресса умер и он.

Соответственно основным символом аполлонического и фаустовского жизнеощущения — изолированного тела и бесконечного пространства — выработалось два совершенно различных типа пространственной трактовки. Ни одно произведение античного искусства не имеет отношения к зрителю. Это означало бы подчинение единичного произведения бесконечному пространству. Аттическая статуя есть совершенное евклидовское тело, вневременное и безотносительное, всецело замкнутое в себя. Она молчит. Она не имеет взгляда. Она ничего не знает о зрителе. Подобно тому, как

в противоположность к пластическим творениям всех других культур она стоит совершенно самостоятельно и изолированно, не подчиняясь никаким архитектурным комплексам, подобно этому она занимает независимое место рядом с античным человеком, тело рядом с телом. Он воспринимает ее близь, ее покоящуюся форму, но не ее силу, не пронизывающее пространство действие. Так выявляет себя аполлоническое жизнеощущение.

Пробуждающееся магическое искусство изменило внутренний смысл этих форм. Глаза статуй и портретов Константиновского стиля смотрят неподвижно на зрителя. Они символизируют высшую из двух душевных субстанций — пневму. Античность делала глаз как бы слепым; теперь же зрачок пробуравливается и глаз направляется, искусственно увеличенный, в то самое пространство, которое в аттическом искусстве признавалось несуществующим. В античной фреске все головы были повернуты друг к другу, теперь же, в мозаиках Равенны и в рельефах древне-христианских-поздне-римских саркофагов они поворачиваются к зрителю и фиксируют на нем свой одухотворенный взор. Тем самым вводится момент значительной пространственности, объединяющий зрителя и памятник в единую функционально обусловленную систему.

Полную противоположность аполлоническому ощущению глубины представляет фаустовская живопись. Бесконечное пространство лежит в ее основании, причем произведение и зритель — центры тяжести динамических душевных сил — являются лишь его составными частями. Чисто фаустовская страсть к третьему измерению охватывает форму картины. Последняя перестает быть автономной Полигнотовской фреской; она втягивает в свою сферу зрителя, создавая между ним и собою строгую функциональную зависимость. Ограниченный рамою картины вырез символизируют мировое пространство. Далекие горизонты углубляют картину в бесконечность. Красочная обработка первого плана как бы разрушает идеальную, переднюю плоскость, расширяя изображенное пространство до таких размеров, что зритель становится его непосредственным участником. Барочная живопись ставит себе главной задачей изображение бесконечного пространства при помощи одной краски. Она приписывает вещам реальность лишь постольку, поскольку они являются носителями краски и атмосферических, световых эффектов, выражающих чистую, нематериальную протяженность. Сюжет становится средством, символизированное в пространстве мироощущение — содержанием каррины. Героический ландшафт и *interieur* начинают играть все большую роль. С конца Ренессанса, от Орландо Лассо и Палестрины до Вагнера, следует непрерывный ряд великих музыкантов и от Тициана до Мане, Маре и Лейбля — длинная вереница великих живописцев. Пластика сходит совершенно на нет. Живопись масляными красками и полифоническая музыка претерпевают органическое развитие, чья цель была осознана Готикой и достигнута лишь в Барокко. Оба эти искусства — фаустовские в глубочайшем смысле — представляют в пределах данных границ первофеномены. Окончательно побеждает чисто музыкальный принцип бесконечности. Живопись делается полифонической. Искусство мазка подчиняется стилю фуги. Техника масляных красок становится базисом искусства, изображающего пространство, в котором затериваются отдельные предметы. Задний план, как символ бесконечности, поработает чувственно-осозательный передний план. Всплывает горизонт, совершенно отсутствующий в египетском рельефе, в византийской мозаике и в античной вазописи и фреске. В этой линии, в чьем недействительном благоухании сливаются небо и земля, потенция дали получает наиболее яркое воплощение. Подчеркнутые мастерским изображением облаков, перспективные дали оставляют специфически музыкальный элемент в картинах и ландшафтах ван де Капелле, ван де Вельде, Кейпа и Рембрандта. В произведениях последнего вообще нельзя говорить о переднем плане; все поглощается глубиной, бездонной и метафизической, нетерпящей никаких преград и пределов. Все более частые и смелые перерезывания рамою разрушают также и боковые границы. Созерцавший полигнотовскую фреску эллин стоял *перед*

картиной. Мы же погружаемся в картины Рубенса и Лоррена, бессознательно втянутые пространственным вихрем. Тем самым воссоздается единство мирового пространства. И в этой символизированной картиной бесконечности царит специфически западная перспектива.

Проблема перспективы есть проблема метафизическая. Существует бесконечное количество возможных перспектив, из которых каждая представляет лишь одно, определенное мировоззрение и выбор, производимый здесь живописью культуры, имеет характер глубочайшего символа.

Сопоставляя западную станковую живопись, античную вазопись, египетский рельеф, арабские мозаики и китайские свитки, нетрудно убедиться, что лишь фаустовская культура, соответственно основным запросам своей души, обладала идеальной точкой зрения, динамическим центром в бесконечности. Это и есть сущность западноевропейской перспективы в картине, на сцене, в парке, сущность просвета от портала к алтарю собора, исходной точки математических и физических силовых систем. Эта перспектива избирает себе точку схода, делающую «я» функциональным центром тяжести мира. Это есть направленная энергия, воля к власти. Ничего подобного не знала ни одна культура. Это и есть то самое, что искала вечно солипсическая философия Барокко. Мыслила ли она мир, как представление, или как явление вещи в себе через форму духовной рецепции, неизменно я являлось той основой, без которой невозможен был мир. Проблема была неразрешимой — сокровенный постулат фаустовской души. Все мыслители впадали через нее в противоречия и неясности. И лишь фундамент оставался неизблемым. Грек был атомом в своем космосе, китаец чувствовал затерянным свое я где-то в бесконечной протяженности, в которой он выискивал мирный остров; лишь фаустовское я делает себя властителем в пространстве, также и в пространстве картины.

Никто еще в достаточной степени не отметил, как к началу арабской культуры античная перспектива — с нашей точки зрения представляющая лишь недостаток в перспективе — претерпевает внезапное изменение, чудесным образом свидетельствующее о новом мироощущении, совершенно по иному переживающему глубину. Яснее всего магическая «обратная» перспектива выступает в обелиске Феодосия в Константинополе: самыми большими являются здесь наиболее удаленные от зрителя фигуры, самыми маленькими — наиболее близкие к нему. Японо-китайская живопись олицетворяет опять-таки новую душу, несколько родственную фаустовской по своей приверженности к беспредельной протяженности, но лишенную императивных притязаний волевого я. Как показывают развертывающиеся изображения свитков, зритель воспринимает здесь пространство из его середины, где он пребывает затерянным и одиноким. Отсюда — дальневосточная перспектива параллелей (все параллели и изображаются таковыми) в противоположность к фаустовской перспективе с центральной точкой схода. Китайский пейзаж может быть либо картиною дали, либо картиною близи, в зависимости от того, насколько удален от зрителя средний план, обуславливающий значение целого. Западноевропейский же ландшафт является одновременно и бесконечной далью и бесконечной близью. «Даль есть душа ландшафта» — эта древнекитайская поговорка наилучшим образом выражает основную сущность европейской живописи. И этим же духом бесконечности полны старонемецкие правовые и обетные формулы, представляющие такой разительный контраст к пластической вещественности римского права и греческого искусства: «Immer und ewiglich, dieweil Grund und Grat stehet»; «so weit die Sonne scheint»; «so lange als der Wind die Wolken treibt»; «so weit gehen, als der Wind weht und der Hahn kräht»; «so weit sich das Blaue am Himmel erstreckt» — разве не эти же чувства воплотила западноевропейская ландшафтная живопись, проникнутая страстным фаустовским томлением по бесконечности?

Насколько фаустовская пространственная трактовка отличалась от аполлонической, настолько же античное понимание колорита расходилось с западноевропейским его пониманием. Античная живопись ограничивала свою палитру

желтой, красной, черной и белой красками. На этот замечательный факт было обращено уже давно внимание, причем его истолковывали как следствие врожденного дальтонизма греков. Однако, такая беспочвенная гипотеза мало кого могла удовлетворить. Но если следует признать ее абсолютную неприемлемость, то возникает вполне естественно вопрос, почему же, все-таки, античная живопись избегала синюю и сине-зеленую краски, начиная скалу нюансов лишь с зеленовато-желтых и синева-красных тонов? Причина этого ограничения лежала без сомнения в первосимволе (Ursymbol) евклидовой души.

