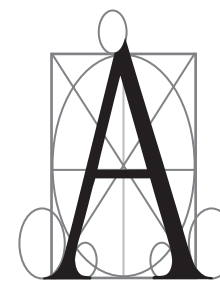

Освальд
Шпенглер
ЗАКАТ
ЕВРОПЫ
I



АКАДЕМИЧЕСКИЙ
ПРОЕКТ

Oswald Spengler

Der Untergang des Abendlandes

Umrisse einer Morphologie der Weltgeschichte

Erster Band
Gestalt und Wirklichkeit

München
Verlag C.H. Beck
1923

Освальд Шпенглер

Закат Европы

Очерки морфологии мировой истории

Том 1
Образ и действительность

«Академический проект»
Москва, 2022

УДК 1/14
ББК 87
Ш 83

Редакционный совет серии:

А.А. Гусейнов (акад. РАН, председатель совета),
В.А. Лекторский (акад. РАН), А.В. Смирнов (акад. РАН),
П.П. Гайденко (чл.-корр. РАН), В.В. Миронов (чл.-корр. РАН),
Ю.В. Синеокая (чл.-корр. РАН)

Шпенглер О.

Ш 83 Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории: В 2 т. Т. 1. Образ и действительность / Пер. с нем. И. И. Маханькова. — М.: Академический проект, 2022. — 543 с. — (Философские технологии: Теории цивилизаций).

ISBN 978-5-8291-3881-3
ISBN 978-5-8291-3882-0 (Т. 1)

Книга «Закат Европы» — главное и самое известное сочинение О. Шпенглера — немецкого мыслителя, еще в 1923 г. предсказавшего объединение Европы, категорически отказывавшегося признать Запад в качестве центра мировой истории, более того, отрицавшего само понятие единой истории человечества.

Шпенглер выдвинул концепцию типов человеческой культуры, которые подобно живым организмам проходят определенные фазы развития и в итоге умирают, трансформируясь в бесплодную механичную цивилизацию. Исследователь выделил восемь основных культур — египетскую, индийскую, вавилонскую, китайскую, «аполлоновскую» (греко-римскую), «магическую» (византийско-арабскую), «фаустовскую» (западноевропейскую) и культуру майя — и предсказал рождение русско-сибирской культуры. По мнению автора, с 1800 г. начался переход западной культуры в цивилизацию, который должен завершиться, по О. Шпенглеру, к 2000 г.

Концепция О. Шпенглера оказала мощное влияние на некоторых историков — в частности, А. Тойнби и Л. Гумилева можно прямо назвать его учениками.

Книга «Закат Европы» — захватывающее чтение для всех, кто любит свежий взгляд на казалось бы давно известные вещи. Каждый из ее томов обладает определенной самостоятельностью: первый посвящен в большей степени искусству и науке, второй (возможно, более увлекательный) — истории и религии.

УДК 1/14
ББК 87

© Маханьков И.И., перевод, вступ. ст., примеч., 2008
© Оригинал-макет, оформление. «Академический проект», 2022

ISBN 978-5-8291-3881-3
ISBN 978-5-8291-3882-0 (Т. 1)

Мир — это дух

Моим родителям

Tempora mutantur, et nos mutamur in illis.
Лотарь I

У Бога чудес много.
Народная мудрость

1

Русские упились пространством, но не дивятся ему и не пугаются. Даже хорошо, что от Империи отпали самые населенные и освоенные области: идея России, торжествующей над физическим пространством, стала еще чище. Эти практически пустые и малопригодные для проживания людей территории от Урала до Берингова пролива — прекрасное олицетворение космического пространства, осваивать которое, продвигаясь «от звезды до звезды», глупо и отдает дурной бесконечностью. Смысл Русской революции Освальд Шпенглер усматривает в том, что страна освободилась от пут официального богословия: «Чего следует ожидать от будущей России теперь, когда — именно в решающем для нее столетии — препятствие в виде ученой ортодоксии оказалось сметено?» (Т. 2. С. 306). Очень важно, что для Шпенглера такое освобождение России — это ни в коем случае не уход от христианства. Он пишет: «Христианство Достоевского принадлежит будущему тысячелетию» (Т. 2. С. 214). «Что за христианство произойдет некогда из этого мироощущения?» (т. е. в России. Т. 2. С. 327, прим.). «Сегодня глубинной Русью создается пока еще не имеющая духовенства, построенная на *Евангелии Иоанна* третья разновидность христианства, которая бесконечно ближе к магической, чем фаустовская, и потому основывается на новой символике *крещения»* (Т. 2. С. 562, прим.)*. Так вот, ныне мы, преодолев пространство внешнее, можем заняться исследованием внутреннего пространства, и в этом как раз и будет состоять главная идея нашей культуры.

Когда в сентябре 1918 г. I том труда Шпенглера увидел свет (2-й том вышел в 1922 г.), академическая наука** бросилась его оспа-

---

* Процитированные места вполне недвусмысленно характеризуют Шпенглера как именно *христианского* мыслителя, на что принято закрывать глаза.

** Впрочем, человек, так саркастически отзывавшийся об этой самой науке (см., например, т. 2. С. 383—386, один из самых блестящих и смешных пассажей в книге), вряд ли мог ждать поблажки от ее служителей.

ривать, отстаивая сразу две взаимоисключающие позиции. С одной стороны, у выдвинутой концепции отыскались до полутора сотен родителей, как здравствующих, так и давно умерших, от араба Ибн-Хальдуна до русского Данилевского, у которых Шпенглер якобы и позаимствовал свои идеи. С другой, принялись оспаривать фактологическую сторону труда, автора стали обвинять в ошибках, передержках и сознательных искажениях*. Ясно, что правота одних исключала правоту других. Вернее, неправы были оба лагеря. Однако больше всего автора огорчило непонимание. Он-то полагал, что открыл «истину, ясную как солнце», но ее здесь не увидели. Не зря в предисловии к переизданию он пишет, что для понимания действительно новых мыслей «необходимо... причем не только в данном случае, но и в истории идей вообще, новое поколение, которое уже *явилось бы на свет* с нужными задатками». Однако то, что Шпенглера не поняли, исполнено глубокого смысла. Не новое поколение ему было нужно, но люди новой культуры. Ибо его книга как раз и представляет собой утверждение тезиса о невозможности понять не только чужую культуру, но и собственную, находясь внутри нее: все в ней слишком привычно, так что невозможно себе представить, чтобы когда-нибудь стало (или было) по-другому.

Что главное в труде Шпенглера? Вовсе не апокалиптические предсказания, которые прежде всего усмотрела в ней публика и которым книга и обязана своим шумным успехом. Громких и грозных прорицаний конца здесь нет. Да и пессимист ли тот, кто скажет собеседнику: «Друг мой, через сто лет нас с тобой не будет на свете»?

Главное же здесь то, что не только мир рождает человека, но и человек рождает мир (это называется мировосприятие) — и в нем живет. Но если первое может осуществиться лишь одним способом, то у мировосприятия множество разновидностей. По основным разновидностям этих мировосприятий люди группируются в крупнейшие общности — культуры. Таким образом, у всякой высшей (т. е. дошедшей до стадии зрелости) культуры** свои пространство, время, число, материя — фактически, *свой мир,* и в этих параллельных мирах они и сосуществуют. Поскольку же во всякой такой культуре Шпенглер усматривал признаки живого организма и несколько таких организмов уже несомненно умерли (а еще несколько перешли в не-

* См. об этом и вообще подробно о Шпенглере статью К.А. Свасьяна в изд.: *Шпенглер О.* Закат Европы. М.: Мысль, 1993 (репр. 1998). Т. 1. С. 5—122, а также с. 630—634 (об истории создания книги).

** Таких Шпенглер насчитывал восемь, но, вероятно, не возражал бы против увеличения (но не беспредельного, чем, пожалуй, грешит А. Тойнби) этого числа.

органическую стадию, перестав развиваться), он предсказывал такую же судьбу и собственной культуре, за что и прослыл пессимистом.

Шпенглера могут обвинить в субъективизме и бесконечном умножении миров (сколько людей, столько и мировосприятий, а следовательно, и миров). Вопрос в том, с каких позиций будет раздаваться такая критика. Кантианцев (для которых время и пространство — «формы созерцания», заложенные в нас от природы) можно спросить, уверены ли они, что эти формы даны человеку раз и навсегда и не способны меняться. Ведь при таком изменении форм времени и пространства мы как раз, возможно, и получим искомые типы мировосприятия. Более же прямолинейных и почти поголовных в наши дни (независимо от атеизма или принадлежности к той или иной конфессии) материалистов можно сначала спросить, присуще ли, по их мнению, материи развитие. Вероятнее всего последует положительный ответ: способных в наше время ради отрицания творения мира настаивать на его неизменности найдется немного. А поскольку время и пространство, по материалистическим представлениям, являются атрибутами материи, нелепо думать, что такое развитие (а значит, соответствующее изменение также и времени с пространством) приостановилось как раз тогда, когда на Земле появились люди*.

Так, можно предположить, что в прежние времена структура земных сил была иной, что и объясняет как загадку возникновения многих сооружений (например, одна из двух балок притолоки в так называемой гробнице Атрея близ развалин Микен весит более 120 т — примеры можно было бы множить до бесконечности), так и их функциональность. Зачем было возводить т.н. «циклопическую кладку», если противник заведомо ничего не сможет поделать с камнями, весящими в десятки раз меньше? Вывод один: эти камни тогда было гораздо легче ставить на место, а значит, легче и разбирать. Но, получается, и пространство тогда было иным: известно ведь, что гравитационные массы заставляют пространство искривляться, но,

* Кстати, это произошло гораздо раньше, чем принято считать, просто не укладывающиеся в привычные представления и грозящие «ниспровержением научных основ» находки теперь отметаются с порога (см.: *Michael A.* Cremo «Forbidden Archeology», 1999, испр. и доп. изд., существует сокр. рус. перевод). Отодвигать время появления человека на Земле почему-то было позволено только семейству Лики (ученые, с 1924 г. занимающиеся раскопками в Западной Африке) — вероятно, потому, что они делают это очень постепенно. (*Дополн. к переизданию 2009 г.* Впрочем, если мы так много говорим о связи пространства со временем, то, постулируя изменение пространства (см. следующий абзац текста), мы просто обязаны принимать во внимание изменения в структуре времени. В таком случае, возможно, события какого-нибудь палеогена не столь от нас *далеки*.)

возможно, как предполагает наука, связь гравитации с пространством еще более фундаментальная*.

Менялся и сам человек. Например, в Древнем Египте люди еще *не видели* солнца. Отсюда эта поразительная, упоминаемая Шпенглером (Введение, § 4, в конце) надпись на пирамиде: «Аменемхет наблюдает красоту Солнца». Что удивительного в наблюдении солнца, чтобы специально упоминать об этом? Как раз способность видеть солнце и выделяла фараона из прочих людей. Между прочим, в связи с упомянутыми в предыдущем абзаце «циклопическими кладками» неплохо было бы разобраться и с великанами, которых когда-то было немало на Земле: ведь они вполне могли помочь в их возведении (так, рассказывают о возведении Аполлоном и Посейдоном стен Трои). Впрочем, великаны скорее всего людьми в полном смысле слова не были, но вот уж человекообразными их точно назвать можно.

Коснусь еще одного момента. Именно, мы понимаем, что помимо Бога на свете много других высших сущностей. Некоторые из них сопутствуют отдельным людям, другие же, более могущественные и возвышенные, ведают отдельными народами, еще более великие — целыми культурными общностями**. Вот и будем исходить из того, что как раз участие в судьбе народа или культуры данного заступника и определяет их лицо, набор характерных для них черт (в том числе, естественно, и мировосприятие, о котором идет речь).

---

* Еще один пример. Все, вероятно, согласны с тем, что Земля возникла. Но если возникла, спрашивается: менялся в процессе возникновения ее диаметр или нет? Не сразу же она пришла к современным размерам. Однако наука исходит из постулата неизменности диаметра Земли — даже в геологический период. И если допускают увеличение диаметра, то делают это исключительно в рамках канто-лапласовских представлений, основанных на неизменности свойств материи. Летали в пространстве частицы, затем начали слипаться (не напоминает ли это Демокрита с его крючковатыми атомами?), пока не получилась Земля. Так что изменение диаметра может относиться исключительно к изначальной стадии существования нашей планеты. А что, если небольшая по размерам «Протогея» стала раздуваться изнутри, как воздушный шар (возможно, с изменением массы, что также влияло бы на гравитационные характеристики Земли, но можно предполагать и неизменность массы). Так можно было бы объяснить разлом Пангеи на части. (Идея принадлежит не мне.)

** Отметим, что данные утверждения нисколько не противоречат тому, что говорит Шпенглер, у которого местами страницы усыпаны упоминаниями «души», в том числе и «души народа», и «души культуры». А где душа — там стоящий за ней хранитель. Ведь у нас нет оснований сомневаться в том, что Шпенглер понимал душу буквально, как некоторую сущность, а не усматривал в ней просто метафору. Полагаю, в этом смысле и следует понимать его рассуждения о «воздействии ландшафта» на людей (см. т. 2. С. 127—128). Возможно, говорить о том, что это за сущности и какое именно содержание вкладывает Шпенглер в слово «душа», ему мешало то самое «благоговение перед тайной, Гётево благоговение» (Предисловие к переизданию), да и предосудительность рассуждений в таком роде в глазах большинства.

Это есть, так сказать, «замысел Бога» о данном народе. Такие соображения позволяют разрешить вопрос о мнимой изоляции отдельных народов и культур: помимо самоценности, всякая культура и всякий народ необходимы, поскольку все они играют в общем замысле свою роль. Так, и великие американские культуры, и экваториальные африканские, которые, кажется на первый взгляд, ни на что не «повлияли» (ср. т. 2. С. 58—64), были все же необходимы.

Таким образом, по Шпенглеру, вынесенное в эпиграф изречение короля Лотаря следует понимать буквально. Не только время внутри каждой культуры течет, но и «времена меняются», т. е. у греков было одно время, у магической (арабской) культуры — другое, а у людей культуры западной — третье.

Впрочем, это все в прошлом. Однако книга Шпенглера написана ради будущего. Ее пафос — в том, чтобы предупредить и подсказать тем, *от кого что-то зависит,* что можно и нужно делать, чтобы избежать катастроф и продлить покойную старость западного мира. Тем не менее катастрофа наступила — как Вторая мировая война (на Первую Шпенглер при всем желании повлиять не мог: она началась как раз тогда, когда он уже работал над книгой). Ради чего велась война? Российская империя распалась сама, без войны, а побежденные в войне Германия и Япония так и продолжают оставаться самыми могущественными державами в мире, уступая только США.

Это что касается Запада. Теперь о России. Для тех, кто впервые приступает к чтению книги, скажем, что в книге Шпенглера она занимает особое место, как *единственный ландшафт,* на котором в 3-м тысячелетии готова появиться новая культура. Впрочем, это зависит от того, сможем ли мы вырваться из душащих объятий псевдоморфоза*. Что это означает для нас? Попытаемся рассуждать по-

* Об этом важнейшем для Шпенглера понятии, прежде всего и специально для России, см. т. 2. С. 205—212. Заметим, что в этой связи можно питать достаточно серьезные опасения: наш нынешний лидер очень похож на Цезаря внешне и схожим с ним образом старается себя вести (ночной полет на театр военных действий, вручение оружия — кажется, холодного, что особенно показательно — на плацу и т. д.). Похоже, людям из его окружения Россия видится частью Запада. Но беда-то в том, что фаустовские цезари теперь не те (см. наше прим. ниже. С. 12). Да и все нынешнее увлечение выборами как-то не для «раннего времени». Выборы племенных вождей проходят по иному сценарию. Теперешние же только дискредитируют власть. (*Дополн. к переизданию 2009 г.* С выборами, действительно, обошлись просто: их превратили в формальность. Впрочем, так избирали и Августа (но выборы племенных вождей *не* формальны). А ситуация с разделением власти стала напоминать уже *поздний* Древний Рим, даже не эпоху Цезаря и Октавиана Августа: перед нами во всей своей красе пара *август* и *цезарь!* Еще один шаг — и из империи получатся Восточная и Западная (с Уралом в качестве рубежа) при уже *четырех* правителях. Главное — преподнести это как «меру, продиктованную интересами повышения эффективности власти».)

шпенглеровски. Затруднение в том, что заранее определить, какую именно задачу предстоит решить культуре, весьма непросто.

Итак, с чего, по Шпенглеру, начинается всякая культура? С нового понятия пространства, времени, числа и души. Начнем с пространства. Для античности такого понятия не существовало, в арабской культуре оно представляет собой мировую пещеру, в фаустовской это бесконечность межзвездных далей*. Что же остается на нашу долю? Очевидно, только внутреннее пространство, а именно пространство души, которое — также парадоксальным образом — должно оказаться в конце тождественным с пространством внешним.

Если говорить о времени, оно у нас также должно быть иным. Что же может в нем принципиально измениться? Вероятно, необратимость. Действительно, время душевного или духовного пространства несомненно должно быть произвольно регулируемо и, вероятно, обратимо.

Мои познания в математике донельзя скудны, так что могу только вообразить, что если античная математика описывала материальные тела, арабская алгебра внесла сюда определенный динамизм, фаустовская же математика научилась описывать поля и сложнейшие процессы, а также моделировать *n*-мерные пространства, то будущей русской математике суждено описывать пространство душевное. Как это будет сделано — не могу знать, да и если бы это можно было сказать заранее, не было бы нужды в том, что будет делаться дальше.

Что касается самой души, то, поскольку мы в нее погрузимся и, можно даже сказать, уйдем, представления о ней должны получиться самые конкретные и, надо полагать, адекватные. То есть какая душа есть, такой и будем ее видеть: четырехчленной — так четырехчленной, с чакрами — так с чакрами.

Теперь что касается людей, которые будут эту культуру создавать и питать своей кровью**. Когда Шпенглер писал свою книгу, русское*** крестьянство еще было живо, так что вполне можно было рас-

---

* Сейчас, заметим, в связи с учением о конечности расширяющейся Вселенной и о пространстве как поле фаустовская концепция причудливым образом объединяет в себе две предыдущие: закругляющаяся Вселенная до неотличимости похожа на пещеру, а поле, если выражаться огрубленно, — это то же тело.

** Надеюсь, только в фигуральном смысле: преимущества в оружии, которое несомненно откроет описываемая культура при продвижении в обозначенном направлении, будут столь велики, что все ныне существующие вооружения, «сверхточные» и «сверхмощные», можно сразу списать в утиль. Впрочем, силы зла тоже не дремлют и могут готовить свой контрудар с неожиданного направления.

*** Вероятно, надо оговориться по поводу «русский» и «российский». Русскими называют всех выходцев из бывшей Империи, неважно, кто ты — грузин, еврей или татарин. Сами себя мы можем называть как хотим, для окружающих мы все — рус-

считывать на традиционный путь развития культуры: из землеробов выделятся аристократия и духовенство — и дальше как по писаному. Но подошел бы такой путь для решения намеченных задач? Пожалуй, нет: поскольку задачи новые, повышенной, так сказать, духовности, то и люди для их решения должны быть с более высокими стартовыми условиями. Вот для того, должно быть, и уничтожил Сталин («сердце государя — в руке Божьей») крестьян.

Так что же мы имеем в России теперь? Практически необитаемый ландшафт между городами, питающимися нефтью и газом. И вот из этих-то людей, на этом «материале» и будет строиться новая культура. Ничего, Господь захочет — из камней воздвигнет детей Авраамовых. Здесь же как-никак люди. Более того, уже сейчас наблюдаются зачатки аристократических родов. Я говорю о мафии. Не следует удивляться: в самом деле, людей, промышлявших с кистенем на больших дорогах или надевавших «пояса верности» на жен, собираясь в дальний путь по богоугодным делам, вряд ли можно было счесть приличными, тем более «столпами общества»! И ничего, со временем и из них выросли Монморанси с Ланкастерами*.

Нашим будущим крестьянам** предстоит пахать духовную ниву. За последние триста лет она необычайно умножилась и разрослась. В прошлые времена благодетельные пожары, нашествия и грабежи время от времени прорежали густые заросли. А теперь даже две мировые войны, при всей разрушительной мощи оружия, все же не смогли нанести культурному достоянию сколько-нибудь заметного ущерба. Так что здесь действительно образовались необозримые угодья. С теперешним же Интернетом они становятся доступными все в большей и большей мере***. Должен найтись кто-то, кто возьмется возделывать эту пустыню, выпалывать сорняки, просвещать и нести слово Божье.

А люди для этого (те самые крестьяне) — они уже готовы или скоро будут готовы. Не замечали, что по улицам наших городов пошла новая порода людей? Особенно девушки — высокие, узкобедрые,

---

ские. Схожей была ситуация с римлянами: окружающим народам было недосуг разбираться, кто перед ними — самнит, оск или этруск, а арабы до сих пор называют европейцев «франками».

* Дополнительный аргумент в пользу того, что родной ландшафт будущей нашей культуры — именно городской, — это растущие как грибы городские замки («Золотые ключи», «Воробьевы горы», в провинции — еще свои, пониже и пожиже), в которых ютятся будущие бароны с герцогами, с домочадцами и челядью.

** Вновь прекрасный промысел языка — разве можно по этому слову сказать, что данному человеку судьба только работать на земле? Это просто христианин, крещеный человек, человек Креста.

*** Только людям, прикосновенным к истине. Но ведь и раньше не все те, кто отваживался бродить по духовным мирам, возвращались из них целыми и невредимыми.

тонкие и ломкие, как былинки*. Такой вряд ли удастся родить больше одного ребенка. Но в этом нет ничего страшного, потому что детям этим придется жить в плотно заселенном пространстве, при том что в нем никогда не бывает тесно, потому что оно способно к бесконечному расширению. Да и другие сюда придут — всех примем.

Так пророк Шпенглер или лжепророк? Достаточно будет указать на два факта. Полагаю, ничто бы не привело его в такой восторг, как кредитная карточка (см., что пишет он о западных деньгах, напр., на с. 538, 555—556 2-го тома, есть и много других мест, хотя бы с. 557—558)**. Порадовало бы его и осуществление прогноза насчет объединения Европы, которое, по его словам (Т. 1. С. 205), «будет реализовано в XXI в. как экономический организм, усилиями людей цезарева пошиба»***.

Закончить хочу тем, что наверняка бы понравилось Шпенглеру. Именно, привести слова его любимого Гёте. Кажется, осуществлению именно этого завета великого старца посвятил Шпенглер свою жизнь:

Кто про три последних тыщи
Лет не приобрел понятья,
Будет темным, глупым, нищим
В повседневности объятьях****.

И надо сказать, Шпенглер немало продвинул нас к тому, чтобы завет — насколько это в наших силах — осуществлялся и нами.

Февраль 2003 г.
И. И. Маханьков

---

* Юношей довольно много как раз малоголовых (особенно в черепной части), с широкими, иной раз слишком мощными телами. Для духовной жатвы они явно не годятся. Но много и других, этим девушкам под стать.

** Несомненная духовность (в шпенглеровском, не в нашем смысле слова, см. т. 2, прим. 14) компьютера также вполне бы его удовлетворила.

*** Если кто примется здесь упрекать Шпенглера в неточности (где, мол, обещанные цезари), таким можно ответить, что речь идет о фаустовских цезарях, действующих в иных (невидимых публике, а может, и вообще невидимых) пространствах. Покорить человека физически элементарно просто, это делалось и раньше. А вот устроить так, чтобы в результате какой-нибудь проведенной в Лондоне или Париже трансакции забегали человечки где-нибудь на Ганге или Нигере (а теперь и на Сороти), да не через полгода, а буквально в считаные минуты — на это требуется уже особое, фаустовское искусство. Единственно, в чем мы можем в этой связи упрекнуть Шпенглера, это переоценка роли Сесила Родса, который действовал на юге Африки как раз не по-фаустовски и его примеру никто не последовал.

**** Стихи из «Западно-восточного дивана», цикл «Книга досады». По-немецки:

Wer nicht von dreitausend Jahren
Sich weiß Rechenschaft zu geben,
Bleib' im Dunkeln, unerfahren,
Mag von Tag zu Tage leben.

Когда все то ж в безбрежном круге
Летит, двоясь, из года в год,
Тысячекратных арок дуги
Смыкаются в единый свод;
Из дальних звезд и из былинок
Желанье быть течет рекой,
Но вечный жизни поединок —
Лишь вечный в Господе покой.

Гёте[1]

Предисловие к 33–47-му изданию (новая редакция)

При завершении занявшего десять лет жизни труда, который из первого краткого наброска вырос в неожиданно объемистый окончательный вариант, будет, пожалуй, уместно бросить прощальный взгляд на то, чего я желал и чего достиг, каким образом я это отыскал и как на все это смотрю теперь.

Во введении к изданию 1918 г., этом фрагменте как по форме, *так и* сущностно, я писал, что тут, по моему убеждению, дается неопровержимая формулировка мысли, которую, стоит ее раз высказать, никто уже не возьмется оспаривать. Мне следовало бы сказать: стоит ей быть понятой. Ибо для этого необходимо, как мне все более очевидно, причем не только в данном случае, но и в истории идей вообще, новое поколение, которое уже *явилось бы на свет* с нужными задатками.

Еще я тогда прибавил, что это лишь первая проба, отягощенная всеми присущими ей промахами, проба неполная и, разумеется, не лишенная внутренних противоречий. Однако замечание это не было воспринято с той серьезностью, которую придавал ему я сам. Всякий, кому удалось заглянуть глубоко в предпосылки живого мышления, знает, что внутренне непротиворечивое узрение последних оснований бытия нам недоступно. Мыслитель — это человек, которому на веку написано символически изобразить свою эпоху через собственные наблюдение и понимание. Ему не остается выбора. Он мыслит так, как должен мыслить, и в конечном счете для него истинно то, что явилось на свет вместе с ним в качестве картины его мира. Вот то, что он не измышляет, но открывает в себе самом. Это его двойник, собственная его сущность, ухваченная в слове, оформленный в учение смысл его личности, неизменный для его жизни, потому что он *тождествен* своей жизни. *Необходим* лишь этот символический момент, вместилище и выражение человеческой истории. Все же возникающее как порождение философской учености — излишне и только множит залежи специальной литературы.

Так что да будет мне позволено назвать суть мною открытого лишь словом «истинное», *истинное для меня* и, как я полагаю, для

ведущих умов грядущего, а не истинное «само по себе», т. е. в отвлечении от условий крови и истории, потому что такого не существует в природе. Однако все *записанное* мной посреди бури и натиска[2] тех лет было, разумеется, лишь чрезвычайно несовершенным выражением того, что до отчетливости ясно маячило передо мной, так что задачей последующих лет являлось придание моим мыслям убедительного вида — на том уровне, который для меня достижим, — через расстановку фактов и оттачивание словесной формы, в которую они облечены.

Довести этот вид до совершенства не удастся никогда, ведь и саму жизнь доводит до совершенства только смерть. Однако мной была предпринята еще одна попытка поднять даже самые ранние части рукописи на ту высоту наглядного изложения, которая доступна мне на настоящую минуту, и тем самым я расстаюсь со своим трудом — с его надеждами и разочарованиями, его достоинствами и промахами.

Между тем достигнутые результаты оказались вполне обнадеживающими *для меня,* — как, впрочем, и для других, если мне позволено судить по тому действию, которое результаты эти начинают неспешно оказывать на отдаленные области знания. Тем резче следует мне обозначить ту границу, которую я наметил в этой книге для самого себя. В ней не следует искать всего. В ней содержится *лишь одна сторона* того, что вижу я перед собой, новый взгляд исключительно *на одну лишь историю, философию судьбы,* причем первую в своем роде. Книга эта отличается наглядностью от начала и до конца, будучи написана таким языком, который силится явственно подражать вещам и взаимосвязям вместо того, чтобы заменять их вереницами понятий, и она обращена лишь к тем читателям, кто знает толк в переживании[3] звучания слов, в переживании образов. А это непросто, особенно тогда, когда благоговение перед тайной, Гётево благоговение, не дает нам принимать понятийные членения за глубинные прозрения.

И здесь поднимается вопль насчет пессимизма, тот вопль, с которым вечно-вчерашние набрасываются на всякую мысль, предназначенную исключительно для следопытов завтрашнего дня. Впрочем, я и не писал для тех, кто принимает рассуждение о сути дела за само дело. Кто любит дефиниции, тот не знает судьбы.

Понимать мир — это значит для меня стоять с миром *вровень.* Важна *суровость* жизни, а не понятие жизни, как тому учит страусова идеалистическая философия. Тот, кто не дает себя обмануть понятиями, не воспринимает это как пессимизм, а до прочих нам дела

нет. Для серьезных читателей, которые ищут *взгляда* на жизнь, а не определения, я даю (из-за слишком сжатой формы текста — в примечаниях) ряд трудов, способных провести этот же взгляд дальше, в более удаленные области нашего знания.

В заключение я испытываю настоятельную потребность еще раз назвать имена, которым я обязан практически всем: Гёте и Ницше. У Гёте я заимствовал метод, у Ницше — постановку вопросов, и если бы мне надо было сформулировать свое отношение к последнему, я бы выразился так: я превратил его прови́дение (Ausblick) в панораму (Überblick). Гёте же по всему своему способу мышления, сам того не зная, был учеником Лейбница. Потому-то я и воспринимаю вышедшее, к собственному моему удивлению, из моих рук как нечто такое, что — несмотря на убожество и мерзость этих лет — с гордостью желал бы назвать по имени: *немецкая философия.*

Бланкенбург-ам-Гарц, декабрь 1922 г.
Освальд Шпенглер

Предисловие к 1-му изданию 1-го тома

Работа над первой редакцией этой книги, которой было отдано три года, пришла к завершению как раз тогда, когда разразилась великая война. К весне 1917 г. она была переработана еще раз, дополнена новыми деталями и прояснена. Чрезвычайные обстоятельства продолжали препятствовать ее выходу в свет.

Посвященная общей философии истории, книга эта все же представляет собой — в более глубинном смысле — истолкование великой эпохи, и в сени предвестий этой эпохи формировались ее основополагающие идеи.

Заглавие книги, определившееся еще с 1912 г., обозначает — в строгом смысле слова и с принятием во внимание «заката античности» — охватывающую несколько столетий всемирно-историческую эпоху, в начале которой мы теперь находимся.

Произошедшие события подтвердили многое и ничего не опровергли. Обнаружилось, что эти мысли должны были явиться на сцену именно теперь, причем в Германии, сама же война относится как раз к тем предпосылкам, при которых можно определить последние штрихи новой картины мира.

Ибо, по моему убеждению, здесь идет речь не о некой теории, мыслимой наряду с другими и подлежащей исключительно логической проверке, но о *единственной* и, так сказать, естественной современной философии, которую все смутно предчувствовали. Сказать это следует безо всякого бахвальства. Исторически необходимая мысль, т. е. такая мысль, которой суждено не прийтись на эпоху, но эпоху обозначить, лишь в ограниченном смысле — собственность того, на чью долю выпало быть ее автором. Она принадлежит всему тому времени вообще; она бессознательно действует в мышлении всех и каждого, и лишь связанная с привходящими обстоятельствами частная формулировка, без которой никакой философии и быть не может, оказывается со своими недостатками и преимуществами судьбой (и — счастьем) отдельного человека.

Скажу напоследок лишь о своей надежде на то, что книга эта не окажется вовсе недостойной успехов Германии на фронте.

Мюнхен, декабрь 1917 г.
Освальд Шпенглер

Введение

1

В этой книге впервые предпринята попытка предугадать историю. Речь идет о том, чтобы проследить судьбу одной культуры, а именно западноевропейско-американской, которая — единственная на планете — пребывает сейчас в совершенной форме, причем проследить ее на стадиях, этой культурой еще не пройденных.