Синие и зеленые цвета суть краски неба, моря, плодородной равнины, тени южного полдня, вечера и отдаленных гор. Они являются преимущественно атмосферическими, но не предметными красками. Они холодны; они дематериализуют и вызывают впечатление дали, бесконечности, простора. Поэтому их нельзя было встретить в фреске Полигнота, где доминировали желтые и красные тона — специфически античные краски, краски материи, близи, растительных чувств. Красный и желтый цвет аполлоничны в глубочайшем смысле этого слова. Они характерны для переднего плана, для суетливой общительности, для рынка, для народного праздника, для античного фатума и слепого случая, для сосредоточенного на настоящем бытия. Зеленые и синие тона, наоборот, представляют типично фаустовские краски. Они символизируют одиночество, заботу, отношение настоящего к прошедшему и будущему, судьбу, как имманентный вселенной рок. Только таким образом можно объяснить себе ограничение эллинской палитры четырьмя красками. Так как бесконечное пространство означало для античного жизнеощущения полнейшее ничто, поэтому то и избегали синих и зеленых цветов, которые вызывали представление дали, сглаживая преобладание первого плана и ставя тем самым под знак вопроса подлинную сущность аполлонического искусства — единичное, изолированное тело. В глазах афинянина картина Ватто была бы, вне всякого сомнения, пустым, бессмысленным произведением. Ее ирреальные краски были причиной того, что чувственно постигаемые, свет рефлектирующие плоскости воспринимались не как границы предмета, но как границы окружающего его пространства.

Полную противоположность античному колориту представлял западноевропейский колорит. Его любимыми тонами были синие и зеленые цвета — цвета бесконечной дали и безбрежного пространства. В тысячах оттенков белого, серого и коричневого проявляет себя этот пространственный синева-зеленый тон, заполняющий всю атмосферу и как бы пеленой овеивающий старинные гобелены. То, что в противоположение к линейной перспективе называли воздушной перспективой, базируется почти исключительно на нем. Его можно найти у Леонардо, Гверчино, Альбани, в Голландии — у Рюисдаля и Гоббеми, во Франции — у Пуссена, Лоррена, Ватто и Коро. Синий тон, также перспективная краска, неизменно связан с темнотою, с фантастическими сумерками. Он не выступает вперед, но увлекает за собою в глубь. «Очаровательное ничто» назвал его однажды Гете.

Эта исконная склонность европейцев к пространственным синим и зеленым тонам получила не менее яркое выражение в их своеобразной манере накладывать краску. Венецианцы впервые открыли все глубокое значение мазка, как пространственного фактора. Флорентинцы никогда не пытались разлагать пластическую непрерывность плоскости, свято соблюдая чисто античный принцип четко очерченной формы. Их картины имеют в себе нечто пребывающее. Лишь в видимой, ни на мгновение не пресекающейся работе мазка выступает наружу историческое чувство. В произведении живописца желают видеть не только то, что стало, но и то, что становится. Этого хотел избежать Ренессанс. Кусок одеяния Перуджино ничего не рассказывает о своем художественном возникновении. Он дан, как некая готовая, сложившаяся ценность. Единичные мазки, впервые встречающиеся в старческих произведениях Тициана, акценты темперамента, непосредственно друг около друга стоящие, перекрещивающиеся, сливающиеся, вносят бесконечную подвижность в красочный элемент. Современный им геометрический анализ также воспринимает свои объекты не как ставшие, а как

становящиеся. Каждая картина имеет свою историю и не скрывает ее. Перед ней фаустовский человек чувствует, что он обладает душевным становлением. Перед каждым значительным ландшафтом барочного мастера можно произнести слово «исторический», чтобы охарактеризовать в нем тот дух, который абсолютно чужд аттической статуе. Вечное становление, направленное время, динамическая судьба таятся в мелодике этих беспокойных и безграничных мазков. Античное произведение есть событие, западное — действие. Одно символизирует изолированное настоящее, другое — органическое развитие. Физиономика мазка специфически музыкальна. Можно смело противопоставлять *allegro feroce* Франца Гальса *andante con moto* ван Дейка. Отныне понятие темпа переходит и в живопись и напоминает о том, что это искусство выражает душу, которая в противоположность к античности ничего не забывает и ничего не хочет забыть. Одновременно воздушная ткань мазков разрушает чувственную поверхность предмета. Контуры исчезают в светотени. Зритель должен отходить на некоторое расстояние, чтобы извлекать из красочных тонов предметные впечатления. Это и есть живописное воплощение Кантовской теории пространства, как априорной формы познания, через которую вещи становятся явлением.

Наконец в фаустовской картине всплывает символ первостепенного значения — так называемое «*Atelierbraun*», обволакивающее таинственной дымкой все краски. Этот коричневый тон, родившийся из зеленоватых цветов Леонардо, Шонгауера и Грюневальда, доводит до конца борьбу пространства с материей. Линия исчезает постепенно из картины и взор погружается в чистую бесконечность. Одновременное стремление инструментальной музыки к все более богатым диссонансам, введение секст, септим, ундецим вполне отвечает этой новой тенденции барочной живописи — создать из чистых красок, через посредство бесконечного множества коричневых оттенков живописную хроматику. Оба искусства распространяют через звуковые и красочные миры атмосферу спиритуалистической пространственности, которая овеивает не телесного человека, но чистую духовную субстанцию. Старые краски переднего плана — желтая и красная — употребляются все реже и реже, лишь как сознательный контраст к глубинным далям, которые они призваны подчеркивать и усиливать. Этот коричневый атмосферический тон, совершенно чуждый Ренессансу, представляет наиболее недействительную из всех красок. Он является единственным из основных цветов, отсутствующим в радуге. Чистого коричневого цвета не существует в природе. И тем не менее он завладевает живописью, потому что в его лице душа, исторически настроенная фаустовская душа, находит себе наиболее полное выражение. Ницше говорил о коричневой музыке Бизе. Но это слово применимо скорее к музыке, написанной Бетховеном для смычковых инструментов. Последние символизируют в оркестре краски дали. Синевато-зеленый тон Ватто встречается у Моцарта и Гайдна, коричневый голландцев — у Бетховена. Желтая и красная краски, краски близи и популярных нюансов, относятся, напротив, к духовым инструментам, действующим до тривиальности телесно. Звук же старой скрипки абсолютно бесплотен; в нем говорит тот же историзм, который выступает с такой силой в коричневом тоне. И этот коричневый тон погружает всю действительность в бесконечное становление. В то время как эллины золотили свои бронзовые статуи, чтобы еще сильнее выявить четкий контур изолированного тела, Ренессанс раскапывал эти статуи покрытыми тысячелетней патиной, как нельзя более отвечавшей историческому строю европейской души. Эта патина была вскоре возведена в эстетический принцип. Для нашего глаза вид чистой бронзы нетерпим. Что означает для нас купол собора или бронзовая фигура без патины? И не пришли ли мы наконец к тому, чтобы искусственно воссоздавать последнюю. Но в возведении благородной ржавчины в художественное средство выражения лежит нечто большее. Патина есть символ времени, а потому она теснейшим образом связана с чисто фаустовскими символами часов и форм погребения. Благодаря патине входит определенная глубина и историческая становляемость, нечто родственное живописи масляными красками и инструментальной музыке, в то самое

искусство, которое прямо противоположно им. Нигде более явственнее не выступает творческая энергия души, подчиняющая технические условности искусства своей воле, как именно в этом случае. Барокко любило бронзу исключительно ради патины. И можно даже утверждать, что остатки античной скульптуры стали нам близкими и понятными лишь в результате переложения их на язык музыки, на язык дали. Зеленая бронза, почерневший мрамор, расколотые конечности фигур, фрагментарный торс — все эти элементы разрушают для нашего внутреннего ока преграды настоящего. Нередко данное явление характеризовали как живописное, и в действительности оно имеет глубокое внутреннее сродство с коричневым тоном и с инструментальной музыкой. Невольно задаешь себе вопрос, оказывал бы Дорифор Поликлета, весь из блестящей бронзы, с глазами из эмали и позолоченными волосами тоже действие, какое производят на нас его бесчисленные, почерневшие от времени копии, сохранил бы Ватиканский торс Геракла свою привлекательность в случае полной его реконструкции, не утеряли бы башни и купола наших старых городов половину своего метафизического обаяния, если бы их обили новой медью? Возраст облагораживает для нас, как и для египтян, все предметы. Для античного же человека он обесценивал их.