Очевидно, пока что никто и не догадывался о возможности решить такую колоссальную по значимости задачу, а если и догадывался, то имевшиеся к тому средства еще не были познаны либо ими пользовались ненадлежащим образом.

Есть ли логика в истории? Существует ли — по ту сторону единичных событий во всей их случайности и непредсказуемости — так сказать, метафизическая структура исторического человечества, сущностно независимая от наблюдаемых повсюду, расхожих духовно-политических порождений на поверхности? Структура, которая и вызывает к жизни эту действительность низшего порядка? Не являются ли великие черты всемирной истории осмысленному взору всякий раз в одном и том же облике, допускающем разгадку? И если это так, насколько далеко можно заходить с выводами такого рода? Можно ли в самой жизни (ибо человеческая история — это совокупность и воплощение исполинских биографий, в качестве субъекта и «я» которых уже само словоупотребление непроизвольно в мысли и на практике вводит таких индивидуумов высшего порядка, как «античность», «китайская культура» или «современная цивилизация») отыскать некие этапы, которые должны быть пройдены, причем в порядке, не допускающем никаких исключений? Быть может, такие основополагающие для всего органического понятия, как рождение, смерть, юность, старость, продолжительность жизни, имеют в этом круге более строгий смысл, который просто пока что никому не открылся? Короче говоря, не лежат ли в основе всего исторического общие биографические пра-формы?

Закат Запада, который, как и соответствующий ему закат античности, представляет собой прежде всего ограниченное во времени

и пространстве явление, оказывается таким образом философской темой, обнимающей в себе, если подойти к нему со всей серьезностью, все великие вопросы бытия.

Если нам желательно узнать, какой вид будет иметь судьба западной культуры при своем исполнении, нам прежде следовало бы постичь, *что такое* культура, в каком отношении она пребывает к зримой истории, к жизни, душе, к природе и духу, в каких формах она проявляется и до какой степени эти формы — народы, языки и эпохи, битвы и идеи, государства и боги, искусства и художественные произведения, науки, права, экономические формы и мировоззрение, великие люди и великие события — являются символами и должны толковаться в качестве таковых.

2

Средство познания неживых форм — математический закон. Средство для понимания живых форм — аналогия. Таково различие между полярностью и периодичностью мира.

Сознание того, что число форм всемирно-исторических явлений ограничено, что времена, эпохи, положения, лица повторяются как типы, существовало всегда. Фигуру Наполеона вообще почти никогда и не рассматривали без того, чтобы не оглянуться при этом на Цезаря и Александра Великого (причем первый из них, как мы еще убедимся, морфологически с ним несопоставим, сравнение же со вторым вполне оправдано). Сам Наполеон додумался до родства своего положения с положением Карла Великого. В конвенте говорили о Карфагене, подразумевая при этом Англию, а якобинцы называли себя римлянами. Бытуют сравнения (весьма неодинаковой степени оправданности) Флоренции с Афинами, Будды — с Христом, древнего христианства — с современным социализмом, римских финансовых воротил времен Цезаря — с янки. Петрарка, первый страстный археолог (ведь сама археология представляет собой выражение того чувства, что история повторяется), вспоминал, размышляя о себе, о Цицероне, и еще совсем недавно Сесиль Родс, организатор английской южной Африки, библиотека которого располагала сделанным специально для него переводом жизнеописаний цезарей, уже применительно к себе — об Адриане[4]. Настоящим проклятием для шведского короля Карла XII явилось то, что он с юных лет таскал в кармане составленное Курцием Руфом жизнеописание Александра Великого и хотел подражать этому завоевателю во всем.

В собственных политических меморандумах (таких как «*Considérations*»*, 1738) Фридрих Великий уверенно пролагает себе путь посредством аналогий — дабы обозначить свое понимание всемирно-политического положения, как, например, когда он сравнивает французов с македонянами при Филиппе, а немцев — с греками. «Эльзас и Лотарингия, эти Фермопилы Германии, уже в руках у Филиппа». Все это относилось главным образом к политике кардинала Флери. Далее следует сравнение политики, проводимой домами Габсбургов и Бурбонов, с проскрипциями Антония и Октавиана.

Однако все это продолжало носить отрывочный и произвольный характер и, как правило, в большей степени отвечало сиюминутной потребности выразиться поэтично и остроумно, нежели углубленному историческому чувству формы.

Так, сравнения Ранке, этого мастера искусной аналогии, Киаксара с Генрихом I, набегов киммерийцев с набегами венгров не имеют никакого смысла в плане морфологии, и лишь немногим лучше часто встречающиеся у него же сравнения греческих городов с республиками Возрождения. Более глубоко, хотя и имеет случайный характер, сходство Алкивиада с Наполеоном. Ранке, как и остальным, они внушены плутарховым, т. е. народно-романтическим, вкусом, который принимает во внимание только сходство обстановки на мировой сцене, и действует он уж никак не со строгостью математика, прозревающего внутреннее родство двух групп дифференциальных уравнений, между тем как непосвященный видит в них одни только различия во внешней форме.

Нетрудно заметить, что, вообще говоря, подбор образов определяется исключительно прихотью, а вовсе не идеей, не ощущением необходимости. Мы еще очень далеки от *техники* сравнения. Бездна сравнений возникает уже теперь, однако все это бессистемно и бессвязно; и если подчас они оказываются удачны в глубинном смысле, который еще предстоит установить, мы обязаны этим везению, куда реже — инстинкту и никогда — принципу. До сих пор никто и не помышлял о том, чтобы разработать в этой области *метод*. Ни у кого не возникало даже неясной догадки на тот счет, что здесь следует искать ответ, причем ответ единственный, из которого может возникнуть великое решение проблемы истории.

Сравнения могли бы составить счастье исторического мышления, поскольку они раскрывают органическую структуру истории. Под воздействием всеохватной идеи их технике следовало бы раз-

* «Размышления» (*фр.*).

виться до не оставляющей выбора необходимости, до логического мастерства. Доныне же они оказывались несчастьем, потому что, как вопрос исключительно вкуса, сравнения избавляли историка от осознания и усилия рассматривать *язык исторических форм и их анализ* в качестве своей самой тяжелой и непосредственной, вплоть до нынешнего времени все еще даже и не понятой (уж не говоря о том, чтобы ее разрешить) задачи. Сравнения бывали частью поверхностными, как, например, когда Цезаря называли основателем римской официальной газеты, или, что еще хуже, до крайности запутанными, связывающими внутренне чуждые для нас явления античного существования с нынешними модными словечками, такими как социализм, импрессионизм, капитализм, клерикализм. Подчас же им бывала свойственна причудливая извращенность, как практиковавшемуся якобинцами культу Брута, того самого миллионера и ростовщика Брута, который в качестве идеолога олигархического государственного устройства при одобрении патрицианского сената зарезал подлинного демократа* [5].

3

Так задача, первоначально охватывавшая лишь ограниченную проблему нынешней цивилизации, раздвигает свои рамки вплоть до новой философии, и именно философии будущего, поскольку таковая может произрасти на метафизически истощенной почве Запада. Однако это — единственная философия, принадлежащая по крайней мере к *возможностям* западноевропейского духа на его последующих стадиях, выходя на *идею морфологии всемирной истории, мира как истории,* которая в противоположность морфологии природы, бывшей доныне единственной темой философии, охватывает в себе все образы и движения мира в их глубочайшем и окончательнейшем смысле, и хотя делает это повторно, однако в совершенно ином порядке, обобщая все познанное не в собирательную картину, но в образ жизни как таковой, в образ не ставшего, но становящегося.

Мир как история, постигнутый, рассмотренный, оформленный исходя из его противоположности, *мира как природы* — вот новый аспект человеческого бытия на этой планете. Разработку этого представления во всем его колоссальном практическом и теоретическом значении не признавали в качестве задачи вплоть до сегодняшнего дня, а, быть может, лишь смутно ощущали, нередко усматривали

* См. т. 2. С. 492, прим. 1.

вдали; однако никогда к ней — со всеми вытекающими из нее последствиями — не отваживались приступить. Здесь кроются две возможности того, как человек может внутренне овладевать окружающим его миром и его переживать. Я максимально резко разделяю — по форме, но не сущностно — органическое впечатление от мира от впечатления механического, совокупность образов — от совокупности законов, образ и символ — от формулы и системы, однажды реализуемое — от постоянно возможного, цель планомерно упорядочивающей силы воображения — от целенаправленно разлагающего опыта, чтобы назвать здесь еще никогда до сих пор не замеченную, однако полную значения противоположность, а именно области действия *хронологического* числа и числа *математического*[*].

Соответственно вышесказанному в исследовании, подобном нашему, речь должна идти не о том, чтобы принять как должное лежащие на поверхности злободневные события духовно-политического порядка, расположить их по «причинам» и «следствиям» и проследить в соответствии с их мнимыми, доступными для рассудка тенденциями. Такое — «прагматическое» — обращение с историей было бы не чем иным, как замаскированным естествознанием, чего и не скрывают приверженцы материалистического понимания истории, между тем как их оппоненты еще недостаточно отчетливо сознают степень сходства того и другого подхода. Речь идет не о том, чем являются конкретные факты сами по себе и как таковые, как явления какой-либо эпохи, но о том, что *означают их явления, на что они намекают.* Современные историки убеждены, что вершат куда больше, чем от них требуется, когда привлекают религиозные, социальные подробности, всякого рода мелочи из истории искусств, чтобы «проиллюстрировать» политическое содержание эпохи. Однако они забывают главное, а именно главное постольку, поскольку зримая история — это выражение, знак, оформившаяся душевность. Я не отыскал еще ни одного исследователя, который занялся бы всерьез изучением *морфологического родства,* внутренне связывающего язык форм *всех* культурных областей, кто бы обстоятельно

[*] Вот имевший гигантское значение и не преодоленный до сих пор промах Канта: вначале он совершенно схематически связал внешнего и внутреннего человека с многозначными и прежде всего *не неизменными* понятиями пространства и времени, а тем самым абсолютно ненадлежащим образом увязал и геометрию с арифметикой, вместо чего здесь следовало бы по крайней мере назвать куда более глубокую противоположность математического и хронологического числа. И геометрия и арифметика — это пространственные исчисления, в высших своих областях вообще неразличимые. *Исчисление времени,* понятие которого на уровне ощущений предельно ясно простецу, отвечает на вопрос *когда*, а не *что* и *сколько*.

углубился — поверх всех фактов политической жизни — в краеугольные и основополагающие математические идеи эллинов, арабов, западноевропейцев, в смысл их ранней орнаментики, их архитектонических, метафизических, драматических базовых форм, подбор и направление их великих искусств, подробности их художественных приемов и выбор материалов, уж не говоря о том, чтобы познать все эти предметы в их решающем значении для проблемы исторической формы. Кому ведомо, что между дифференциальным исчислением и династическими государственными принципами эпохи Людовика XIV, между античной государственной формой полиса и эвклидовой геометрией, между пространственной перспективой западноевропейской живописи и преодолением пространства посредством дорог, телефонов и огнестрельного оружия, между контрапунктированной инструментальной музыкой и кредитной системой в экономике существует глубинная формальная связь? Будучи рассмотрены под этим углом зрения, даже самые прозаические факты из сферы политики принимают символический, прямо-таки метафизический характер, и, быть может, впервые в истории такие предметы, как египетская система управления, античная монетная система, аналитическая геометрия, чек, Суэцкий канал, китайское книгопечатание, прусская армия и римская техника возведения дорог, понимаются здесь *в равной степени* как символы и в качестве таковых истолковываются.

Здесь-то и выясняется, что просветленного посредством теории *искусства* исторического рассмотрения все еще не существует: то, что так называют, привлекает свои методы почти исключительно из сферы той науки, в которой — единственной из всех — методы познания достигли строгой разработанности, а именно из физики. Прослеживая причинно-следственные связи, историк пребывает в убеждении, что занимается историческим исследованием. Примечателен тот факт, что философия в старом стиле никогда и не помышляла о возможности иного отношения между понимающим человеческим бодрствованием и окружающим миром. Кант, установивший в главном своем труде формальные правила познания, привлек в качестве объекта деятельности рассудка лишь *природу*, причем никто этого так до сих пор и не заметил. Для него знание — это лишь математическое знание. Когда он говорит о прирожденных формах созерцания и категориях рассудка, он никогда не помышляет о совершенно иных по характеру понятиях исторических впечатлений, а Шопенгауэр, который, что весьма многозначительно, принимает во внимание из кантовских категорий лишь причин-

ность, говорит об истории исключительно с презрением*. То, что помимо необходимости причины и следствия (я назвал бы это *логикой пространства)* в жизни существует еще и органическая необходимость *судьбы (логика времени),* представляет собой факт глубочайшей внутренней достоверности, факт, наполняющий собой все вообще мифологическое, религиозное и художественное мышление и образующий суть и ядро всякой истории в противоположность природе, оставаясь, однако, недоступным для тех форм познания, которые исследует «Критика чистого разума». Но до соответствующей теоретической формулировки еще далеко. Как пишет Галилей в знаменитом месте своего «*Saggiatore*»**, в великую книгу природы философия «*scritta in lingua matematica*»***. Однако мы все еще ожидаем ответа философа на вопрос, на каком языке написана история и как его следует читать.

Математика и принцип причинности ведут к естественному, хронология и идея судьбы — к историческому упорядочению явлений. Оба этих порядка охватывают — каждый для себя — *весь* мир. Другим оказывается только глаз, в котором и через который осуществляется этот мир.

4

Природа — это образ, посредством которого человек, принадлежащий к высшей культуре, придает единство и смысл непосредственным впечатлениям своих чувств. История — образ, исходя из которого его фантазия силится постичь живое бытие мира в связи с собственной жизнью, углубив тем самым ее действительность. Способен ли он к такому образотворчеству и какой из них господствует в его бодрствующем сознании — вот первовопрос всего человеческого существования.

Здесь имеются две *возможности* миротворения человеком. Тем самым уже сказано, что не обязательно они же и *осуществляются.* Так что если впоследствии мы зададимся вопросом относительно

---

* Надо быть в состоянии прочувствовать, насколько глубина формального комбинирования и энергия абстрагирования в области, например, исследования Возрождения или истории Великого переселения народов отстает от тех, которые являются чем-то само собой разумеющимся для теории функций и теоретической оптики. Сравнивая историка с физиком и математиком, мы видим, насколько *небрежен* первый, стоит ему только перейти от собирания и упорядочения материала к его истолкованию.

** «Пробирщика» (*ит.*).

*** Вписана математическим языком (*ит.*).

смысла всей истории, вначале надо будет разрешить вопрос, прежде никогда не ставившийся. Для *кого* существует история? На первый взгляд, парадоксальный вопрос. Несомненно, для всякого, поскольку всякий человек со всем его бытием и бодрствованием является составной частью истории. Однако большая разница, живет ли некто под постоянным впечатлением того, что его жизнь — это составная часть куда большей биографии, простирающейся на столетия или тысячелетия, или же он воспринимает ее как нечто в самом себе закругленное и завершенное. Разумеется, для последнего рода бодрствования не существует никакой всемирной истории, *никакого мира как истории.* Однако что происходит, если на таком антиисторическом основании базируется самосознание целой нации, когда из него исходит целая культура? Каковой должна ей представляться действительность? Мир? Жизнь? Если мы задумаемся над тем, что в миросознании греков все пережитое, причем не одно только личное, но и все прошедшее вообще тотчас же переходило в лишенный времени, неподвижный, мифически оформленный фон извечно мгновенного настоящего — до такой степени, что история Александра Великого еще прежде его смерти начала для античного сознания сливаться воедино с легендой о Дионисе, а Цезарь воспринимал свое происхождение от Венеры как по крайней мере не противоречащее здравому смыслу, нам придется признать, что для нас, людей Запада, с нашим мощным ощущением временных отстояний, на основании которого повседневное летоисчисление в системе «до» и «после» Рождения Христа стало чем-то само собой разумеющимся, почти невозможно заново пережить такие душевные состояния, однако мы не имеем права просто игнорировать этот факт в контексте проблемы истории.

Что означают дневники и автобиографии для отдельного человека, тем же оказываются для души целой культуры исторические исследования в наиболее широком объеме, когда они включают в себя также и все разновидности сравнительного психологического анализа чуждых народов, эпох, обычаев и нравов. Однако античная культура не обладала никакой *памятью,* никаким историческим органом в этом специальном смысле. «Память» античного человека (при этом мы, разумеется, бесцеремонно вкладываем в чужую душу понятие, выведенное на основании собственной душевной картины) представляет собой нечто совершенно иное, потому что здесь в бодрствовании отсутствуют прошлое и будущее в качестве упорядочивающих перспектив, наполняет же его с неведомой нам мощью «чистое настоящее», которым так часто восторгался Гёте во всех

проявлениях античной жизни, но в первую очередь в скульптуре. Это чистое настоящее, величайшим символом которого является дорическая колонна, оказывается на самом деле *отрицанием времени* (направления). Для Геродота и Софокла, точно так же как для Фемистокла и римского консула, прошлое тут же испаряется в покоящееся вне времени впечатление с *полярной, непериодической* структурой (потому что таков конечный смысл одухотворенного мифотворчества), в то время как для нашего мироощущения и внутреннего взора прошлое представляет собой четко расчлененный, направленный во времени организм, образованный веками и тысячелетиями. Однако лишь этот фон и придает жизни — как античной, так и западной — особую окраску. То, что называл космосом грек, было картиной мира, который не *становится,* но *есть. Следовательно,* сам грек был таким человеком, который никогда не *становился,* но извечно *был.*

Поэтому античный человек, хотя он располагал строгой хронологией и календарным исчислением, а потому был прекрасно знаком с мощным, проявляющимся в наблюдении небесных тел и точном измерении громадных временных протяжений ощущением вечности и ничтожества настоящего мгновения в вавилонской и прежде всего в египетской культуре, *внутренне* ничего из этого не усвоил. То, что упоминают иной раз античные философы, они лишь услышали от других, но не испытали сами. Открытое же отдельными светлыми умами, происходившими по преимуществу из азиатской Греции, такими как Гиппарх и Аристарх, отвергалось как стоическим, так и аристотелевским умонастроением и вообще не принималось во внимание за узкими пределами специальной дисциплины. Ни у Платона, ни у Аристотеля не было обсерватории. В последние годы Перикла в Афинах было проведено постановление народного собрания, грозившее строгой формой иска эйсангелии[6] всякому, кто станет распространять астрономические теории. То был акт глубочайшей символики, в котором выразилась воля античной души изгнать из своего миросознания даль в любом смысле этого слова.

Что касается античной историографии, взглянем на Фукидида. Мастерство этого автора заключается в подлинно античной способности осмысленно и на себе самом пережить *современные* события, к чему добавляется еще тот изумительный дар проникновения в факты прирожденного государственного деятеля, который сам был полководцем и администратором. Этот *практический опыт,* который, к сожалению, путают с чувством исторического, справедливо делает Фукидида в глазах чистых ученых, занимающихся историо-

графией, непревзойденным образцом. Что, однако, осталось для него всецело недоступным — это тот наделенный перспективой взгляд на историю столетий, который, по нашему представлению, понятие историка должно включать в себя как нечто само собой разумеющееся. Все славные творения в жанре античного исторического повествования ограничиваются политической современностью автора, что самым резким образом контрастирует с нами, поскольку все без исключения наши исторические шедевры трактуют отдаленное прошлое. Фукидид провалился бы уже на теме греко-персидских войн, не говоря об общей истории Греции или тем более истории Египта. Он, как и Полибий с Тацитом, также практические политики, тут же утрачивает всю свою проницательность, стоит ему натолкнуться в прошлом, зачастую на отстоянии в несколько десятилетий, на такие движущие силы, которые из собственной практики знакомы ему не были. Полибию непонятна 1-я Пуническая война, Тациту невнятен уже Август, а совершенно неисторическое (при сравнении с нашими ориентированными перспективно исследованиями) мышление Фукидида раскрывается уже в его неслыханном утверждении, сделанном им прямо на первой же странице его труда, что до его времени (приблизительно 400 г.!) в мире не происходило ничего достопамятного (οὐ μεγάλα γενέσθαι)*.

* В высшей степени наивными оказались начавшиеся лишь очень поздно попытки греков создать нечто наподобие календаря или хронологии по египетскому образцу. Исчисление времени по Олимпиадам вовсе не представляет собой эры, как, например, христианское исчисление времени, а кроме того, это очень поздний, чисто литературный паллиатив, не имевший хождения в народе. Народ вообще не испытывал потребности в исчислении, при помощи которого можно было бы связать воедино опыт дедов и прадедов, пускай там отдельные ученые продолжали интересоваться проблемой календаря. Важно здесь не то, плох календарь или хорош, а находится ли он в употреблении, протекает ли в соответствии с ним жизнь общества в целом. Однако измышлением чистой воды являются как списки победителей до 500 г., так и древнейшие списки аттических архонтов или римских консулов. В отношении колонизации не существует ни одной подлинной даты (*Meyer Ed*. Gesch. d. Alt. II, 442; *Beloch*. Griech. Gesch. I, 2, 219). До V в. никто в Греции и не помышлял о том, чтобы делать выписки из отчетов об исторических событиях (*Beloch*. I, 1, 125). До нас дошла надпись с текстом договора между Элидой и Хереей, который должен был действовать «сотню лет начиная с нынешнего года». Что это был за год, не указано. Так что через некоторое время никто уже и не знал, как долго существует договор, и очевидно, что никто этого и не предвидел. Вероятно, эти люди настоящего вообще о нем забыли уже очень скоро. Отличительным признаком легендарно-ребяческого характера античной картины истории является то, что упорядоченная датировка таких, например, фактов, как «Троянская война», которая по отстоянию соответствует нашим Крестовым походам, была бы воспринята прямо-таки как погрешность против хорошего стиля. Также и географические познания античности оказываются далеко позади египетских и вавилонских. Эд. Мейер (Gesch. d. Alt. III, 102) демонстрирует, как на отрезке от Геродо-

По этой причине античная история вплоть до греко-персидских войн, а сверх того еще и традиционная периодизация куда более поздних эпох являются продуктом мифического по сути своей мышления. История государственного устройства Спарты (Ликург, чья биография рассказывается во всех подробностях, был, вероятно, незначительным лесным божеством на Тайгете) представляет собой измышление эллинистического времени, а римская история до Ганнибала пребывала в состоянии активного созидания еще во времена Цезаря. Изгнание Тарквиниев Брутом — рассказ, моделью для которого послужил один из современников цензора Аппия Клавдия (310). Имена римских царей были образованы на основе имен разбогатевших плебейских родов (К. Й. Нойман). Уж не говоря о «Сервиевой конституции», ко времени Ганнибала не существовало еще даже и знаменитых Лициниевых земельных законов (Б. Низе). Стоило Эпаминонду освободить мессенцев и аркадян и объединить их в одном государстве, как они придумали себе древнюю историю. Чудовищно здесь не то, что такое происходило, но то, что истории другого рода по сути и не было вовсе. Невозможно с лучшей наглядностью продемонстрировать противоположность западного и античного воззрения на все историческое, нежели указав на то, что вся римская история до 250 г., какой ее знали при Цезаре, в сущности фальшивка, а то немногое, что удалось установить нам, было абсолютно неведомо римлянам более поздних эпох. Отличительной особенностью того смысла, который вкладывали в слово «история» в античности, является то, что александрийские романы оказали в отношении материала сильнейшее действие на вполне серьезную политическую и религиозную историографию. Никто и не помышлял о том, чтобы проводить фундаментальное различие между романами и данными, основанными на актах. Когда в последние годы существования республики Варрон взялся за то, чтобы зафиксировать римскую религию, стремительно исчезавшую из народной памяти, он разделил божества, служение которым *государство скрупулезнейшим образом соблюдало,* на *di certi** и *di incerti***, т. е. на таких, о которых еще было что-то известно, и таких, от которых, несмотря на продолжающийся общественный культ, осталось одно лишь имя. И в самом деле, религия римского общества его времени, какой ее черпали

та (основывавшегося на персидских источниках) до Аристотеля приходило в упадок знание о том, как выглядит Африка. То же касается и римлян как наследников карфагенян. Вначале они пересказывали чужие сведения, а потом постепенно их забывали.

* Известные боги (*лат.*).

** Неизвестные боги (*лат.*).

из римских поэтов, не испытывая при этом никаких подозрений, не только Гёте, но и сам Ницше, — это по большей части порождение эллинизировавшей литературы и не имело почти никакой связи с древним культом, которого никто уже не понимал.

Моммзен четко сформулировал западноевропейскую точку зрения, когда назвал римских историков (имея в виду в первую очередь Тацита) людьми, «говорившими то, что можно было бы и умолчать, и замалчивавшими то, что было необходимо сказать».

Индийская культура, чья идея (брахманской) нирваны является наиболее определенным выражением совершенно неисторической души, какое только можно приискать, никогда не обладала ни малейшим чутьем на «когда» в каком бы то ни было смысле. Не существует никакой подлинно индийской астрономии, никакого индийского календаря, а значит, никакой индийской истории, поскольку под этим понимается духовный концентрат сознательного развития. О зримом течении этой культуры, органическая часть которой завершилась с возникновением буддизма, мы знаем куда меньше, нежели об истории античной, несомненно богатой великими историческими событиями в период с XII по VIII в. И та и другая запечатлелась исключительно в сновидчески-мифическом обличье. Лишь целым тысячелетием спустя после Будды, ок. 500 г. после Р. Х., на Цейлоне возникла «Махавамса», отдаленно напоминающая нечто вроде историографии.

Миросознание индийского человека до такой степени неисторично, что даже появление на свет написанной каким-либо автором книги не воспринималось им в качестве определенного во временном смысле события. Вместо органического ряда персонально обособленных сочинений постепенно возникала аморфная масса текстов, в которую всякий вписывал все, что заблагорассудится, при том что понятия индивидуальной духовной собственности, развития мысли, духовной эпохи не играли здесь никакой роли. В таком *анонимном* виде (а это и вид всей вообще индийской истории) предстает нашему взору индийская философия. Сравните с ней очерченную донельзя резче — как книгами, так и лицами — историю философии Запада.

Индийский человек забывал все, египетский же *ничего* не мог забыть. Индийского портретного искусства (этой биографии *in nuce**) никогда и не существовало вовсе; египетская же скульптура вообще почти не знает другой темы.

* В зародыше (*лат.*).

Египетская душа, с ее преимущественно историческими задатками и ее пра-мировой страстной устремленностью к бесконечности, воспринимала прошлое и будущее в качестве своего *цельного* мира, а настоящее, тождественное с бодрствующим сознанием, виделось ей лишь тонкой границей между двумя неизмеримыми далями. Египетская культура является *воплощением заботы* (этого душевного аналога дали), заботы о будущем, что находило выражение в выборе гранита и базальта в качестве художественных материалов*, в выбитых на камне документах, в формировании продуманной до деталей системы управления и в развитии густой сети орошения**, и *по необходимости связанной с этим* заботы о прошлом. Египетская мумия представляет собой символ высшего порядка. Тело покойника *увековечивали* подобно тому, как его личности, *ка*, сообщали вечную длительность посредством исполненных зачастую во многих экземплярах скульптурных изображений, к понимаемому в весьма возвышенном смысле сходству с которыми она была привязана.

Существует тесная связь между поведением по отношению к историческому прошлому и представлением о смерти, что выражается в *форме погребения*. Египтянин отрицает бренность, античный человек *подтверждает* ее всем языком форм своей культуры. Египтяне сохраняли мумии также и собственной истории: хронологические даты и числа. В то время как от истории греков до Солона

---

* В противоположность этому — и без каких-либо аналогов в истории искусства — греки, в пику микенской эпохе, причем в изобилующей камнем стране, от каменного строительства вернулись *обратно* к использованию дерева, чем и объясняется отсутствие архитектурных остатков, относящихся к эпохе между 1200 и 600 гг. Египетская растительная колонна изначально была каменной, дорическая же — деревянной. В этом о себе заявляет глубинная враждебность античной души к длительности.

** Выполнил ли хоть один греческий город хотя бы одну масштабную работу, которая говорила бы о заботе о будущем поколении? Система улиц и оросительная сеть, наличие которых было доказано в микенскую, т. е. *доантичную* эпоху, с явлением на свет античных народов (значит, с начала гомеровского времени) пришли в упадок и оказались забыты. Чтобы понять всю необычность того факта, что буквенное письмо было перенято античностью лишь после 900 г., и то в ограниченном объеме и несомненно лишь для самых неотложных хозяйственных целей, что с несомненностью доказывается отсутствием эпиграфических находок, следует вспомнить, что в египетской, вавилонской, мексиканской и китайской культурах разработка письменности начинается в седой древности, что германцы создали себе рунический алфавит, а впоследствии засвидетельствовали свое благоговение перед письмом все вновь и вновь повторяющейся орнаментальной разработкой каллиграфических шрифтов, между тем как ранняя античность совершенно игнорировала множество употреблявшихся на Юге и Востоке систем письма. Мы располагаем многочисленными письменными памятниками из хеттской Малой Азии и с Крита, от гомеровской же эпохи у нас нет ни одного, ср. т. 2. С. 164 слл.

не уцелело ничего — ни одной даты, ни одного подлинного имени, ни одного реального события, — что придает преувеличенную весомость тем остаткам, которые нам только и известны, мы знаем имена и даже точные даты правления многих египетских царей в 3-м тысячелетии и еще раньше, а уж в отношении Нового царства на этот счет следовало бы иметь лишенные пропусков сведения. Еще и сегодня тела великих фараонов с вполне характерными чертами лица возлежат в наших музеях в качестве ужасного символа этой воли к длительности. На отполированной до блеска гранитной верхушке пирамиды Аменемхета III еще и теперь можно прочитать слова: «Аменемхет наблюдает красоту Солнца», а с другой стороны: «Душа Аменемхета выше, чем высота Ориона, и она связана с загробным миром». Вот преодоление бренности, чистого настоящего, и все это в высшей степени неантично.

5

В противоположность этой могучей группе египетских жизненных символов уже на пороге античной культуры, соответствуя забвению, которое она распространяет на все области своего внешнего и внутреннего прошлого, появляется *трупосожжение.* Сакральное выделение этой формы погребения из прочих, в равной степени практиковавшихся первобытными народами каменного века, совершенно чуждо микенской эпохе. Царские могилы свидетельствуют скорее о предпочтении в пользу трупоположения. Однако в гомеровское время, точно так же как и в ведическое, происходит внезапный, имеющий лишь душевное обоснование переход от погребения к сожжению, которое, как показывает «Илиада», проводилось со всей силой символического акта, как праздничное уничтожение, отрицание всякой исторической длительности.

С этого момента приходит к завершению и пластичность душевного развития отдельного человека. Насколько мало допускает античная драма подлинно исторические мотивы, настолько же мало допускает она и тему внутреннего развития, и нам известно, как решительно греческий инстинкт отвергает портрет в изобразительном искусстве. Вплоть до императорского времени античное искусство знает лишь один, так сказать, естественный для себя материал: миф*.

* От Гомера и вплоть до трагедий Сенеки, сплошь на протяжении целого тысячелетия, такие мифические образы, как Фиест, Клитемнестра, Геракл, несмотря на свое ограниченное число, появляются все вновь и вновь в неизменном виде, между тем как в поэзии Запада фаустовский человек является сначала как Парсифаль и Тристан,

Также и идеальные изображения эллинистической скульптуры мифичны, подобно тому как таковы же и типичные биографии наподобие Плутарховых. Ни один великий грек так никогда и не написал воспоминаний, которые бы зафиксировали ушедшую эпоху перед его духовным взором. Даже сам Сократ не произнес ничего значительного (в нашем смысле слова) в отношении своей внутренней жизни. Спрашивается, возможна ли вообще таковая в античной душе, как то предполагается — в качестве вполне естественной потребности — самим возникновением Парсифаля, Гамлета и Вертера. В Платоне нам недостает какого-либо сознания развития его собственного учения. Отдельные его сочинения представляют собой лишь изводы совершенно различных точек зрения, на которые он переходил в разные периоды. Генетическая связь между ними вовсе не была предметом его размышлений. Однако уже в самом начале западной духовной истории на свет является плод глубочайшего самоанализа, «Новая жизнь» Данте. Уже отсюда можно заключить, как мало античного, т. е. чисто нынешнего, было в Гёте, который ничего не забывал и произведения которого были, по его же собственным словам, лишь отрывками *одной* большой исповеди[7].