Если колорит и пространственная трактовка составляли великие символы фаустовской души, прекрасно гармонизировавшие с основными ее переживаниями, то не менее своеобразна была и третья категория западноевропейского искусства — портрет. То, что для античного человека означала совершенная проработка телесной поверхности, этим стал для западноевропейской души портрет — подлинное и единственно исчерпывающее выражение трансцендентного, фаустовского бытия. Никто еще в достаточной степени не оценил всей глубины противопоставления акта портрету. На самом деле они относятся друг к другу как тело к пространству, мгновение к вечности, передний план к глубине, евклидовское число к аналитическому, мера к отношению или функции. Статуя коренится в почве, музыка же — а фаустовский портрет есть музыка, сотканная из красочных тонов души — заполняет бесконечное пространство. Аттическая пластика была искусством телесной близости и мгновенного настоящего. Портрет же XVI и XVII века бесконечен во всех отношениях. Он воспринимает человека исторически, то есть биографически. Парсифаль, Гамлет, Фауст являются вечно становящимися, Одиссей, Клитемнестра, Антигона — ставшими людьми. Античная поэзия дает статуи в словах, западная — психологические анализы. И подобно этому портреты Тициана и Рембрандта суть биографии, квинтэссенции жизни. Они представляют высшую форму самоанализа, логически вытекающую из сознания непрерывного становления, соединяющего всеедино прошлое, настоящее и будущее. Грек жил минутой, анисторически, соматически. В античном акте, который был чистой поверхностью, передним планом и материей, окаменевшей форма, внутренняя жизнь искусственно отвергалась, приравниваемая к несуществующему пространству. Нет ничего более безличного, чем греческое искусство. Нельзя себе совершенно представить портрет Скопаса или Лисиппа. Идеальный физиономический тип греческой статуи возник как следствие последовательного отрицания индивидуального и психического, принесенных в жертву евклидовской стереометрии. Никогда не существовало искусства, для которого бы оптическая поверхность тела играла такую большую роль. У Микельанджело же, со всею страстностью отдавшегося изучению анатомии, телесная оболочка является лишь отражением работы костей, внутренних органов, сухожилий; подкожная жизнь выступает наружу без прямого на то желания со стороны мастера. Микельанджело вызвал к жизни не систематику, но физиономику мускулатуры. Тем самым исходной точкой в понимании формы становится не вещественное тело, но личная судьба. В руке одного из его рабов кроется больше психологии, чем в голове праксителевского Гермеса. В портрете же барочной эпохи тело и подавно теряет всякое значение, уступая место самоутверждающему себя в пространстве я, которое воссоздается средствами живописного контрапункта, перспективы, погруженной в коричневый тон атмосферы,

подвижного мазка и дрожащих красочных тонов и бликов. Картина имеет лишь одну тему — человеческую душу. В портретах Рембрандта, Лейбля, Марэ руки и лоб одухотворены до полного растворения материи, от акта, как такового, не остается и следа, острейший психологизм поглощает последние пережитки телесности, овеивая все произведение духом неуловимого лиризма. Стоит только сравнить подобного рода портреты с головами Аполлона или Посейдона эпохи Перикла, чтобы сразу же понять, какая бездна отделяла фаустовский портрет от аполлонического акта.

Но как примирить с этой шпенглеровской концепцией эллинистически-римскую скульптуру, препятствующую, казалось бы, так резко противопоставлять античный акт фаустовскому портрету? Для того, чтобы ответить на этот вопрос, необходимо осветить заключительную часть шпенглеровской философии искусства, посвященную проблеме вырождения стиля. Поскольку искусство является одним из символов культуры, постольку же оно неразрывно связано с развитием и судьбой последней. Если культура пробегает все возрастные этапы отдельного организма, то и искусство обладает своей юностью, своей зрелостью и своим старчеством. В Готике и Дорике искусство культуры впервые отражает искания юной души, в Барокко и Ионике — ее зрелые переживания. Лишь в этой второй фазе, фазе зрелости, выдвигает культура свое самое сокровенное искусство, наилучшим образом выражающее лежащий в ее основании первосимвол. Веласкесу, Пуссену, Гальсу, Рембрандту, Вермеру, Рюисдалю и Лоррену наследуют Бах, Гендель, Стамитц, Кунау, Корелли, Тартини и оба Скарлатти, Полигноту — Поликлет и Фидий. Вместе с этой музыкой и пластикой достигается предельная зрелость культуры. Символика получает редкую насыщенность, форма отражает всю метафизическую глубину души. К Фидию примыкают Скопас, Лисипп, Пракситель, к Баху и Генделю — Гайдн, Моцарт, Бетховен. С какой-то безумной расточительностью рождает культура одного гения за другим, чтобы до конца выявить свои самые сокровенные переживания, свою самую затаенную мечту. Но с неотклонимой неизбежностью рока приближается культура навстречу смерти. Фаустовское искусство умирает, подобно египетскому и античному, подобно всякому другому от старческой слабости, после того, как исчерпались его творческие ресурсы и осуществились все его внутренние возможности. Круг развития замыкается и искусство вступает в заключительную фазу своей эволюции. У нас эта фаза началась с 1800, в античности — с 350 года, в Египте — с эпохи гиксов (1780 г.). Но какое же место отвести в таком случае импрессионизму и эллинистической пластике, которые захватывают как раз эти конечные стадии и которые ни в коем случае не могут быть названы упадочными явлениями? На этот вопрос Шпенглер отвечает чрезвычайно оригинально, отрицая за эллинизмом и импрессионизмом всякое право на подлинное эстетическое бытие.

Хотя в импрессионизме и находит себе выражение основная мысль Кантовской философии, что пространство есть априорная форма познания, тем не менее он далек от той метафизической глубины, которая неизменно отличает творения Рембрандта и Бетховена. Материализм мировых столиц продыхал холодом над прахом мертвого искусства и вызвал позднее цветение живописи в пределах двух поколений от Делакруа до Сезанна; живописи мертвой и холодной, отвергнутой в пленеризме под именем «коричневого соуса» высокую символику бронзово-зеленых и коричневых тонов Грюневальда, Лоррена и Рембрандта, отдавшей свои силы изображению пространства не пережитого, но изученного и высчитанного, живописи, быть может, и возвращающейся к природе, но только так, как возвращается к ней старик, сходящий в могилу. Импрессионизм спустился из сферы Бетховенской музыки и Кантовского надзвездного мира обратно на землю. Его пространство интеллектуально до последней степени; оно познано, вычислено, но не пережито. То, что Курбе и Мане выражают в своих ландшафтах, является скорее механическим объектом физики, чем прочувствованным миром пасторальной музыки. Новый художник перестает быть творцом, он превращается в работника. Рембрандт созерцал природу, Мане рассматривал ее. И вот в целом родилось

опаснейшее искусство, мелочное, холодное, болезненное, рассчитанное на переуточенные нервы, программно заостренное, научно обоснованное, до крайности энергичное во всем том, что касалось преодоления технических препятствий.

Одновременно с вырождением европейской живописи клонится к упадку и европейская музыка. С Тристаном умирает последнее фаустовское искусство. Это произведение есть грандиозный заключительный камень музыкального творчества Запада. Живопись не имела такого импозантного финала. Мане и Лейбль, в чьих картинах старый стиль всплывает в последний раз, не в силах были подняться до этого титанического взлета Вагнеровского гения.

Аполлоническое искусство сошло на лет вместе с Пергамской пластикой. Пергам представляет прямую параллель к Байрейту. Иллюзионистическая живопись сиционской школы была также своеобразным эпизодом, вполне отвечавшим Барбизонцам и кругу Мане. Строгая четырехкрасочность Полигнота с ее последовательным уклонением от светотени теряет всякое значение в силу тех же метафизических причин, которые заставили нас отказаться от коричневого тона нидерландской живописи. Существуют изречения Евпомпа, мало чем отличающиеся от эстетических парадоксов современного Парижа. Те же скандалы, которые окружают имена Мане и Сезанна, связываются с революционными художниками Афин. Платон осуждал их строжайшим образом.

Пергамское искусство соответствует музыке Берлиоза, Листа и Вагнера. Знаменитый пергамский алтарь является позднейшим и быть может далеко не самым значительным произведением этого рода. Необходимо предпослать ему длительную, не могущую быть восстановленной эволюцию (от 330 до 220 года). Все, что Ницше говорил против Вагнера и Байрейта, против Кольца и Парсифаля, все это может быть применимо и к эллинистической пластике. Эта же театральность, эти же заимствования из старых, не возбуждающих более ничьих религиозных чувств мифов, это же безудержное воздействие массами на нервы, но также и аналогичная мощь, возвышенность, величие, утерявшие правда в значительной степени свою внутреннюю силу. Именно здесь Ницше был ближе всего к разрешению проблемы, которая являлась его подлинным призванием — проблемы цивилизации. «Падение Вагнера» было равносильно падению античной пластики; как в том, так и в другом случае гибло искусство, представлявшее культуру в фазу ее наибольшей зрелости, искусство, чья смерть была неизбежна с переходом культуры в цивилизацию. Ницше употреблял слово декаданс. Это же самое слово, лишь обобщенное и расширенное в всеобщий исторический тип эпохи, означает заглавие книги Шпенглера — «Закат Европы». Европа, как в свое время и античный мир, вступила в фазу декаданса, а потому для ее искусства не остается более широких возможностей; старчество культуры исключает всякий иной исход, кроме смерти.

Лишь осветив эту заключительную стадию в развитии культуры, можно понять, почему Шпенглер оставляет за собою право противопоставлять античный акт фаустовскому портрету, несмотря на существование эллинистического портретного натурализма. По мнению Шпенглера античный портрет всплывает как раз в то время, когда культура сменяется цивилизацией. Он возникает вследствие ослабления творческого напряжения, вследствие утери чистоты и строгости первосимвола, а потому в его лице и не следует искать характерного для аполлонического жизнеощущения искусства. Только в акте античная душа выявляла себя целиком, в портрете же она насилывала свою волю, создавая чисто внешний, наносный символ. Но даже, если допустить правомерность такого рода пластики для греческого самосознания, приходится все же признать ее кардинальное расхождение с западноевропейским пониманием портрета. Портрет Демосфена Полиэвкта не имеет ничего общего с творениями Рембрандта. Virtuозный веризм позднегреческих художников был совершенно ошибочно смешан с физиономической глубиной.

Европейское искусство вступило уже с начала XIX века в фазу своеобразного эллинизма и александризма. И у нас наблюдается чисто внешнее созидание эстетических ценностей, лишенных глубины метафизической подосновы. Возвышенный

язык символики тускнеет с каждым днем, творчество уступает место массовому производству. Отличительный признак всякого живого искусства — чистая гармония между волеием, долженствованием и умением, осознанность цели, бессознательность осуществления, единство искусства и культуры — все это безвозвратно умирает. Судьба формы, лежавшая дотолы в расе, в эпохе, становится теперь индивидуальной прихотью единичного мастера. Художники сегодняшнего дня хотят того, что им уже недоступно; художественный рассудок сменяет угасший инстинкт. Марэ не осуществил ни одного из своих грандиозных замыслов. Лейбль не решался выпускать из своих рук картины, прежде чем она не становилась, благодаря бесчисленным поправкам и записям — холодной и жестокой. Сезанн и Ренуар оставили многое незаконченным. Мане при всем своем старании не достиг в «Расстреле императора Максимилиана» и половины того эффекта, который был осуществлен Гойей, без малейшего намека на трудности, в «Расстреле графа Пио». Бах, Гайдн, Моцарт и бесчисленные безымянные музыканты XVIII века могли создавать шедевры в мгновенно набросанных эскизах. Вагнер же прекрасно понимал, что он достигает лишь там совершенства, где концентрируется вся его творческая энергия и используются лучшие стороны его художественного дарования.

Это иссякание творческих сил нарастает с каждым днем. Сверхличное чувство формы и ее религиозного смысла утрачивается безвозвратно. Все то, что предполагают ныне публике под видом искусства, есть бессилие и ложь, музыка после Вагнера, также как и живопись после Мане. Стоит только пройтись по всем этим бесчисленным выставкам, концертам и театрам, чтобы сразу же убедиться, на каком низком уровне стоит искусство сегодняшнего дня. В пленарном собрании акционеров или инженеров крупного металлургического предприятия проявляется несравненно больше интеллигентности, вкуса и характера, чем во всей музыке и живописи современной Европы. Следует перенестись в Александрию 200 года, чтобы ознакомиться с тем художественным базаром, при помощи которого цивилизация стремится создать себе иллюзию живого, подлинного искусства. Чем обладаем мы сегодня под именем последнего? Лживой музыкой, полной искусственного шума тяжеловесных инструментов, лживой живописью, полной идиотических и экзотических плакатных эффектов, лживой архитектурой, основывающейся на преимственной традиции прошедших столетий каждые десять лет новый стиль, лживой пластикой, обворовывающей Ассирию, Египет и Мексику. Этот суровый приговор Шпенглера над современным искусством толкает его к произнесению следующей, безнадежной по своей горечи, фразы: «Очевидно, утерян всякий смысл философской деятельности. Смешивают ее с проповедью, агитацией, фельетоном, или научной специальностью. От перспективы птичьего полета спустились до уровня лягушечьей перспективы. Речь идет ни о чем ином, как о вопросе, возможна ли вообще сегодня или завтра настоящая философия. В противном случае разумнее стать плантатором или инженером, чем-нибудь истинным и реальным, нежели пережевывать затасканные темы под предлогом «нового подъема философского мышления»; и лучше сконструировать новый двигатель для летального аппарата, чем новую и столь же излишнюю теорию апперцепции. За поразительно ясные, высоко интеллектуальные формы быстроходного парохода, сталелитейного завода, прецизионной машины, за тонкость и изящество некоторых химических и оптических процессов я готов отдать всю стильную дребедень современной художественной промышленности, вместе с живописью и архитектурой». Но этим еще далеко не ограничивается вырождение европейского искусства. Европа переживает сейчас лишь первый этап цивилизации, соответствующий первой стадии эллинизма (от 350 до 150 года до Р. Х.). Поэтому она сохраняет некоторые признаки творческой жизни. Однако не пройдет и 100 лет, как иссякнут и эти последние вспышки творческой энергии. Мы не будем уже в состоянии чего-либо желать. Искусство вырождается в искусство копирования и присваивания. Так поступал Рамзес, когда он приказывал вытравлять надписи своих предшественников на возведенных ими строениях,

чтобы присваивать себе честь и славу утонченного мецената. Так же действовал и Константин, разукрасивший свою триумфальную арку в Риме скульптурами, снятыми с старых памятников. К этому же прибегали и римляне, начавшие с 150 года копировать греческие произведения. И к этому же придем неизбежно и мы. Угрожающие симптомы подобного разложения уже налицо, стоит только сопоставить Ленбаха с Рембрандтом, Макарта с Рубенсом. Страшное окостенение надвигается на европейское искусство и ничто не в состоянии предотвратить его, потому что ничто не в силах остановить и задержать смерть; она приходит, когда культура, целиком исчерпав себя в творчестве, ослабевает и разлагается, задыхаясь в железной броне цивилизации.

Такова шпенглеровская философия искусства, таков же ее конченный вывод о судьбах европейской культуры. Однако, прежде чем перейти к критике эстетических воззрений Шпенглера, необходимо еще коснуться его определения Ренессанса, которое представляет одно из самых оригинальных достижений книги. Естественно, что у всякого, ознакомившегося с шпенглеровской характеристикой европейского искусства, возникает вопрос, как примирить с этой характеристикой эпоху Возрождения — эпоху по существу антимзыкальную и пластическую. Данное противоречие разрешается Шпенглером чрезвычайно своеобразно.

Ренессанс явился следствием раздвоенности фаустовской души. В его лице последняя давала выход той оппозиции, которая стремилась противопоставить музыкальному духу бесконечности античную традицию единичного, пластического тела. Именно этот оппозиционный характер Возрождения и послужил причиной его необычайной поверхностности; в нем не было подлинной глубины идеи. Готическое мироощущение захватывало в свой стремительный круговорот целые народы. Ренессанс же исходил из небольшого круга избранных, художников, гуманистов и ученых. Там речь шла о бытии или небытии новой душевности, здесь же — о вопросе вкуса. Возрождение не изменило основного образа мыслей Европы, не затронуло ее жизнеощущения. Оно простиралось на костюм и жесты, но не на корни бытия. Оно не выдвинуло между Данте и Микельанджело, которые выходят уже за его пределы, ни одной гениальной личности. Даже во Флоренции Ренессанс не коснулся широких слоев населения, в чьей глубине — лишь это делает понятным появление Савонаролы и его исключительный успех — готически-музыкальная струя спокойно неслась навстречу Барокко.

Ренессансу, как антиготическому, враждебному духу инструментальной музыки движению, соответствует в античности дионисическое течение, антидорическое и оппозиционно-живописное. В обоих случаях возникала душевная борьба, происходил глубокий, внутренний раскол культуры, находивший себе выражение в вполне законченной эпохе. Внутренние противоборствующие силы, вторая душа Фауста, желавшая отделиться от первой, стремились перегнуть смысл культуры, отклонить непреодолимую неизбежность, отсрочить час ее наступления. Это была боязнь завершения исторического рока через Ионику и Барокко. В античности она примыкала к музыкальному оргазму, на Западе — к традиции классической древности с ее культом пластики. Оба эти искусства привлекались в качестве совершенно чуждых факторов, призванных облечь в плоть и кровь те чувства, которые не могли выработать собственного языка форм с оригинальным содержанием и подлинным пафосом.

Из этого компромиссного характера Возрождения логически вытекала неопределенность его целей. Насколько трудно сказать, чего Ренессанс хочет достичь, настолько же легко определить, против чего он борется. Эта то невыясненность цели и составляет главный камень преткновения всякого ренессансного искусства. В Готике и Дорике — как раз обратное. Они ничего не опровергают, спокойно и уверенно самоутверждая себя. Ренессансное же искусство есть по существу антиготическое искусство. Ренессансная музыка явилась бы *contradictio in adjecto*. Этим сказано все. Дальнейшие определения вносят лишь путаницу и неясности.

Туманность целей Возрождения теснейшим образом связана с сложностью его истоков. Никогда Ренессанс не был тем «Возрождением классической древности», которое ему так долго и упорно навязывали. Готическая подпольная струя все время давала о себе знать, искажая чуждые фаустовской душе формы, заимствования же из античности были ничем иным, как заимствованиями из магической, арабской культуры. Античность, в подлинном своем аспекте, осталась совершенно незнакомой итальянцам. Они черпали свое вдохновение из арабско-магического искусства, ошибочно принимая его за остатки классической древности. Но помимо этой сложности истоков, Возрождение отличалось также и отсутствием ландшафтного единства. Тоскана неизменно оставалась изолированным островом. Верхняя Италия принадлежала византийско-окрашенной Готике. Рим был городом Барокко. Все это еще в большей степени дифференцировало процесс Возрождения, представлявший бесконечно сложный клубок противоречивых переживаний, чуждых того стройного единства и гармонии, которые так охотно приписывали Ренессансу.