После разрушения Афин персами все произведения древнего искусства были выброшены на свалку, из которой мы их сегодня извлекаем, и никому и никогда не приходилось слышать, чтобы кто-либо в Греции озаботился судьбой руин Микен или Феста с целью получения исторических фактов. Все читали своего Гомера, однако никто и не помышлял о том, чтобы, подобно Шлиману, раскопать троянский холм. Требовался миф, а не история. Уже в эллинистическую эпоху была утрачена часть сочинений Эсхила и до-сократовских философов. Напротив того, уже Петрарка собирал древности, монеты, рукописи с присущим одной лишь этой культуре благоговением и задушевностью созерцания — как наделенный чувством исторического, оглядывающийся на отдаленные миры, стремящийся в даль человек (он был первым, предпринявшим восхождение на одну из альпийских вершин[8]), бывший по существу чужим в своей собственной эпохе. Душу собирателя можно понять только в связи с его отношением к времени. Быть может, еще больше страсти заключает в себе китайская страсть к собирательству, однако она имеет иную окрашенность. Тому, кто пускается в путь в Китае, жела-

---

преображаясь затем в духе эпохи в Гамлета, Дон Кихота, Дон Жуана, и наконец, в последнем обусловленном временем перевоплощении предстает как Фауст и Вертер, а потом в качестве героя современного романа мировой столицы, однако неизменно это происходит в атмосфере и обусловленности определенной эпохой.

тельно проследить «древние следы», *ку-ци,* и только на основании глубокого исторического чувства следует толковать недоступное переводу фундаментальное понятие китайского существа, *дао**. Все же, что, напротив того, повсюду собирали в эллинистическую эпоху, было достопримечательностями, наделенными мифической притягательностью, как описывает их Павсаний, и в их случае строго исторические «когда» и «почему» вообще не принимались во внимание, между тем как египетский ландшафт уже во времена великого Тутмоса превратился в один исполинский музей со строгими традициями.

Это немцы — среди народов Запада — изобрели механические *часы*, наглядный символ бегущего времени, и их бой, раздающийся днем и ночью с бесчисленных башен по всей Западной Европе, является, быть может, самым величественным выражением, на которое вообще способно историческое мироощущение**. Среди *вневременных* античных ландшафтов и городов мы ни с чем подобным не столкнемся. Вплоть до Перикла время дня оценивали лишь по длине отбрасываемой тени и лишь начиная с Аристотеля слово ὥρα приобретает значение «час» (вавилонское). А прежде того никакого точного подразделения дня вообще не существовало. В Вавилоне и Египте водяные и солнечные часы были изобретены в древнейшую эпоху, однако только Платон ввел в Афинах действительно пригодную к использованию в качестве часов форму клепсидры, а еще позднее были заимствованы солнечные часы — лишь как малозначительная повседневная утварь, без того, чтобы это хоть в малейшей степени повлияло на античное *жизнечувствование.*

Здесь следует еще упомянуть соответствующее, весьма глубокое и никогда в достаточной степени не оцененное различие между античной и западной математикой. Античное числовое мышление ухватывает вещи такими, *каковы они есть,* как *величины,* во вневременном и чисто современном смысле. Это привело к эвклидовой геометрии, математической статике и завершению духовной системы учением о конических сечениях. Мы же постигаем вещи такими, какими они *становятся,* как они *себя ведут,* в качестве *функций.* Это привело к динамике, к аналитической геометрии, а от нее —

* Ср. т. 2. С. 317.

** Ок. 1000 г., т. е. с появлением романского стиля и в начале движения крестоносцев, первых проявлений новой души, монах Герберт (папа Сильвестр II), друг императора Оттона III, изобрел конструкцию часов с боем и колесных часов. Ок. 1200 г. также в Германии появились первые башенные часы, а несколько позже — карманные часы. Следует обратить внимание на весьма многозначительную связь измерения времени с культовым зданием.

к дифференциальному исчислению*. Современная теория функций представляет собой исполинское упорядочение всей этой массы идей. Поразительный, но находящий строгое душевное обоснование факт: греческая физика (как статика в противоположность динамике) не знает употребления часов и нисколько от этого не страдает, всецело абстрагируясь от измерений времени, между тем как мы оперируем тысячными долями секунды. Аристотелевская энтелехия — вот единственное вневременное (т. е. неисторическое) понятие развития, которое вообще существует.

Тем самым наша задача определена. Мы, люди западноевропейской культуры, с нашим чувством исторического, являемся исключением, а не правилом, всемирная история — это наша картина мира, а вовсе не всего «человечества». Для индийского и античного человека никакой картины становящегося мира не существовало, и быть может, когда западная цивилизация однажды угаснет, уже никогда больше не будет культуры, а значит, и человеческого типа, для которого такой мощной формой бодрствования была бы «всемирная история».

6

И кстати, что такое всемирная история? Упорядоченное представление прошедшего, внутренний постулат, выражение чувства формы, — все это так. Однако определенное лишь таким образом чувство вовсе не является действительной формой, и насколько несомненно то, что все мы ощущаем всемирную историю, переживаем ее, полагаем, что с величайшей уверенностью обозреваем ее облик, настолько же несомненно и то, что еще и сегодня нам знакомы лишь ее формы, но не та *единственная* форма, верный слепок нашей *внутренней* жизни.

Разумеется, всякий, если его об этом спросить, будет убежден, что он отчетливо и ясно прозревает внутреннюю форму истории. Эта иллюзия основана на том, что никто всерьез над этим не задумывался и люди не особенно склонны сомневаться в своем знании именно потому, что никто и не догадывается о том, в чем здесь вообще можно сомневаться. Действительно, *образ* всемирной истории представляет собой не подлежащее *проверке духовное достояние,* передававшееся по наследству из поколения в поколение, в том чис-

* У Ньютона оно называется, что весьма характерно, исчислением флуксий — с учетом определенных метафизических представлений о сущности времени. В греческой математике время вообще не встречается.

ле и среди профессиональных историков, так что чего здесь в высшей степени недостает, так это небольшой доли скептицизма, который со времен Галилея расчленил и углубил прирожденную нам картину природы.

«Древний мир — Средние века — Новое время»: вот в высшей степени сомнительная и *лишенная смысла* схема, безоговорочное господство которой над нашим историческим мышлением извечно мешало нам правильно и по достоинству оценить положение той малой части мира, которая со времен германских императоров развивается на территории Западной Европы, в ее соотнесенности с общей историей высшего человечества, — оценить ее прежде всего по ее значимости, по образу, по продолжительности существования. Будущим культурам представится весьма сомнительным то, что этот наш эскиз с его упрощенным прямолинейным течением, его бессмысленными пропорциями, становящимися все более невозможными от века к веку и не допускающими естественного включения в себя областей, заново открывающихся свету нашего исторического сознания, все же так ни разу и не подвергся серьезной перетряске на предмет своей законности. Потому что никакого значения не имеет то, что у историков уже давно вошло в привычку выдвигать против этой схемы возражения. Тем самым они лишь затушевывали единственный имеющийся в наличии набросок, *его не заменяя.* Можно сколько угодно рассуждать о греческом Средневековье и германской древности, все равно это не дает нам отчетливой и внутренне необходимой картины, в которой собственное органическое место отыскалось бы для Китая и Мексики, Аксумского царства и Сасанидов. Также и перемещение точки отсчета «Нового времени» с Крестовых походов на Возрождение, а оттуда — на начало XIX в. доказывает лишь то, что саму схему продолжают считать неколебимой.

Это сокращает охват истории, однако еще хуже то, что это суживает и ее сцену. Ландшафт Западной Европы* образует здесь покоя-

* На историка здесь также оказывает влияние роковой географический предрассудок (чтобы не сказать: вызванная географической картой суггестия), принимающий в расчет лишь одну часть света — Европу, в силу которого он чувствует себя обязанным осуществить также и соответствующее идеальное отграничение от Азии. Слово «Европа» вообще следовало бы вычеркнуть из истории. Никакого «европейца» как исторического типа не существует. В высшей степени глупо рассуждать о «европейской древности» в связи с греками (Гомер, Гераклит и Пифагор были в таком случае «азиатами»?), как и об их «миссии» по культурному сближению Азии с Европой. Все это слова, происходящие из поверхностного истолкования географической карты, и в действительности им ничего не соответствует. Лишь слово «Европа» с пребывающей под его влиянием совокупностью идей связало в нашем историческом сознании Россию с Западом в одно ничем не оправданное единство. Здесь, среди воспитанной

щуюся ось (выражаясь математически, сингулярную точку на поверхности шара), причем ответа на вопрос, почему это так, не знает никто, если только не считать основанием для этого тот факт, что мы, авторы этой картины истории, здесь-то и обитаем, и вокруг этой оси со всей возможной скромностью обращаются тысячелетия исполинской истории и расположенные вдали колоссальные культуры. Вот уж действительно своеобразно измышленная планетная система. Один-единственный ландшафт был избран в качестве естественной срединной точки одной исторической системы. Вот центральное светило. Исходя из него, все события истории предстают в подлинном свете. Исходя из этого пункта, происходит оценка их значимости — в *перспективном изображении.* Однако на самом деле здесь заявляет о себе необузданное никаким скептицизмом тщеславие западноевропейского человека, в уме которого и развертывается этот фантом — «всемирная история». Это его следует нам благодарить за сделавшийся уже давно привычным грандиозный оптический обман, в соответствии с которым насчитывающая тысячелетия, но находящаяся на отдалении история таких областей, как Китай и Египет, съеживается до незначительного эпизода, между тем как вблизи собственного местоположения со времен Лютера и особенно Наполеона десятилетия раздуваются, как на дрожжах. Нам известно: это лишь иллюзия, что облако летит тем медленнее, чем выше оно находится, и движущийся за дальним лесом поезд лишь отсюда представляется едва ползущим, однако мы убеждены, что темп ранних индийской, вавилонской, египетской культур на самом деле был замедленным в сравнении с нашим недавним прошлым. Нам кажется, что их субстанция пожиже, их формы притуплены и разбросаны, потому что мы не научились принимать в расчет внутреннее и внешнее отдаление.

То, что для культуры Запада существование Афин, Флоренции и Парижа гораздо важнее, чем существование Лояна и Паталипутры, понятно само собой. Однако следует ли ценностные оценки та-

на книгах читательской культуры, чистой воды абстракция привела к колоссальным последствиям в реальности. Эти читатели в лице Петра Великого на столетия подменили историческую тенденцию примитивной народной массы, при том что русский *инстинкт* справедливо и глубоко — с нашедшей свое воплощение в Толстом, Аксакове и Достоевском враждебностью — отграничивает «Европу» от «матушки России». Запад и Восток — понятия, наделенные подлинным историческим содержанием. «Европа» — пустой звук. Все великое, что произвела на свет античность, возникло под знаком отрицания этой континентальной границы между Римом и Кипром, Византией и Александрией. Все, что называется европейской культурой, возникло между Вислой, Адриатикой и Гвадалквивиром. И если мы примем, что во времена Перикла Греция «располагалась в Европе», теперь она там больше не находится.

кого рода класть в основание схемы всемирной истории? Тогда бы оказался прав и китайский историк, наметивший такую всемирную историю, в которой Крестовые походы и Возрождение, Цезарь и Фридрих Великий были бы обойдены молчанием как нечто малозначительное. Почему, если *рассматривать с точки зрения морфологии,* XVIII в. должен оказаться важнее, чем шестьдесят ему предшествовавших? Не смешно ли «Новое время», охватывающее несколько столетий, да еще и протекающее по преимуществу в Европе, противопоставлять обнимающей столько же тысячелетий «Древности», в которую скопом, без попытки глубокого расчленения, в качестве довеска включены все без исключения догреческие культуры? Не разделались ли мы с Египтом и Вавилоном, как с некой прелюдией античности, лишь для того, чтобы спасти устарелую схему, между тем как история каждого из них по отдельности с многократным запасом перевешивает эту самую иллюзорную «всемирную историю» от Карла Великого до мировой войны? Могучие же комплексы индийской и китайской культур мы со смущением на лицах отнесли в примечание, между тем как великие американские культуры вообще проигнорировали, — потому, мол, что у них отсутствует «связь» (с чем же это?).

Я называю эту имеющую хождение между нынешними западноевропейцами схему, в которой высшие культуры прочерчивают свой путь *вокруг нас* как мнимой срединной точки всех событий в мире, *Птолемеевой системой* истории, и я рассматриваю в качестве коперниканского открытия в области истории то, что в настоящей книге на ее место заступает такая система, в которой античность и Запад занимают свое никоим образом не привилегированное место наряду с Индией, Вавилоном, Китаем, Египтом, арабской и мексиканской культурой, этими отдельными мирами становления, чья весомость в общей картине истории ничуть не меньше, а по величественности душевной конституции, по мощи взлета они намного превосходят античность.

7

Схема «Древний мир — Средневековье — Новое время» была по первому своему замыслу порождением магического мирочувствования, впервые возникшего в персидской и иудейской религиях со времени Кира*; в учении книги Даниила о четырех мировых эпохах

* Ср. т. 2. С. 30, 260 слл.

ей было придано апокалиптическое звучание, а в послехристианских религиях Востока, прежде всего в гностических системах*, она получила вид всемирной истории.

В пределах чрезвычайно узких рамок, которые образуют духовные предпосылки этой выдающейся концепции, она всецело справедлива. Ни индийская, ни даже египетская история не попадают здесь в поле зрения. В устах этих мыслителей слова «всемирная история» означают разовый, в высшей степени драматический акт, разыгрывавшийся на пространстве между Грецией и Персией. В этом находит выражение строго дуалистическое мироощущение уроженцев Востока, причем не полярное, как то было в тогдашней метафизике с ее противоположностью души и духа, добра и зла, а периодическое**, рассматриваемое как катастрофа, как смена двух временных эпох между сотворением мира и его гибелью, и это в отвлечении от всех моментов, которые не были зафиксированы, с одной стороны, в античной литературе, а с другой — в Библии или в той священной книге, которая занимала в соответствующей системе ее место. В этой картине мира в качестве «Древности» и «Нового времени» является очевидная на тот момент противоположность языческого и иудейского или христианского, античного и восточного, статуи и догмата, природы и духа во *временном* аспекте, как драма преодоления одного другим. Исторический переход несет на себе религиозные черты спасения. Несомненно, это — основанная всецело на провинциальных воззрениях, однако логичная и завершенная точка зрения, однако она привязана к данному ландшафту и данной человеческой породе и не была способна ни к какому *естественному* расширению.

Лишь в результате прибавления на западноевропейской почве третьей эпохи — *нашего* «Нового времени» — в картину оказался привнесенным момент движения. Восточная картина была *покоящейся,* замкнутой, закосневшей в равновесии антитезой, с единоразовым божественным действием в качестве среднего элемента. Перенятая и усвоенная людьми совершенно иного рода, теперь она внезапно, без того, чтобы кто-либо отдал себе отчет в нелепости такой перемены, оказалась продолженной в виде *линии,* которая тянется вверх или вниз — это смотря по персональному вкусу историка, мыслителя или художника, с неограниченной свободой интерпретировавшего трехчленную картину — от Гомера или Адама

* *Windelband*. Gesch. d. Phil. (1900). S. 275 ff.

** В Новом Завете полярная точка зрения представлена по преимуществу диалектикой апостола Павла, периодическая — Апокалипсисом.