Если бы Ренессанс был возрождением античного мироощущения, он, несомненно, заметил бы культ замкнутого и ритмически расчлененного пространства культом массивного тела строения. Однако, напротив, ренессансная архитектура оставалась архитектурой пространства, заимствованной из Готики и переработанной в направлении ясности, покоя и равновесия. Столь же чуждой античности была и флорентинская пластика. Каждая из ее статуй чувствует еще позади себя невидимую нишу или стену, с которыми Готика неразрывно связывала свои скульптуры. Любимый архитектурный мотив Ренессанса — соединение арки с колонной — чисто магического происхождения. Таким образом, все антиготическое в Возрождении уходит своими корнями в византийскую и сарацинскую почву. Все прототипы Ренессанса, относимые до сего времени к античности, возникли в действительности в послеавгустовскую эпоху, когда аполлоническая культура уступила место магической. Поэтому то и нет никаких оснований говорить о «Возрождении классической древности». Последняя не играла никакой роли в Ренессансе, который строился на византийско-магической и готической основах.

Этот второй, фаустовский корень Возрождения, дает о себе также сильно знать, как и магический. Влияния севера оказываются чрезвычайно живучими на итальянской почве, облегчая переход от Готики к Барокко. В 1428 году Дюфе прибывает в папскую капеллу, около 1450 года Рогир ван дер Вейден посещает Италию, оставляя неизгладимый след в флорентинской живописи. Антонелло да Мессина, занесший к концу XV века в Венецию технику масляных красок, был учеником фламандца. Как много нидерландского и как мало античного таится в картинах Филиппо Липпи, Гирландайо, Боттичелли и особенно Полайuolo! Чем только не обязаны римские и венецианские школы мастеру Вилларту из Брюгге (в 1516 году в Риме), творцу мадригала! Из Фландрии и Брабанта в ломбардскую Готику проникает тот элемент чисто северного чувства бесконечности, который вновь растворяет художественный дух Ренессанса, чтобы ввести его обратно в общий поток.

Высокое Возрождение есть момент кажущегося вытеснения музыкального начала из фаустовского искусства. Во Флоренции, в единственном месте, где античный и западный культурный ландшафт примыкают друг к другу, восстанавливается на миг картина античности, в своих основных чертах обязанная отрицанию Готики. Флоренция Лоренцо Медичи и Рим Льва X — это для нас антично; это есть вечная цель нашей затаенной тоски; лишь это освобождает от тяжести, от дали, потому что только это антиготично до крайних пределов. Так строго выражено противоположение аполлонического и фаустовского начала.

Но как не античен эпизод с Флоренцией, не следует себе создавать иллюзии, будто бы в его лице действительно воскресла подлинная античность. Несмотря на то, что в картинах доминируют группы, тела, тектонические элементы архитектуры, задние планы не теряют все же своего значения. Правда, в своем покое и ясности они лишены всякой

динамики, но уже Леонардо сводит на нет эту статическую тенденцию, растворяя все контуры в музыкальной бесконечности *sfumato*. Такой же скрытый динамизм таится в тосканской скульптуре. Конной статуе Вероккио вряд ли можно найти параллель в античной пластике. Наконец ренессансные дворы итальянских палаццо по общей своей концепции диаметрально противоположны беспросветности античной архитектуры: сочетание сводчатых арок с элегантными колоннами явно сирийского происхождения. И как мало ренессансного в орнаментальных мотивах Майяно, Гиберти, Пизано, в чьих произведениях неизменно чувствуется живое биение готического стиля.

Но, быть может, нигде так сильно не выступают внутренние противоречия Возрождения, как в творчестве Микельанджело, Леонардо и Рафаэля. Эти три титана пытались, каждый в своем роде, каждый в своем собственном трагическом заблуждении, возродить античность в духе медицейской теории и каждый из них разбил эту иллюзию. Рафаэль отрекся от линии, Леонардо — от плоскости, Микельанджело — от тела. В их лице заблудившаяся душа возвращается к своему фаустовскому первоистоку. Они хотели числа вместо отношения, рисунка вместо светотени, евклидова тела вместо чистого пространства. Но евклидово-статической пластики к этому времени уже не существовало. Она была возможна лишь однажды — в Афинах. Скрытая музыка чувствуется везде и всюду. Все их образы полны движения и стремления в даль и в глубину. Все они на пути к Палестрине, но не к Фидию, все они выдают свое происхождение от немой музыки соборов, но не от римских руин. И таков же весь Ренессанс; объятый тоской по античности, он не в силах подавить своей фаустовской природы, которая неизменно растворяет аполлоническое тело в музыкальной бесконечности пространства.

IV

Критика эстетических воззрений Шпенглера

Закончив изложение эстетических воззрений Шпенглера, нам остается теперь перейти к критике и оценке этих воззрений. Где источники шпенглеровской философии искусства? Каковы ее отрицательные стороны? Что дает она положительного? В чем ее основная сила и оригинальность? Вот те вопросы, на которые следует ответить, прежде чем решиться произнести тот или иной приговор над Шпенглером и его книгой. Только такой подход в состоянии вскрыть объективное содержание «Заката Европы», всякая же критика с точки зрения личного «нравиться» или «не нравится» грозит окончательно исказить и без того субъективные черты философской физиономии Шпенглера.

Одна из главных особенностей шпенглеровского изложения заключается в полном умолчании источников. Нигде мы не встретим ни одной библиографической ссылки, ни одного указания на научный труд. У непосвященного читателя легко может сложиться представление об абсолютной оригинальности Шпенглера, об исключительной новизне его взглядов, независимо и свободолюбиво прокладывающих себе новые пути. Однако такое впечатление было бы в корне не верно. Вся шпенглеровская философия тесно связана с предшествующей ей эволюцией европейской мысли, которую она преемственно и логически завершает. Особенно явственна зависимость Шпенглера от Гете, Ницше и Бергсона³. Учение о времени и становляемости почти целиком заимствовано у последнего. Таковую же прямую преемственность выдает и шпенглеровская философия искусства. Несмотря на свою значительную оригинальность, она целиком соткана из перекрещивающихся влияний, которые соединяются чрезвычайно искусно в единую картину цельной концепции. Сильнее всего на эстетические воззрения Шпенглера повлиял Воррингер. Уже в вопросе о генезисе художественной деятельности Шпенглер

³ Сильные влияния оказали на Шпенглера также следующие мыслители: Вико, Зиммель, Кон, Эйкен, Дильтей, Эвальд, Виндельбанд и Риккерт.

целиком примыкает к работе последнего «Абстракция и вчувствование»⁴, перенимая от него роковое дуалистическое деление на абстракцию — стиль и натурализм — имитацию. Правда, Шпенглер выводит эти понятия из основных первочувств — мировой боязни и мировой тоски, но сущность воррингеровской мысли от этого ничуть не меняется, получая лишь несколько иную подкладку. Такие фазы, как: «Благоговеиная боязнь всего от него независящего, раз на всегда установленного, законообразного, боязнь чуждых сил природы есть источник всякой элементарной формы. В первобытные времена она получает выражение в иератических орнаментах и в мелочных церемониях, в строгих установлениях примитивных обычаев и редкостных культов», или: «Это искусство (речь идет об искусстве, базирующемся на принципе абстрагирующей стилизации) является единственным, к которому применимо понятие стиля...», или, наконец: «Мы обладаем великолепными имитациями животных в рисунках дилювиального человека и некоторых первобытных народов, равно как и в произведениях высоко-стоящего микенского и меровингского искусства. Но, как раз это-то и делает очевидным все принципиальное различие (между данными явлениями). Это не есть стиль. Это все изолированно, это полно радости подражания, полно гармонии и нюансов, по этому отказано в метафизическом чувстве формы, бессознательно устремляющемся к цели, где бы только оно ни находило себе выражения — в произведениях искусства, архитектуры, утвари, в украшениях. Лишь этим самым дан стиль, никем не желанная, но неотклонимая (и это следует особенно подчеркнуть) тенденция всякой продукции...», такие фразы могли бы быть смело вложены в уста Воррингера, настолько близки они ему по общему своему духу. К Воррингеру же примыкает и оппозиция Шпенглера против Земпера, получающего далеко не лестный эпитет «flache Semper». Но нигде так сильно не сказывается эта зависимость Шпенглера, как в его учении о стиле. В «Проблемах формы в Готике»⁵ уже целиком намечено то понимание последнего, которое получает свое конечное завершение в «Закате Европы». Уже здесь стиль трактуется не как выражение воли индивидуального мастера, а как выражение воли целой нации и даже более того — целой расы. Для Воррингера искусство эпохи переселения народов, романское искусство, Готика, Барокко и Рококо являются этапами одного и того же стиля, символизирующего мировоззрение северного человека. И данная мысль целиком перенимается Шпенглером, превращаясь в всеобъемлющий постулат, который гласит, что искусство есть символ души культуры, выражающий ее мироощущение лишь в пределах одного стиля — стиля данной культуры. Эта связь Шпенглера с Воррингером роднит его также и с Риглем⁶, влияние которого сказывается особенно сильно в трактовке арабского искусства и в своеобразном понимании заключительной фазы античности — древнехристианского искусства. Наконец на Ригля указывает и молчаливое призвание примата воли, игнорирующее моменты конструкции и техники.