(возможность выбора обогатилась ныне индогерманцами, каменным веком и обезьянолюдьми) через Иерусалим, Рим, Флоренцию и Париж.

Таким образом, к *дополнявшим друг друга* понятиям язычества и христианства прибавили завершающее «Новое время», которое по своему смыслу не допускает продолжения процесса и после того, как неоднократно «продлевалось» со времени Крестовых походов, представляется теперь уже неспособным к дальнейшему удлинению*. Бытовало не высказанное в явной форме убеждение, что здесь, по другую сторону древности и Средневековья, начинается нечто окончательное, третье царство, в котором каким-то образом имеет место исполнение, высшая точка, цель, открытие которой всякий — от схоластиков до социалистов наших дней — приписывает лишь себе одному. Итак, то было прозрение в ход вещей — сколь покойное, столь же и лестное для того, кто его совершал. Произошло просто-напросто приравнивание западного духа, как он отображался в уме отдельного человека, к смыслу всего мира. Великие мыслители обратили духовную нужду в метафизическую добродетель, когда возвысили до основания философии освященную *consensus omnium*** схему, не подвергнув ее серьезной критике, и утруждали Бога в качестве автора того или иного измышленного ими «мирового замысла». И без того уже мистическая троичность несла в себе некий соблазн для метафизического вкуса. Гердер назвал историю воспитанием рода человеческого, Кант — развитием понятия свободы, Гегель — самораскрытием мирового духа, прочие — по-иному. Однако тот, кто вкладывал в данную как факт троичность эпох абстрактный смысл, полагал, что в достаточной степени поразмыслил насчет основных форм истории.

Уже на рубеже западной культуры является великий Иоахим Флорский († 1202)***, первый мыслитель гегелевского чекана, который камня на камне не оставил от дуалистической картины мира Августина и в полном соответствии с ощущениями подлинного человека готики противопоставил христианство своего времени, как нечто третье, — религии Ветхого и Нового Заветов: эпоха Отца, Сына и Св. Духа. Он внес смятение в души лучших францисканцев, доминиканцев, Данте и Фомы Аквинского и вызвал к жизни такое воззрение на мир, которое неспешно овладело всем историческим

* В этом можно убедиться по продиктованному отчаянием и смехотворному выражению «Новейшая история».

** Всеобщим согласием (*лат.*).

*** *Burdach K.* Reformation, Renaissance, Humanismus (1918). S. 48 ff.

мышлением нашей культуры. Лессинг, который нередко запросто называл собственное время по отношению к античности ее отпрыском*, заимствовал идеи для «Воспитания человеческого рода» (со стадиями: ребенок, юноша и мужчина) из учений мистиков XIV в., а Ибсен, основательно рассмотревший это воззрение в драме «Кесарь и Галилеянин» (где в образе волшебника Максима мы наталкиваемся непосредственно на гностическое миромышление), так и не двинулся ни на шаг дальше в своей известной Стокгольмской речи 1887 г. Очевидно, такова потребность западного самоощущения: провозглашать при своем появлении некоего рода завершение и конец.

Однако творение аббата из Фьоре было мистическим взглядом в тайны божественного миропорядка. При рассудочном его восприятии, когда его превратили в предпосылку *научного* мышления, оно должно было лишиться всякого смысла, что и происходило во всевозрастающих масштабах начиная с XVII в. Однако это абсолютно несостоятельный метод истолкования всемирной истории, когда кто-либо дает волю своим политическим, религиозным или общественным убеждениям и придает все тем же трем эпохам, посягнуть на которые не отваживается, то направление, что ведет как раз к той позиции, которую занимает он сам и, смотря по ней, прикладывает господство разума, гуманизм, счастье большинства, экономический прогресс, просвещение, свободу народов, покорение природы, мир во всем мире и т. п. в качестве меры к тысячелетиям, относительно которых доказано, что они не постигли или не достигли правды, а на самом деле желали чего-то иного, нежели мы. «Очевидно, в жизни важна жизнь, а не ее результат»[9] — вот слова Гёте, которые следовало бы противопоставить всем дурацким попыткам разгадать тайну исторической формы при помощи *программы.*

Подобную же картину рисуют и историки всякого отдельного искусства и отдельной науки, политической экономии и философии. Мы наталкиваемся здесь на то, что живопись «вообще», от Египта (или от пещерного человека) до импрессионизма, музыка «вообще», от слепого певца Гомера и до Байрейта, общественное устройство «вообще», от обитателей свайных построек до социализма, воспринимаются как свершающийся по единой линии подъем, без того, чтобы принять во внимание возможность того, что у искусств — отмеренный им срок жизни, что они привязаны к одному ландшафту и определенному типу людей, как их выражение,

* Выражение «древние», в дуалистическом смысле, встречается уже во «Введении» Порфирия (ок. 300 по Р. Х.).

и что поэтому эти общие истории являются всего лишь результатом механического суммирования некоторого числа единичных развитий, отдельных искусств, у которых общее лишь название и кое-что из ремесленной техники исполнения.

Относительно всякого организма нам известно, что темп, облик и продолжительность его жизни и всякого его единичного жизненного проявления определяются *особенностями* вида, к которому он принадлежит. Никто не предполагает относительно тысячелетнего дуба, что вот сейчас-то он и начнет развиваться. Никто не ждет от гусеницы, наблюдая за ее ежедневным ростом, что, быть может, это продлится еще пару лет. Всякому здесь дано наделенное безусловной несомненностью ощущение *рубежа,* тождественное с чувством внутренней формы. По отношению же к истории высшего человечества господствует безбрежный, презирающий всякий исторический, а значит, и органический *опыт* оптимизм в отношении хода будущего, так что всякий в случайном настоящем усматривает «задатки» некоего особо выдающегося линеарного «дальнейшего развития», — не потому, что оно научно доказано, а потому, что он такого развития желает. Здесь принимаются в расчет только безграничные возможности, и никогда — естественный конец, и на основании положения в каждый отдельный миг выстраивается исполненная наивности конструкция продолжения.

Однако у «человечества как такового» нет никакой цели, никакой идеи, никакого плана, как нет цели у вида бабочек или орхидей. «Человечество в целом» — это лишь зоологическое понятие или звук пустой*. Изгоните этот призрак из круга проблем исторической формы — и вы увидите, как на сцену явится ошеломляющее богатство форм *действительных.* Вот где неизмеримая полнота, глубина и подвижность живого, которая скрывалась доныне под лозунгом, под сухой схемой, под личными «идеалами». Взамен этой унылой картины линиеобразной всемирной истории, которая может сохранять свою действительность, лишь пока мы закрываем глаза на подавляющее множество фактов, я вижу драму с участием множества могучих культур, с первозданной мощью расцветающих на лоне материнского ландшафта, с которым каждая из них нерушимо связана на всем протяжении своего существования, и каждая из них напечатлевает на своем материале, человечестве, свою *собственную* форму, и у каждой — *собственная* идея, *собственные* страсти, *собственные* жизнь, воля, чувствования, и *собственная* смерть. Мы

* «Человечество? Это абстракция. Извечно существовали одни только люди, и будут существовать только люди» (Гёте — Лудену[10]).

встретим здесь цвета, лучи и движения, которые не открывались до сих пор ни одному духовному взору. Бывают расцветающие и стареющие культуры, народы, языки, истины, боги, ландшафты, подобно тому как бывают молодые и старые дубы и пинии, цветы, ветви и листья, однако никакого стареющего «человечества» нет в природе. Всякая культура располагает своими новыми возможностями выражения, которые появляются, зреют и увядают, никогда больше не повторяясь. Существует много в глубинном существе друг с другом не связанных живописей и ваяний, математик и физик, и всякая из них имеет ограниченную продолжительность жизни, всякая замкнута в самой себе, подобно тому как имеет свои собственные цветы и плоды, собственный тип роста и гибели всякий вид растений. Эти культуры, живые существа высшего порядка, вырастают в возвышенной бесцельности, подобно полевым цветам. Как и растения с животными, они относятся к живой природе Гёте, а не к мертвой природе Ньютона. Во всемирной истории я усматриваю картину постоянного образования и преобразования, восхитительного становления и гибели органических форм. Ремесленному же историку она представляется глистой, неустанно вычленяющей из себя все новые эпохи.

Между тем ряд «Древний мир — Средневековье — Новое время» наконец-то утратил свою действенность. При всей своей угловатой узости и плоскости как научного фундамента все же он представлял собой единственную не вовсе лишенную философского основания формулировку, которой мы располагали для систематизации наших результатов, и все, что удалось до сих пор упорядочить как всемирную историю, обязано своим небогатым содержанием именно ей. Однако число столетий, которые *в самом благоприятном случае* могла удерживать воедино данная схема, уже давно достигнуто. По мере стремительного роста исторического материала, и в первую очередь такого, который находится всецело за пределами данного порядка, картина начинает распадаться в необозримый хаос. Это видит и чувствует всякий не вовсе лишенный зрения историк, и он любой ценой держится за единственную известную ему схему лишь для того, чтобы как-то удержаться на плаву. Слову «Средневековье»*, изобретенному в 1667 г. проф. Горном в Лейдене, приходится ныне покрывать собой бесформенную, постоянно распространя-

* «Средневековье» — это история *области, в которой господствовал латинский — церковный и ученый — язык.* Исполинские судьбы восточного христианства, задолго до Бонифация продвинувшегося через Туркестан до Китая и через Сабу до Абиссинии, не принимаются этой «всемирной историей» в расчет.

ющуюся вширь массу всего того, что чисто негативным образом ни под каким предлогом не может быть причислено к двум другим, кое-как упорядоченным группам. Примерами этого является неуверенность процедур и оценок в отношении новоперсидской, арабской и русской истории. Прежде всего больше нет возможности замалчивать то обстоятельство, что эта якобы история мира на самом деле поначалу ограничивалась областью Восточного Средиземноморья, впоследствии же, начиная с переселения народов (важного лишь для нас одних и потому сильно переоцениваемого события, которое значимо только для Запада и никак не затрагивает уже арабскую культуру), имеет место внезапная смена места действия и эта история мира ограничивается уже средней частью Западной Европы. Гегель простодушно заявлял, что будет игнорировать те народы, которые не укладываются в его систему истории. Однако то было лишь честное признание в отношении методических предпосылок, без которых ни один историк и не достигал своей цели. На этом можно проводить проверку состоятельности целых томов по истории. В самом деле, теперь это уже вопрос научного такта: какие исторические явления *честно* принимаются в расчет, а какие — нет. Хорошим примером здесь может служить Ранке.

8

Сегодня мы мыслим частями света. Этого все еще не поняли одни только наши философы и историки. Что, при таких обстоятельствах, могут значить для нас понятия и перспективы, выдвигаемые с притязанием на всеобщую значимость, между тем как их горизонт не выступает за пределы духовной атмосферы западноевропейского человека?

Заглянем теперь в лучшие наши книги. Когда Платон говорит о человечестве, он подразумевает греков в противоположность варварам. Это полностью отвечает неисторическому стилю античной жизни и при данных условиях приводит к таким результатам, которые оказываются верными и значимыми *для греков.* Однако когда насчет нравственных идеалов философствует, к примеру, Кант, он настаивает на значимости своих высказываний для людей любого рода и всех времен. Только он этого не высказывает, как нечто понятное само собой как ему самому, так и его читателям. В своей эстетике он формулирует не принцип искусства Фидия или искусства Рембрандта, но сразу принцип искусства вообще. Однако все, что устанавливает в качестве необходимых форм мышления Кант, все

же оказывается лишь необходимыми формами мышления человека Запада. Взгляда, брошенного на Аристотеля и на полученные им существенно иные результаты, довольно, чтобы научить нас тому, что в данном случае размышляет сам с собой не менее ясный, но наделенный иными задатками ум. Русскому мышлению категории мышления западного не менее чужды, чем этому последнему, категории китайского и греческого мышления. Действительное и безостаточное постижение античных пра-слов невозможно для нас точно так же, как постижение слов русских* и индийских, а для современного китайца или араба с их совершенно иначе устроенным интеллектом вся философия от Бэкона до Канта не более чем курьез.

Вот чего недостает западному мыслителю, между тем как *именно у него-то* такого недочета быть бы не должно: отсутствие узрения исторически-обусловленного характера полученных им результатов, которые сами являются выражением *одного-единственного и лишь данного* бытия. Точно так же недостает ему и знания о необходимых пределах их значимости, и убежденности в том, что его «неопровержимые истины» и «вечные узрения» истинны лишь для него одного и вечны лишь под углом его воззрения на мир и что долг его состоит в том, чтобы за их пределами разыскивать такие истины и узрения, которые с той же уверенностью развили из себя люди иных культур. Вот вопрос *полноты* философии будущего. Вот что в первую очередь следует назвать языком исторических форм: понимание *живого* мира. Здесь нет ничего непреходящего и всеобщего. И пусть никто больше не заговаривает о формах мышления, принципе трагического, задаче государства. Всеобщая значимость — это неизменно ложное заключение о других — по себе.

Картина начнет внушать куда большую тревогу тогда, когда мы обратим свое внимание на современных западноевропейских мыслителей, начиная с Шопенгауэра, в той точке, где центр тяжести философствования перемещается из сферы абстрактно-систематического в область практически-нравственного и на место проблемы познания заступает проблема жизни (воля к жизни, к власти, к действию). Здесь рассматривается уже не некая идеальная абстракция «человек», как у Канта, но реальный человек, как он обитает на поверхности земли в историческую эпоху, будь то как первобытный или культурный, сгруппированный в отдельные народы, и будет совершенно лишено смысла, если также и здесь структура высших по-

* Ср. т. 2. С. 326, прим. Базовые представления дарвинизма видятся настоящему русскому столь же нелепыми, как соответствующие представления коперниканской системы — арабу.

нятий будет определяться все той же схемой «Древний мир — Средневековье — Новое время» и связанными с ней локализациями. Однако это именно так.

Рассмотрим исторический горизонт Ницше. Его понятия декаданса, нигилизма, переоценки всех ценностей, воли к власти коренятся глубоко в сущности западной цивилизации и играют в ее анализе прямо-таки решающую роль. Однако какова была их основа? Римляне и греки, Возрождение и европейская современность, включая также и беглый взгляд в сторону (неверно понятой) индийской философии, словом: Древний мир — Средневековье — Новое время. Строго говоря, из этих рамок Ницше так никогда и не вырвался, а прочие мыслители его времени преуспели здесь не больше него.

Однако в каком отношении находится тогда принадлежащее ему понятие дионисийского к внутреннему миру высокоцивилизованного китайца времен Конфуция или современного американца? Что значит тип сверхчеловека для исламского мира? Или что должны означать понятия природа и дух, языческое и христианское, античное и современное в качестве формообразующих противоположностей в душевном мире индуса или русского? Какое дело Толстому до «Средневековья», до Данте, до Лютера, ведь он из самых глубин своей человеческой сущности отвергал весь мир западных идей как нечто чуждое и далекое; и точно так же что японцу до Парсифаля и Заратустры, что индусу до Софокла? А разве мир идей Шопенгауэра, Конта, Фейербаха, Геббеля, Стриндберга хоть сколько-то шире? Разве вся их психология, несмотря на притязания на общемировую значимость, не имеет чисто западного характера? Какое смехотворное впечатление будут производить женские проблемы у Ибсена, которые ведь также выдвигались с притязанием на внимание всего «человечества», если на место знаменитой Норы, дамы из мегаполиса северо-западной Европы, кругозор которой примерно соответствует уровню квартирной платы от 2000 до 6000 марок и протестантскому воспитанию, поставить жену Цезаря, мадам де Савиньи, японку или крестьянку из Тироля? Однако ведь и у самого Ибсена кругозор, характерный в недавнем прошлом и теперь для представителя среднего класса из большого города. Его конфликты, душевные предпосылки которых наличествуют примерно с 1850 г. и навряд ли переживут 1950 г., не являются ни великосветскими, ни характерными для низших слоев, уж не говоря о городах с неевропейским населением.

Все это вовсе не всемирно-исторические и «вечные» ценности, но ценности эпизодические и местные, по большей же части они вообще ограничены нынешней интеллигенцией[11] крупных городов за-

падноевропейского типа; и пусть они все еще настолько важны для поколения Ибсена и Ницше: именно о непонимании слов «всемирная история», которая вовсе не представляет собой выборки, но является тотальностью, свидетельствует то, что лежащие вне области современных интересов факторы оказываются подчинены первым, что их недооценивают или упускают из вида. А ведь в высшей степени именно так и обстоит дело.

Все, что до сих пор высказывали и мыслили на Западе по проблеме пространства, времени, движения, числа, воли, брака, собственности, трагического, науки, оставалось узким и сомнительным, потому что при этом постоянно стремились отыскать *единственное* решение вопроса, вместо того чтобы понять наконец, что множество вопрошающих даст в результате такое же множество ответов, что всякий философский вопрос представляет собой лишь скрытое желание получить определенный ответ, заключенный уже в вопросе, что великие вопросы эпохи вообще не могут быть постигнуты с достаточной степенью преходящести, почему и следует принять целую *группу исторически обусловленных решений,* и лишь *панорамный взгляд* на эти решения — в отвлечении от всех собственных ценностных мерок — способен открыть последние тайны. Для подлинного знатока людей не существует абсолютно верной или неверной точки зрения. Перед лицом таких непростых вопросов, как о времени или браке, недостаточно вопрошать личный опыт, внутренний голос, рассудок, мнение предшественников или современников. Так мы узнаем то, что истинно для самого вопрошающего или для его эпохи, однако это еще не все. Явления иных культур вещают на иных языках. Для иных людей существуют и иные истины. Мыслитель принимает их все либо ни одну из них.

Становится понятно, к какому расширению и углублению способна западная критика мира, как и то, сколько еще всего, сверх безобидного релятивизма Ницше и его поколения, должно попасть в поле нашего зрения, какой утонченности ощущения формы, какой высокой степени психологичности, какой самоотверженности и независимости от практических интересов и незауженности горизонта следует нам достигнуть, прежде чем мы сможем сказать, что поняли всемирную историю, *мир как историю.*

9

Всем этим произвольным, привнесенным извне, продиктованным собственными пожеланиями, навязанным истории формам

я противопоставляю естественную, «коперниканскую» модель развития событий в мире, кроющуюся в его глубинах и открывающуюся исключительно лишь непредвзятому взгляду.

Напомню о Гёте. То, что называл *живой природой* он, как раз и есть то, что именуется всемирной историей в широчайшем значении, *миром как историей* — здесь. Гёте, который как художник, как это показывают «Вильгельм Мейстер» и «Поэзия и правда», все вновь и вновь вылепливал жизнь, развитие ее форм, становление, а не ставшее, ненавидел математику. Мир как организм противостоял здесь миру как механизму, живая природа — природе мертвой, образ — закону. Каждая строка, вышедшая из-под пера Гёте как естествоиспытателя, должна была представить взору образ становящегося, «чеканный лик, что жизнь произрастила»[12]. Сочувствие, созерцание, сравнение, непосредственная внутренняя уверенность, точная чувственная фантазия — вот были его средства придвинуться к таинству подвижного явления. И *это же суть средства исторического исследования вообще.* Никаких иных просто нет. Этот *божественный* взгляд позволил Гёте произнести вечером у лагерного костра после сражения при Вальми: «Здесь и отныне началась новая эпоха всемирной истории, и вы вправе говорить, что присутствовали при ее рождении»[13]. Ни один полководец, ни один дипломат, уж не говоря о философе, не ощущал так непосредственно историю в ее становлении. То было глубочайшее суждение, когда-либо высказанное относительно великого исторического события в тот самый момент, когда оно произошло.

И вот подобно тому, как Гёте проследил развитие растительной формы из листа, возникновение позвоночного животного, складывание геологических слоев — *как судьбу природы, а не ее причинно-следственные связи,* так и язык форм человеческой истории, ее периодическая структура, ее *органическая логика* должна быть разработана на основе полноты всех доступных наблюдению частностей.

В прочих отношениях человека по праву причисляют к организмам, обитающим на земной поверхности. Строение его тела, его естественные функции, все его чувственное обличье — все это принадлежит к одному всеохватному единству. Лишь в одном этом для него делают исключение, несмотря на глубоко прочувствованное родство судьбы растения с судьбой человека, этой вечной темой всей лирики, несмотря на сходство человеческой истории с историей любой другой группы высших живых существ, этой темой бесчисленных сказок, преданий и басен о животных. *Вот где* необходимо проводить сравнение, давая миру человеческих культур беспрепят-

ственно и глубоко подействовать на силу воображения, а не втискивая его в готовую схему; и тогда мы наконец усмотрим в словах «юность», «подъем», «расцвет», «упадок» (в которых и прежде, и теперь, причем еще больше, чем когда-либо раньше, были склонны усматривать выражение склонности к субъективным оценкам, а также проявление наиболее личностных интересов социального, нравственного или эстетического рода) объективное обозначение органических состояний; тогда мы поставим античную культуру, как завершенное в самом себе целое, как тело и выражение античной души, бок о бок с культурой египетской, индийской, вавилонской, китайской, западной и будем отыскивать типическое в изменчивых судьбах этих великих индивидуумов, необходимое — в не знающей удержу полноте случайного, и тогда-то наконец мы увидим в развитии тот образ всемирной истории, который представляется естественным нам, людям Запада, и только нам одним.

10

Если вернуться к более узким задачам, то в первую очередь следует определить в морфологическом смысле положение Западной Европы и Америки в период с 1800 по 2000 г. Требуется установить «когда» этой эпохи среди всей западной культуры как целого, понять ее смысл как биографического отрезка, который в том или ином виде с необходимостью встречается во всякой культуре, органическое и символическое значение языка ее политических, художественных, духовных, социальных форм.

Сравнительное рассмотрение указывает на «одновременность» данной эпохи с эллинизмом, причем, в частности, нынешняя высшая ее точка (обозначенная мировой войной) совпадает с переходом от эллинизма к римской эпохе. *Римский дух,* с его строжайшим чутьем на факты, лишенный блеска, варварский, дисциплинированный, практичный, протестантский, *прусский,* всегда останется для нас, вынужденных обходиться лишь сравнениями, ключом к пониманию собственного будущего. *Греки и римляне — в этом судьбоносный водораздел также и между тем, что с нами уже произошло, и тем, что нам еще предстоит.* Ибо еще давно можно было и следовало отыскать в «Древнем мире» события, которые являются совершенной парой к нашим, западноевропейским. Будучи во всем от них отличными на поверхности, они тем не менее оказываются во всем равными им по внутренней динамике, влекущей великий организм к завершению развития. Начиная с «Троянской войны» и Крестовых

походов, Гомера и Песни о Нибелунгах, через дорический и готический стиль, дионисийское движение и Возрождение, Поликлета и Себастьяна Баха, Афины и Париж, Аристотеля и Канта, Александра Великого и Наполеона и вплоть до стадии мировых столиц и империализма той и другой культуры мы отыскиваем в них черту за чертой неизменное *alter ego* собственной действительности.

Однако интерпретация античной картины истории, которая была при этом предварительным условием, как же односторонне к ней всегда подходили! как поверхностно! как предвзято! как приземленно! Ощущая себя состоящими с «древними» в слишком уж тесном родстве, мы слишком упрощали себе задачу. В *плоском* «сходстве» заложена опасность, жертвой которой стало все антиковедение, стоило ему перейти от доведенного до шедевра упорядочивания и определения находок к душевным истолкованиям. Вот добросовестное заблуждение, которое мы должны наконец преодолеть, а именно что античность близка нам внутренне, потому что мы якобы ее ученики и потомки, между тем как на деле мы — ее обожатели. Вся грандиозная религиозно-философская, историко-художественная, социально-критическая работа XIX столетия понадобилась не для того, чтобы научить нас понимать драмы Эсхила, учение Платона, объяснить Аполлона и Диониса, афинское государство и цезаризм (от этого мы очень далеки), но чтобы дать нам наконец почувствовать, как неизмеримо нам это все внутренне чуждо и далеко, — возможно, более чуждо, чем мексиканские боги и индийская архитектура.

Наши представления относительно греческо-римской культуры неизменно переходили от одной крайности к другой, причем перспектива всех точек зрения уже заранее предопределялась схемой «Древний мир — Средневековье — Новое время». Одни, и прежде всего сюда можно отнести людей, живущих общественными интересами — политэкономов, политиков, юристов, считают, что «современное человечество» далеко продвинулось по пути прогресса, ставят его очень высоко и измеряют все бывшее прежде в сравнении с ним. Нет ни одной современной партии, исходя из принципов которой уже не была бы дана оценка Клеону, Марию, Фемистоклу, Катилине и Гракхам. Другие же, художники, писатели, филологи и философы, чувствуют себя неуютно в этой современности и потому избирают в качестве столь же абсолютной точки отсчета какую-либо эпоху в прошлом и столь же догматически, отталкиваясь от нее, судят день нынешний. Одни усматривают в греческом духе «еще не», другие видят «уже не» в современности, и всегда это происхо-

дит под воздействием картины истории, которая прямой линией соединяет эпохи между собой.

В этой противоположности нашли воплощение две души Фауста. Одним угрожает опасность рассудочной поверхностности. В конечном итоге от всего того, что было античной культурой, отблеском античной души, в их руках осталась лишь пригоршня социальных, экономических, политических и физиологических фактов. Все прочее имеет характер «вторичных следствий», «рефлексов», «сопутствующих явлений». В их книгах не ощутишь и следа мифической мощи эсхиловского хора, колоссальной земной силы древнейшей скульптуры, дорической колонны, жара аполлонических культов, даже глубины римского императорского культа. Другие, в первую очередь запоздалые романтики, как еще недавно три базельских профессора Бахофен, Буркхардт и Ницше, стали жертвой опасности, угрожающей всякой идеологии. Они затерялись в заоблачных высях той древности, которая является исключительно зеркальным отражением их получившей настрой от филологии восприимчивости. Они полагаются на остатки древней литературы, единственное свидетельство, представляющееся им достаточно благородным, однако нет ни одной другой культуры, которая была бы отображена своими великими писателями столь несовершенным образом*. Первые же полагаются преимущественно на сухой материал источников по праву, надписей и монет (чем в особенности, к ущербу для себя, пренебрегали Буркхардт и Ницше) и подчиняют ему сохранившуюся литературу с ее зачастую минимальным присутствием правдивости и фактичности. Так что уже в связи с избранными критическими принципами такие люди не могут воспринимать друг друга всерьез. Мне не приходилось слышать, чтобы Ницше и Моммзен уделили друг другу хотя бы минимальное внимание[14].

Однако ни тот ни другой не достиг той высоты наблюдения, откуда эта противоположность обращается в ничто и которая была тем не менее возможна. Такова была плата за перенесение принципа причинности из естествознания в историческую науку. Мы бессоз-

* Решающим обстоятельством был подбор уцелевшего, который определялся не одним только случаем, но в очень значительной степени тенденцией. Понятие *классицизма* было сформировано аттицизмом эпохи Августа — утомленным, бесплодным, педантичным, оглядывающимся назад, и он и признал в качестве классических весьма небольшую группу сочинений греческих авторов вплоть до Платона. Прочее, в том числе вся богатая эллинистическая литература, было отброшено и почти полностью утрачено. Эта подобранная на учительский вкус группа, которая по большей части уцелела, и определяла потом воображаемый образ «классической древности» как во Флоренции, так и для Винкельмана, Гельдерлина, Гёте и даже Ницше.

нательно пришли к прагматизму, поверхностно скопированному с картины физического мира, однако он скрывает и путает совершенно иначе сложенный язык форм истории, а вовсе его не раскрывает. Чтобы подвергнуть углубленному и упорядочивающему изучению всю массу исторического материала, не придумали ничего лучшего, как назначить одну совокупность явлений первичными, т. е. причинами, а прочие соответственно вторичными и трактовать их в качестве следствий и результатов. К этому прибегли не одни практики, но также и романтики, потому что история не открыла *собственной* логики также и их мечтательному взгляду и потребность в установлении имманентной необходимости, наличие которой *можно было ощутить,* слишком велика, если только не предпочесть вовсе отвернуться от истории, как это с досадой сделал Шопенгауэр.

11

Поговорим же теперь без промедления о материалистическом и идеологическом способе рассмотрения античности. В первом случае нам объясняют, что причиной опускания одной чаши весов является поднятие другой. Утверждают, что так бывает во всех без исключения случаях — вне всякого сомнения, бьющий в самую цель довод. Итак, мы имеем здесь причину и следствие, причем, само собой разумеется, социальные и сексуальные, на худой конец чисто политические факты составляют причины, а религиозные, духовные, художественные — следствия (постольку, поскольку материалист мирится с обозначением последних в качестве фактов). Идеологи же, напротив, утверждают, что подъем одной чаши имеет причину в опускании другой, и доказывают это с той же самой точностью. Они погружаются в культы, мистерии, обычаи, в тайны стихов и линий и едва удостаивают взгляда заурядную повседневную жизнь, это прискорбное следствие земного несовершенства. И те и другие доказывают, имея причинно-следственные ряды перед глазами, что другие, очевидно, не видят или не желают видеть истинной взаимосвязи вещей, а кончают тем, что обзывают друг друга слепыми, плоскими, глупыми, нелепыми или легкомысленными, забавными придурками или пошлыми обывателями. Идеолог вне себя, когда кто-либо всерьез занимается финансовыми проблемами у греков и, к примеру, вместо того, чтобы рассуждать о глубокомысленных изречениях дельфийского оракула, говорит о широкомасштабных денежных операциях, которыми занимались жрецы оракула, используя свезенные к ним сокровища. Политик же мудро усмехается

над тем, кто растрачивает свое вдохновение на священные формулы и на одеяние аттических эфебов, вместо того, чтобы написать книгу об античной классовой борьбе, усыпав ее множеством расхожих современных словечек.

Предвестника одного из этих типов мы видим уже в Петрарке. Это он создал Флоренцию и Веймар, понятия Возрождения и западного классицизма. С другим можно было столкнуться уже начиная с середины XVIII в., с началом цивилизованной, проникнутой экономическими принципами мировых столиц политики, а значит, поначалу в Англии (Грот). Собственно говоря, здесь друг другу противостоят представления культурного и цивилизованного человека — противоположность, которая слишком глубока и чересчур человечна для того, чтобы дать почувствовать слабость *обеих точек* зрения, уж не говоря о том, чтобы ее преодолеть.

Также и материализм ведет себя в данном вопросе идеалистически. Также и он, сам того не зная и не желая, поставил свои воззрения в зависимость от собственных желаний. На самом же деле все без исключения лучшие наши умы с благоговением склонялись перед образом античности и лишь в этом единственном случае отказывались от права на не знающую пределов критику. Свобода и размах в исследованиях античности постоянно сдерживались какой-то почти религиозной робостью, что затемняло их результаты. Во всей истории не существует другого подобного примера столь пламенного культа, который бы воздавала одна культура в отношении памяти о другой. Выражением этой преданности было также и то, что начиная с Возрождения мы идеалистически связали древность и Новое время «Средневековьем», более чем тысячелетием недооцененной, едва ли не презираемой истории. Мы, западноевропейцы, принесли в жертву «древним» чистоту и независимость нашего искусства, когда отваживались творить лишь с оглядкой на «несравненный образец». Мы всякий раз вкладывали, *вчувствовали* в наш образ греков и римлян то, чего были лишены, но на что надеялись в глубине собственной души. Когда-нибудь проницательный психолог поведает нам историю этой роковой иллюзии, историю того, что мы всякий раз почитали в качестве античного начиная со времен готики. Мало задач, которые были бы поучительнее для внутреннего понимания западной души, начиная с Оттона III, этой первой жертвы Юга, и вплоть до Ницше, последней его жертвы.