Из этого генезиса шпенглеровской философии искусства логически вытекает ее коренное внутреннее противоречие. Желая реализовать идею чистого историзма, Шпенглер незаметно для себя подставляет на ее место принципы естественнонаучного метода. Желая дать историю искусства, Шпенглер дает обобщенные биографии стилей, пренебрегающие индивидуальными эпохами, школами и мастерами шпенглеровские категории культуры, первосимвола, стиля представляют ничто иное, как чистые, отвлеченные понятия, в своей обобщенности утерявшие всякое индивидуальное содержание. С риккертской точки зрения они явились бы характерными построениями естественнонаучного типа, окончательно преодолевшими экстенсивное многообразие действительности. В самом деле, что имеет общего шпенглеровское понятие стиля с историей искусства как таковой, с историей единичного памятника, индивидуального мастера, отдельной эпохи? В какой связи находится фаустовский первосимвол глубины с

⁴ Worringer. Abstraction und Einfühlung. 3 Aufl. München 1913.

⁵ Worringer. Formprobleme der Gotik. Muenchen 1912.

⁶ A. Giegl. Stilfragen. Berlin 1893; Die spätrömische Kunstindustrie nach den Funden in Oesterreich-Ungarn 1901.

плоскостной готической фреской или с сиенской иконой XV века? Ясно, что здесь даны синтетические понятия, бесконечно удаленные от живого и многообразного исторического опыта. Шпенглер не интересуется индивидуальным явлением во всей его специфической особенности, его привлекает лишь та действительность, которая сведена к двум-трем понятиям, растворившим в себе историю во всей ее беспредельной изменчивости и конкретной неповторяемости.

Из этой чрезмерной обобщенности шпенглеровских понятий логически вытекает их периодическое расхождение с исторической действительностью. Случаи подобного расхождения далеко не редки в «Закате Европы». Так напр. противопоставление аполлонического акта фаустовскому портрету носит слишком общий характер, в силу чего не принимается во внимание эллинистическая пластика, уже с IV века создающая весьма индивидуальные статуи и бюсты. Аналогичным образом пренебрегается трехмерная эллинистическая скульптура, когда пространственный принцип объявляется специфически фаустовским принципом. Стоит только вспомнить о Лисиппе, чтобы сразу же увидеть узость и необоснованность подобного рода утверждений. Наконец понятие магической культуры конструируется на слишком шаткой основе чисто внешних сходств, сплошь и рядом не отдающих должного специфической особенности исторического факта.

Этих немногочисленных примеров вполне достаточно, чтобы убедиться, насколько неисторичен Шпенглер. И поскольку он считает, что его физиономический метод и есть подлинно-исторический метод, поскольку он сознательно и резко противопоставляет свою историю природе, постольку же мы должны усматривать в этом коренном заблуждении Шпенглера основное противоречие его системы. Создавая последнюю во имя чистого историзма, он незаметно для себя выступает апологетом естественнонаучного метода. Желая дать историческую трактовку культуры, он дает, в действительности, синтетическое освещение, подчиняющее бесконечное индивидуальное многообразие двум-трем генерализирующим понятиям. У Шпенглера основной единицей является культура и ее душа. Лишь эта единица трактуется им индивидуально, все же, что лежит в ее пределах, безжалостно сводится к одному коэффициенту — к первосимволу. Но культура сама по себе представляет настолько обобщенную категорию, что, естественно, индивидуальное описание ее отнюдь еще не передает индивидуального исторического аромата во всей его особой неповторяемости. Понятие культуры есть понятие синтетическое, поглотившее и упростившее все бесконечное многообразие исторического опыта. А потому и нет никаких оснований идентифицировать физиономику с историей. История никогда не сможет быть заменена шпенглеровской физиономикой культуры. Неизменно историческая действительность будет проскальзывать через эту слишком редкую сеть культур, которую разум накладывает на историческую становляемость, желая создать себе иллюзию строгой архитектурной упорядоченности. Как сеть понятий не в состоянии овладеть всем опытом, так и сеть культур не в силах охватить всего экстенсивного многообразия истории.

Ставя таким образом вопрос, мы отнюдь не хотим отрицать за историей права на генерализирующие построения. Такие обобщенные понятия одинаково допустимы как в истории, так и в истории искусства. Но они никогда не смогут и не должны заменить истории как таковой. Основное методологическое противоречие Шпенглера не в том, что он строит генерализирующие понятия, а в том, что он выдает их за историю. И нигде так явственно не выступает это внутреннее противоречие Шпенглера, как в его утверждении, будто бы задача истории искусств должна свестись к сравнительным биографиям великих стилей культур⁷. Если в действительности, история искусств превратится когда-либо в подобного рода науку, она в тот же час перестанет быть историей искусств, утратив свое конкретное историческое содержание. В этом случае мы будем присутствовать при замене

⁷ Spengler. Der Untergang des Abendlandes, стр. 285.

истории искусства искусствоведением. Насколько мало Шпенглер отдает себе отчет в методологическом разграничении вышеназванных дисциплин, об этом лучше всего свидетельствует тот факт, что в оглавлении⁸ он говорит об искусствоведении, в самом же тексте⁹ — об истории искусств, хотя и вменяет обеим этим наукам одну и ту же задачу — создание сравнительных биографий великих стилей. Если данная задача приемлема для искусствоведения, то она совершенно неприемлема для истории искусства. И вменяя последней ту роль, которая прямо противоположна принципам чистого историзма, Шпенглер только лишней раз свидетельствует, насколько относительно и шатко его представление об истории. Шпенглеровская история есть ничто иное, как парадоксальная форма обобщенной до максимума социологии. И подобно этому шпенглеровская история искусств есть ничто иное, как генерализированное до крайних пределов искусствоведение. А поскольку эти науки элиминируют элементы чистого историзма, принося их в жертву генерализующим тенденциям, постольку же они и не могут заменить истории. И именно в этой произвольной замене и заключается коренное противоречие шпенглеровской философии: выступая во имя чистого историзма, Шпенглер становится, по странной иронии судьбы, его бессознательным убийцей.

Из этой чрезмерной обобщенности шпенглеровских понятий логически вытекает шаткость всех его морфологических построений. Как ни ценна морфология Шпенглера, в целом следует признать, что она лишена у него всякого научного обоснования, базируясь не на методе, но на гениальной интуиции. Сравнительная морфология сможет быть построена на крепком фундаменте лишь в том случае, если она не будет пренебрегать качественным анализом отдельных стилистических этапов и индивидуальных памятников. В противном же случае она вырождается в совершенно антинаучные, импрессионистические сопоставления, всякий раз меняющие свое конкретное содержание, в зависимости от того, кем и когда они будут производиться. И подобным импрессионизмом и отличаются как раз те морфологические таблицы Шпенглера, при помощи которых он освещает основные принципы своего метода. Возьмем хотя бы для примера вторую таблицу — таблицу «одновременных» художественных эпох. Достаточно самого беглого ее обзора, чтобы сразу же убедиться, насколько шатки и необоснованны морфологические эксперименты Шпенглера. Критско-микенское искусство 1600—1100 годов рассматривается, как колыбель античной культуры и ставится в параллель к тинитскому искусству и к искусству мерovingской и каролингской эпохи. Всякий, кто хотя бы немного знаком с критской культурой позднеминойского периода, не преминет признать абсурдность подобного сопоставления. В тинитском и мерovingском искусстве мы имеем действительно архаические период двух великих стилей — египетского и готического, в критско-микенском же искусстве 1600—1100 гг. — заключительную фазу совершенно самостоятельной культуры, резко отграниченной от античной, а потому и не могущей быть рассматриваемой в качестве ее исходной точки. Критское искусство конца 2 тысячелетия полно той рафинированности, тем переутонченным декадансным духом, которые составляют прямой контраст к здоровому, юному архаизму тинитского и мерovingского искусства. На аналогичные возражения вызывает и сопоставление египетского искусства эпохи 4—5 династий с романским стилем и ранней Готикой. В то время как первое представляет вполне зрелые достижения реалистического типа, второе насквозь пропитано абстрактным идеализмом, сплошь и рядом не овладевшим еще формальными средствами выражения. Таким же спорным характером отличается морфологическая параллель между греческим искусством эпохи VIII—VII века и европейским эпохи XIV—XV столетия. Здесь совершенно игнорируется тенденция к натурализму, всплывающая в греческой пластике лишь с конца VI века, в европейском же искусстве утверждающая себя уже в XIV столетии. В дальнейшем противоречие этих морфологических сопоставлений еще более обостряется; Барокко попадает в одну графу с

⁸ Spengler, op. cit., стр. XIII.

⁹ Spengler, op. cit., стр. 285.

Полигнотом и ионическим стилем, Рококо — с Мироном и Фидием, Ампи́р, Бетховен, Гэнсборо, Делакура — с Скопасом, Праксителем и Аполлодором. Чем более углубляешься в эти морфологические эксперименты Шпенглера, тем более убеждаешься в их абсолютной неисторичности и ненадежности. Проистекает же это из чрезмерной обобщенности тех критериев, которыми Шпенглер пользуется при конструировании своих морфологических параллелей. Морфологическое сопоставление возможно лишь в том случае, когда ему предшествует тщательный качественный анализ единичных фактов. Так напр. ничто не препятствует проводить параллель между эллинистическим Барокко и европейским Барокко, потому что оба эти стиля пользуются почти аналогичными средствами формального выражения (светотенью, динамикой, преобладанием массы над контуром и т. п.). Но ничто не дает права сопоставлять европейское Рококо с веком Мирона и Фидия лишь в силу того соображения, что в обе эти эпохи на первый план выступают основные фаустовские и аполлонические искусства — музыка и скульптура. Подобного рода критерии носят слишком общий характер, чтобы они могли принести какие-либо плодотворные результаты для морфологического метода. Последний нуждается в указании конкретных сходств, а не в обобщенных сопоставлениях. Утверждение, будто бы два растения схожи между собой, потому что они проходят все этапы органического развития (роста, цветения, увядания), еще ничего не дает для морфологии. Лишь качественный анализ их стебля, бутона, пестика, тычинки позволяет производить морфологические сопоставления. И подобно этому указание на сходство между культурами не в состоянии дать никаких ценных и положительных выводов, если оно не будет базироваться на основе конкретных параллелей и их качественного, индивидуального изучения. Шпенглер же строит свою морфологию на генерализированном до крайности понятии первосимвола, в силу чего все его сопоставления носят шаткий и несолидный характер. И этот первосимвол и является у него *ultima ratio*, последним критерием для морфологических построений. А обобщенность такого критерия логически ведет за собою замену качественного анализа количественным. В самом деле, какую *qualitas* скрывает в себе понятие фаустовского пространства? Будучи по существу генерализированным первосимволом, оно может служить критерием для количественного, но не качественного анализа, настолько общо его содержание. И таким критерием оно в действительности и является у Шпенглера. При его помощи последний в состоянии намечать лишь количественную интенсификацию, но не качественные разновидности. Шпенглер констатирует нарастание пространственного принципа в барочной живописи и в музыке Рококо, но он не в силах наметить *s'jour* *logale* этой пространственности, вследствие чего от его внимания ускользает тот факт, что и эллинистическая пластика обладала своей трехмерностью. А если бы его понятие последней не носило такого обобщенного характера, античная пространственность без сомнения была бы также отмечена, чтобы занять свое строго ограниченное место. Именно эта чрезмерная обобщенность понятия пространственности и заставила его проглядеть ее бесконечные качественные дифференциации, в противном случае он не преминул бы отметить тесную связь эстетического принципа трехмерности с эллинистическим и европейским Барокко. В этой излишней обобщенности первосимвола, принятого Шпенглером за основной критерий при морфологических сопоставлениях, мы и усматриваем главную причину той неудачи, которая постигла всю его морфологию.

Но есть еще одна причина, обусловившая собою шаткость морфологических построений Шпенглера. Это отсутствие единого критерия. Хотя в основу своей морфологии Шпенглер и кладет понятие первосимвола, тем не менее последнее лишено устойчивого характера, всякий раз меняя свое содержание, в зависимости от того, к какой культуре оно применяется. Так для античной культуры это есть понятие единичного, изолированного тела, для европейской — пространства, для египетской — пути. Из этого разнообразия критериев логически вытекает неустойчивость шпенглеровской морфологии. Если морфология желает быть наукой, она должна включить в себя помимо

качественного анализа единичных фактов также и тождество критериев. В противном случае она вырождается в релятивистический хаос, что в действительности и находит себе нередко место у Шпенглера.

Это анализ шпенглеровской морфологии логически привел нас к кардинальной проблеме «Заката Европы» — к его релятивизму. Релятивизм Шпенглера совершенно безграничен; для него нет никаких общеобязательных истин, теорий, аксиом. Поскольку всякое явление представляет символ индивидуальной культуры, постольку же оно истинно и приемлемо лишь для нее одной. Всякая же иная культура создает себе новый символ, резко отграниченный в своей временной обособленности. Уже Франк¹⁰ подверг уничтожающей критике противоречия этой релятивистической концепции Шпенглера, в значительной степени опровергаемой духовной личностью самого автора «Заката Европы». Поэтому мы ограничимся лишь немногими замечаниями, затрагивающими эстетический релятивизм Шпенглера.

Позиция эстетического релятивизма крайне выгодна в том отношении, что она позволяет совершенно беспрепятственно связывать явления искусства с понятием творческой воли индивидуального мастера, либо целой эпохи. Однако эта позиция, подобно всякой релятивистической позиции, имеет также и свои уязвимые места. Каждое искусство, помимо того, что оно выражает индивидуальную волю художника, выражает и нечто более устойчивое, подымающееся над уровнем бесконечного многообразия отдельных культур. Если бы это было не так, вряд ли бы у нас сохранилась способность понимать египетскую пластику или греческую вазопись. И однако наши художники не только понимают искусство давно минувших эпох, но и черпают из него вдохновение для своего творчества. Этот факт, как нельзя лучше показывает, что не существует того релятивистического разобщения культур, о котором говорит Шпенглер. Искусство каждой культуры лишь выражает на своем индивидуальном языке то общее, что лежит позади эстетического первофеномена как такового. Когда современный критик анализирует египетскую скульптуру, он бессознательно ощущает в ней какую-то общезначимую ценность, представляющую саму сущность пластики, как искусства трехмерных, стереометрических форм. Когда современный прикладник копирует греческую вазу, он прекрасно сознает, что в ней дано нечто большее, чем индивидуальное творение греческого гения; он видит в ней прежде всего памятник прикладного искусства, блестяще реализующий его основную идею — идею целостности тектонической формы сосуда, и когда наконец, наши импрессионисты проявляют повышенный интерес к японской живописи, то делают это они конечно не под влиянием увлечения Японией, как таковой; их привлекает здесь та общезначимая система формальных средств выражения — светотени, линейного ритма, композиции — которая представляется им безотносительно ценной как в временном, так и в пространственном отношении. И именно это сочетание строгого объективизма с безграничным субъективизмом и составляет основную сущность искусства. Шпенглер взял последнее лишь в его субъективистическом аспекте, совершенно оставив без внимания вопрос об объективном смысле искусства. В этом сказывается его безграничный релятивизм, в этом же — и его эстетическая односторонность. Если бы Шпенглер до конца продумал свою концепцию, он связал бы, без сомнения, свои культуры с единым принципом, который каждая из них выражает на свой лад и в своем роде. И тогда он не проглядел бы той закономерности в развитии искусства, которая была так блестяще установлена Деонна¹¹. В этом случае от его внимания не ускользнула бы периодическая повторяемость архаики, натурализма, Барокко и эклектизма, неизменно всплывающих в искусстве всякой культуры. Ошибка Шпенглера не в том, что он придерживается релятивизма, а в том, что он не признает позади этого релятивизма никаких общезначимых ценностей. Подлинная философия искусства должна постигать переходящие исторические формы лишь как внешнее

¹⁰ См. его блестящую статью в сборнике «Освальд Шпенглер и Закат Европы». Москва. 1922, стр. 34 сл.

¹¹ W. Deonna. *l'Archéologie, sa valeur, ses methodes* T. I—III. Paris 1912.

выражение вечных и неизменных законов эстетического творчества. Иначе говоря, она призвана намечать в историческом релятивизме те точки, которые делают последний предельным и относительным. А поскольку Шпенглер безотносителен в своем релятивизме, постольку же и его философия культуры вызывает на целый ряд существенных возражений.

Указанными противоречиями исчерпываются, в сущности говоря, основные недостатки шпенглеровской философии искусства. Было бы большой ошибкой критиковать последнюю с фактической точки зрения; там, где идет речь о категориях всеобъемлющего порядка, там неизбежно расхождение сконструированных понятий с единичными фактами. А таких расхождений у Шпенглера особенно много. Сплошь и рядом его теория не совпадает с действительностью, лишняя раз обнаруживая свою неисторичность и излишнюю обобщенность. Особенно явственно выступает это наружу в понятии магической культуры. Под именем последней объединяются, чисто внешним образом, явления, нередко друг друга исключают и друг другу противоречащие. В само деле, что имеет общего мавританский дворец, древне-христианский саркофажный рельеф и византийская икона? В какой связи находятся изящные колонки Альгамбры с тяжеловесными столбами малоазийских купольных базилик? Без сомнения здесь суммированы формы, относящиеся к совершенно различным стилям и культурам. Все раннехристианское искусство логически примыкает к античному, составляя его заключительную, строго преемственную главу. Византия выделяется в самостоятельную стилистическую группу, также как и мусульmano-арабское искусство. И поэтому нет никаких оснований связывать эти три искусства в единую культуру, противопоставляемую по своему значению фаустовской и аполлонической культурам. Подобные сопоставления пренебрегают фактической стороной предмета, растворяя многообразие индивидуальных явлений в упрощенных схемах обобщенных понятий. И таких фактических неточностей можно не мало встретить в «Закате Европы». Но поскольку сущность шпенглеровской философии не в этих фактических деталях, постольку же и не с их точки зрения следует подвергать ее критике. В своем анализе мы стремились показать, что шпенглеровский метод не в состоянии заменить истории, что он лишен логической и систематической проработки, что в его лице напрасно было бы искать научно-обоснованной морфологии. Но ставя таким образом вопрос, мы отнюдь не хотим отрицать значительности достижений Шпенглера. Мы только придерживаемся того мнения, что положительные стороны шпенглеровской философии следует искать не в плоскости научной мысли, но в плоскости несравненной художественной интуиции.

И здесь прежде всего привлекают к себе внимание шпенглеровские портреты культур. В этих портретах, помимо необычайной силы художественного выполнения, замечательна и лежащая в их основании руководящая идея. Шпенглер объединяет символику культуры в единую картину цельного стиля. Физика, математика, мораль, религия, политика, искусство — все эти формы творческой жизни говорят одним общим языком, выражающим затаенное переживание души культуры. Следствием такого понимания является исключительное богатство всякого рода сопоставлений. Барочная живопись ставится в связь с математикой и музыкой, равеннские мозаики с алгеброй и гностицизмом, аттическая пластика с геометрией Евклида, живопись Полигнота с греческой сценой, трагедии Шекспира с западноевропейской перспективой, античная политика с античной скульптурой и т. д. В этих сопоставлениях сказывается вся гениальность шпенглеровского дарования. С необычайной остротой высматривает он аналогии там, где простой глаз ничего бы не заметил, кроме противоречивых расхождений и сумбурного многообразия. В результате возникает картина удивительной цельности, в которой все элементы культуры подчиняются руководящей идее первосимвола. Нет итальянской живописи или французской живописи; есть лишь единая фаустовская живопись, тысячами нитей связанная со всеми прочими проявлениями фаустовской культуры. И подобно этому нет аттической пластики или пелопонесской

скульптуры; есть лишь единая аполлоническая пластика, выражающая на своем языке тоже самое, что выражают аполлоническая политика, физика, философия, религия и мораль. Эти понятия культурных единств, при всей своей неисторичности, могут быть все же смело введены в искусствоведение и социологию, настолько в них много объективного. И непреходящая заслуга Шпенглера в том, что он впервые открыл нам глаза на ту монолитность культуры, которая объемляет собою все ее индивидуальные проявления. Хотя Дильтей и произвел уже некоторую работу в этом направлении, тем не менее лишь Шпенглеру удалось поставить на крепкий фундамент понятие культурного единства. И если последнее не в состоянии заменить истории, как таковой, то оно может послужить прекрасным для нее фоном.

Из этой синтетической концепции Шпенглера логически вытекает включение им музыки в группу изобразительных искусств. В этом включении мы усматриваем второе объективно-ценное достижение Шпенглера. Обыкновенно музыку трактовали совершенно самостоятельно, резко отрывая ее от живописи, архитектуры и пластики. Шпенглер же с несомненностью установил ее тесное родство с изобразительными искусствами, которые она непосредственно дополняет и поясняет. Эта тесная связь музыки с живописью и архитектурой дает о себе особенно сильно знать в европейском Барокко, когда все искусства растворяются в принципах музыкального творчества. И именно на примере Барокко выявляется во всю ширь плодотворность шпенглеровской классификации. Можно смело сказать, что его подход к искусству XVII—XVIII века через музыку означает новую эру в понимании барочного стиля. Последний теряет отныне свое второстепенное значение, отесняя на второй план Ренессанс, который он решительно подавляет как своей глубокой зрелостью, так и блеском своих формальных средств выражения. Для Шпенглера Барокко — это самое совершенное достижение фаустовского духа. И нельзя не согласиться с автором «Заката Европы», что в искусстве барочной эпохи фаустовский первосимвол пространства достигает особенной четкости и ясности. Поставив акцент на XVII веке, Шпенглер только лишним раз доказал свою необычайную чуткость к эстетическим оценкам. Мы несколько не сомневаемся, что в ближайшие десятилетия Европа пойдет по стопам Шпенглера. Ее главное внимание будет уделено барочному искусству, интерес к которому уже и в настоящее время чрезвычайно велик в Италии и Германии. И когда в дальнейшем Барокко получит всестороннее научное освещение, никогда не надо будет забывать, что одним из первых, кто открыл его глубокое значение для фаустовского искусства, был именно Шпенглер, чья гениальная интуиция разом охватила весь стиль в его музыкально-пространственном единстве.

Такой же глубиной отличается и шпенглеровская характеристика современного искусства. Как ни суров приговор Шпенглера над современным творчеством, приходится все же признать, что он кроет в себе значительную долю истины. К этому приговору Шпенглер пришел чисто морфологическим путем, сопоставив европейскую цивилизацию XIX—XX века с заключительной фазой античной культуры. И данное сопоставление представляется нам глубоко верным. Действительно, подлинное искусство становится все более редким в Европе. Сезанн был ее последним великим живописцем, подобно тому, как Роден явился ее последним великим скульптором, а Вагнер — ее последним великим музыкантом. Европейская архитектура умерла уже в середине XIX века. С началом XX века эклектизм и эпигонство катастрофически расширяются, культура теряет с каждым днем в метафизической глубине, цивилизация грозит окончательно придавить те немногие ростки творческой жизни, которые еще сохранились на иссушенной и истощенной почве Европы. Но как ни безнадежна эта творческая физиономия Запада, ничто, однако, не предвещает на наш взгляд его близкую гибель. Не следует забывать, что Европа лишь вступила в начальную фазу эллинизма, а потому перед ней лежит еще долгий путь развития, прежде чем наступит ее смерть. И этого не отрицает сам Шпенглер,

оставляющий для старческой жизни Запада еще пятьсот с лишком лет¹². Если Европа не в состоянии в ближайшее время выставить художников равных Гальсу или Рембрандту, то она сможет создать крупных ученых, выдающихся критиков, утонченных поэтов, блестящих музыкантов. Правда, во всем ее творчестве постоянно будет давить о себе знать тот александризм, который уже сейчас все крепче и крепче захватывает в свои железные тиски искусство, но разве и в александризме нет своих ценных сторон? Разве и поныне не оказывают своего магического действия Овидий и Катулл, Лукреций и Гораций? И поскольку этот европейский александризм базируется на строго-преемственной традиции, постольку же и нет никаких оснований подвергать его тому грубому остракизму, который стал своего рода *façon de parler* в наших левых художественных течениях. Конечно, не русским футуристам и имажинистам суждено будет создать новое великое искусство; являясь характерным продуктом разлагающейся европейской культуры, они восстают против своей родной матери, сами того не ведая, насколько они близки и родственны ей. Эта оппозиция русских против Запада, поддерживаемая тайной верой в свою великую миссию, лишена в настоящее время всякого серьезного значения. Мы глубоко верим в жизнеспособность и мощь европейской культуры, по крайней мере, на ближайшие столетия, считая все слухи о ее смерти сильно преувеличенными. Если Европа и истощила себя в творческом отношении, то она бесконечно сильна еще в цивилизаторском смысле. И пока не видно симптомов новой творческой культуры, до этих пор всякие разговоры о «Закате Европы», особенно у нас в России, носят характер пресловутого «шапками закидаем». Еще далек тот час, когда заходящее солнце Европы откинет свой последний луч, а потому не лучше ли воспользоваться достижениями западноевропейской культуры, чем петь преждевременную панихиду над ее возвещаемой гибелью?

К этому провидению грядущей гибели Запада сводится, в сущности говоря, основная мысль Шпенглеровской книги. Будущее либо подтвердит, либо опровергнет ее пророчества. Но даже, если оно и опровергнет последние, имя их автора никогда не будет забыто. Представляя вполне определенный этап в развитии европейской мысли, Шпенглер явился одним из ее гениальнейших выразителей. Ему удалось воплотить в удивительной по своему единству картине все те настроения, все те переживания и чувства, которые смутно ощущались Европой за последнее десятилетие. С замечательной интуицией провидел Шпенглер единство и цельность там, где простой глаз ничего не заметил бы, кроме противоречивого хаоса единичных фактов. В этой несравненной по своей художественности интуиции кроется главное обаяние книги Шпенглера. Но в ней же и ее отрицательная сторона. Будучи слабо проработанной во всех тех частях, где необходима систематическая и логическая ясность, она является прямым вызовом современной философии с ее громоздким аппаратом специальных терминов и строго фиксированных понятий. И быть может, этот разрыв с научной философией знаменует собою новый уклон европейской культуры? Быть может, он означает сознательный отказ от практиковавшихся до сих пор методов мышления? Ближайшие десятилетия покажут, в каком направлении будет развиваться европейская мысль. Шпенглер же уже показал, в каком направлении она может развиваться, если этого захочет гениальный художник. И в этом его непреходящее значение. В торжестве творческой воли глубочайший смысл шпенглеровских достижений.

¹² Spengler. Der Untergang des Abendlandes, стр. 399.