В своих итальянских путешествиях Гёте с воодушевлением рассуждает о постройках Палладио, чей холодный академизм встречает ныне с нашей стороны скептическое отношение. Потом он осматри-

вает Помпеи и с нескрываемым неудовольствием говорит о «диковинном, наполовину неприятном впечатлении». То, что было им сказано о храмах в Пестуме и Сегесте, этих шедеврах греческого искусства, носит принужденный и малозначительный характер. Очевидно, он не признал во всем этом той античности, которая некогда встала перед ним воочию во всей своей мощи. Однако то же происходило и со всеми прочими. Они избегали помногу наблюдать античность, и таким образом им удавалось сберечь свой внутренний образ. Их «античность» всякий раз была фоном для жизненного идеала, созданного ими самими и напитанного лучшей их кровью, она была вместилищем для их мироощущения, призраком и идолом. В ученых кабинетах и поэтических кружках слышны восторженные отзывы о смелых изображениях сутолоки больших античных городов у Аристофана, Ювенала и Петрония, о южных грязи и черни, диком шуме и потасовках, о тамошних мальчиках для удовольствий и тамошних Фринах, о фаллическом культе и оргиях цезарей, однако ту же самую действительность нынешних мировых столиц люди склонны обходить стороной, сетуя и презрительно морща нос. «Скверно жить в городах: слишком уж много там баб в течке». Так говорил Заратустра. Они превозносят государственную мудрость римлян и презирают того, кто ныне не избегает всякого соприкосновения с общественными делами. Есть род знатоков, видящих магическую силу в различии между тогой и сюртуком, между византийским цирком и английской спортплощадкой, античными альпийскими шоссе и трансконтинентальными железными дорогами, триерами и скоростными пароходами, римскими копьями и прусскими штыками, и эта магическая сила гарантированно убаюкивает свободу суждений. Даже Суэцкий канал, смотря по тому, построил ли его фараон или современный инженер, представляется этим людям не одним и тем же. Паровая машина оказалась бы для них символом человеческой страсти и выражением духовной энергии лишь тогда, когда бы ее изобрел Герон Александрийский. Им кажется кощунством, когда вместо того, чтобы рассуждать о культе Великой Матери на горе Пессинунта, заговаривают о римских центральном отоплении и счетоводстве.

Другие, однако, *ничего* иного и не видят. Они полагают, что исчерпали сущность этой столь чуждой нам культуры, когда без тени сомнения обращаются с греками как со своей ровней, а делая выводы, они пребывают в системе отождествлений, которая вообще не затрагивает античной *души.* Они и не догадываются о том, что такие слова, как «республика», «свобода», «собственность», обозначают

здесь и там вещи, которые по внутреннему смыслу не имеют даже малейшего родства. Они подтрунивают над историками гетевской эпохи, которые искренне выражали при написании истории античности собственные политические идеалы и раскрывали личные устремления через имена Ликурга, Брута, Катона, Цицерона, Августа, — в зависимости от того, находили ли те у них похвалу или осуждение. Однако сами они не в состоянии написать главы без того, чтобы не выдать, к какому партийному направлению принадлежит газета, которую они читают по утрам. Но не имеет значения, взираешь ли ты на прошлое глазами Дон Кихота или Санчо Пансы. К цели не приводит ни тот, ни другой путь. Наконец, каждый из них позволил себе поставить на передний план тот фрагмент античности, который наиболее соответствовал его собственным убеждениям. Для Ницше это были досократовские Афины, для политэкономов — эллинистический период, для политиков — республиканский Рим, а для поэтов — императорская эпоха.

Не то чтобы религиозные или художественные явления были изначальнее социальных или экономических. Это неверно, как неверно и обратное. Для того, кто обрел здесь безусловную свободу взгляда, здесь, по другую сторону *всех* личных интересов какого бы то ни было рода, вообще не существует никакой зависимости, никакого предпочтения, никакого отношения причины и следствия, никакого различия в ценности и значимости. Вес фактам придает исключительно большая или меньшая чистота и мощь языка их форм, сила их символики — по ту сторону всякого благого и дурного, высокого и низкого, пользы и идеала.

12

Под таким углом зрения закат Запада означает не больше и не меньше, чем *проблему цивилизации.* Здесь налицо один из фундаментальных вопросов всей высшей истории. Что такое цивилизация, рассмотренная как органически-логическое следствие, как завершение и исход культуры?

Ибо у всякой культуры своя *собственная* цивилизация. Впервые два этих слова, которым приходилось доныне обозначать неопределенное различие этического характера, понимаются в периодическом смысле, как выражения строгого и необходимого *органического следования друг за другом.* Цивилизация — это неизбежная *судьба* культуры. Здесь оказывается достигнутой вершина, с которой становятся разрешимыми последние и труднейшие вопросы исто-

рической морфологии. Цивилизации — это *наиболее крайние* и *наиболее искусственные* состояния, на которые только способен человек высшего рода. Они являются итогом; они следуют за становлением как ставшее, за жизнью — как смерть, за развитием — как оцепенелость, за деревней и душевным ребячеством, которые обнаруживают дорический и готический стили, — как духовная старость и каменный и окаменевающий город. Они представляют собой неотвратимый *конец,* однако с внутреннейшей необходимостью к этому концу приходят вновь и вновь.

Лишь исходя из этого становятся понятны римляне как *преемники* греков. Лишь так на позднюю античность проливается свет, который выдает ее глубочайшие тайны. Ведь что означает то, что римляне были варварами (а оспаривать это можно лишь празднословя), варварами, которые не предшествовали великому взлету, но его замыкали? Бездушные, бесфилософые, лишенные искусства, расовые до зверства, нацеленные на реальные успехи любой ценой, они стоят между греческой культурой и ничто. Их ориентированная исключительно на практическое сила воображения (у них было священное право, регулировавшее отношения между богами и людьми как между частными лицами, однако не было ни одного чисто римского сказания о богах) — это черта, которой вообще невозможно встретить в Афинах. Греческая душа и римский интеллект — вот это что такое. Так отличаются меж собой культура и цивилизация. И это справедливо не только для античности. Этот тип сильных духом, совершенно неметафизических людей возникает вновь и вновь. В их руках находятся духовные и материальные судьбы всякого позднего времени. Они осуществили вавилонский, египетский, индийский, китайский, римский империализм. В такие эпохи буддизм, стоицизм и социализм дозревают до окончательных миронастроений, еще способных охватить и преобразовать угасающее человечество во всем его существе. *Чистая* цивилизация как исторический процесс состоит в постепенном *демонтаже* сделавшихся неорганическими, отмерших форм.

Переход от культуры к цивилизации происходит в античности в IV в., на Западе — в XIX в. Начиная с этого времени великие духовные решения уже не адресуются, как это было во времена орфического движения и Реформации, «всему миру», в котором в конечном счете ни одна деревня не может быть названа не имеющей совершенно никакого значения, но трем или четырем всосавшим в себя все содержание истории мировым столицам, рядом с которыми весь прочий ландшафт данной культуры снижается до уровня провин-

ции, обязанной, со своей стороны, теперь лишь питать мировые столицы своими остатками высшего человечества. *Мировая столица и провинция*[*] — с этими базовыми понятиями всякой цивилизации появляется совершенно новая проблема исторической формы, которую мы, нынеживущие, как раз и переживаем без того, чтобы хоть отдаленно это осознать со всеми последствиями. Вместо мира *город, точка,* в которой собирается вся жизнь отдаленных стран, между тем как все прочее усыхает; вместо полного формы, сросшегося с землей народа — новый кочевник, паразит, обитатель крупного города, чистый, лишенный традиций, выступающий в виде флуктуирующей массы человек практического склада, безрелигиозный, рассудительный, бесплодный, с глубинным нерасположением к крестьянству (и высшей его форме, поместному дворянству), а значит, громадный шаг к неорганическому, к концу, — как все это понимать? Франция и Англия уже совершили этот шаг, а Германия собирается. Вслед за Сиракузами, Афинами и Александрией идет Рим. Вслед за Мадридом, Парижем и Лондоном — Берлин и Нью-Йорк. Сделаться провинцией — вот судьба целых стран, которые оказываются вне поля излучения этих городов, как это случилось некогда с Критом и Македонией, а ныне происходит со скандинавским Севером[**].

Некогда борьба за ту или иную формулировку определяющей эпоху идеи в сфере метафизически, культово или догматически окрашенных всемирных проблем разыгрывалась между земляным духом крестьянства (аристократии и жречества) и «светским» патрицианским духом славных городов — старинных и небольших — раннего дорического и готического времени. Таков был характер борьбы вокруг религии Диониса (например, при сикионском тиране Клисфене[***]), а в немецких имперских городах и в ходе гугенотских войн — вокруг Реформации. Однако подобно тому как эти города в конце концов взяли верх над деревней (с чисто городским мировоззрением мы сталкиваемся уже у Парменида и Декарта), ныне мировая столица одолевает уже их самих. Это духовный процесс вся-

[*] Ср. т. 2. С. 108 слл.

[**] Это не следует упускать из виду в становлении Стриндберга и прежде всего Ибсена, который неизменно бывал лишь гостем в цивилизованной атмосфере их проблем. Мотивы «Бранда» и «Росмерсхольма» представляют собой примечательную смесь врожденного провинциализма и теоретически усвоенного горизонта мировой столицы. Нора — пра-образ сбившейся с пути в результате усердного чтения провинциалки.

[***] Запретившего культ городского героя Адраста и исполнение гомеровских стихов, чтобы отсечь корни душевности дорической знати (ок. 560).

кого позднего времени, как ионического, так и барокко. Ныне, как и во времена эллинизма, чье начало ознаменовано основанием искусственного, а значит, чуждого деревне большого города Александрии, эти культурные города — Флоренция, Нюрнберг, Саламанка, Брюгге, Прага — стали провинциальными городами, оказывающими безнадежное внутреннее сопротивление духу мировых столиц. Мировая столица означает космополитизм вместо «родины»*, холодное чутье на факты вместо благоговения перед доставшимся от предков и органически произросшим, научную безрелигиозность как окаменелость на месте былой религии сердца, «общество» вместо государства, естественные права вместо унаследованных. *Деньги* как неорганическая, абстрактная величина, отделенная от всех связей со смыслом плодородной почвы, от ценностей изначального жизненного уклада, — вот в чем римляне превзошли греков. Начиная с этого момента возвышенное мировоззрение — это *вопрос еще и денег.* Не греческий стоицизм Хрисиппа, а римский стоицизм Катона и Сенеки предполагает в качестве своей основы имущество**, и не социально-нравственное умонастроение XVIII в., но то, которое мы встречаем в веке XX, когда оно сделалось помимо профессиональной — и прибыльной — агитации еще и реальным делом, представляет собой занятие для миллионеров. Мировую столицу образует не народ, но масса. Непонимание ею всего традиционного, когда разворачивается борьба с *культурой* (с аристократией, церковью, привилегиями, династическим принципом, с условностями в искусстве, с пределами познаваемости в науке), ее превосходящая крестьянскую сметку острая и холодная интеллигенция, ее натурализм в совершенно новом смысле, который, перескакивая через Сократа и Руссо в том, что касается сексуальности и социальности, зацепляется за прачеловеческие, оставшиеся далеко позади инстинкты и состояния, это *panem et circenses****, которое является ныне вновь как борьба за повышение оплаты труда, как спортплощадка, — все это, в противоположность окончательно завершенной культуре и провинции, знаменует совершенно новую, позднюю и не имеющую будущего, однако неизбежную форму человеческого существования.

---

* Глубокое понятие, обретшее смысл, как только варвар сделался культурным человеком, и утрачивающее его вновь, стоит цивилизованному человеку избрать девизом слова «*ubi bene, ibi patria*» [где хорошо, там и родина (*лат.*)].

** Поэтому-то первыми христианству достались римляне, которые *более не могли себе позволить* быть стоиками. Ср. т. 2. С. 546 сл.

*** Хлеба и зрелищ *(лат.).*

Вот что молит о том, чтобы *открыться* взору не партийца, не идеолога, не злободневного моралиста, не из закоулка какой бы то ни было «точки зрения», но со вневременной высоты, при взгляде, направленном на исторический мир форм тысячелетий — когда мы действительно желаем постичь масштабы современного кризиса.

Я усматриваю символы первостепенной важности в том, что в Риме, где триумвир Красс был всемогущим спекулянтом площадями под застройку, красующийся на всех надписях римский народ, перед которым трепетали далекие галлы, греки, парфяне и сирийцы, в невероятной нищете ютился в многоэтажных наемных бараках лишенных света городских предместий* и воспринимал успехи в части военной экспансии с безразличием или же своего рода спортивным интересом; что многие из великих родов древней знати, потомки победителей над кельтами, самнитами и Ганнибалом, поскольку они не принимали участия в лихорадочной спекуляции, были вынуждены отказаться от своих родовых домов и переехать в убогие наемные квартиры; что между тем как вдоль по Аппиевой дороге высились вызывающие изумление до наших дней надгробные памятники римских финансовых воротил, покойники из простонародья вместе с трупами животных и всем мусором большого города выбрасывались в чудовищную братскую могилу, пока при Августе, дабы обезопаситься от эпидемий, это место не было засыпано, и здесь-то Меценат разбил свой знаменитый парк; что в обезлюдевших Афинах, живших посещениями заезжих чужаков и средствами из фондов богатых иноземцев (как, например, царя Иудеи Ирода), где туристская чернь из числа слишком стремительно разбогатевших римлян глазела на творения Перикловой эпохи, в которых она смыслила так же мало, как мало смыслят в Микеланджело американские посетители Сикстинской капеллы, после того как все движимые художественные произведения были отсюда умыкнуты или выкуплены по фантастическим, продиктованным модой ценам, были зато отстроены колоссальные и претенциозные римские постройки бок о бок с глубокими и скромными творениями старого времени. Через вещи такого рода, которые историку не следует ни хвалить, ни порицать,

* В Риме и Византии возводились (при ширине улиц самое большее в 3 метра) доходные дома высотой от шести до десяти этажей, и при полном отсутствии какого-либо надзора за строительством они достаточно часто обрушивались вместе со своими обитателями. Преобладающая часть *cives Romani* [римских граждан (*лат.*)], для которых «*panem et circenses*» составляли все содержание жизни, располагала лишь оплачиваемой втридорога койкой в кишащих, словно муравейник, «*insulae*»[15] (*Pöhlmann.* Aus Altertum u. Gegenwart (1911). S. 199 ff.).

но морфологически оценивать, взгляду всякого, кто научился видеть, как раз и открывается непосредственно *идея.*

Ибо обнаружится, что начиная с этого момента все великие конфликты мировоззрения, политики, искусства, науки, чувства стоят под знаком одной этой противоположности. Что такое цивилизованная политика будущего в противоположность культурной политике прошлого? В античности это риторика, на Западе журналистика, причем стоящие на службе той абстракции, за которой — мощь цивилизации, а именно *денег**. Это их дух незаметно пронизывает исторические формы народного бытия, зачастую так, что ни в малейшей степени их не меняет и не нарушает. От Сципиона Африканского Старшего и до Августа римское государство по своей форме оставалось в основном куда более неизменным, чем принято считать. Однако массовые партии лишь кажутся центрами решающих действий. Все определяет небольшое число превосходных умов, чьи имена, быть может, в данный момент не находятся среди наиболее известных, между тем как масса политиков второго разряда, риторов и трибунов, депутатов и журналистов, отбор которых осуществляется в соответствии с умственным горизонтом провинции, поддерживает перед нижестоящими иллюзию народного самоопределения. А искусство? Философия? Идеалы эпохи Платона и Канта имели значение для всего высшего человечества в целом; те же, что характерны для эллинистической эпохи и современности, в первую очередь социализм, очень близко связанный с ним внутренне дарвинизм с его столь негетеанскими формулами борьбы за существование и полового отбора и в свою очередь связанные со всем этим женские и семейные проблемы у Ибсена, Стриндберга и Шоу, импрессионистские тенденции анархической чувственности, весь этот букет современных томлений, искусов и страданий, выражением которых являются лирика Бодлера и музыка Вагнера, предназначены не для мироощущения деревенского и вообще естественного человека, а исключительно лишь для городского головного человека. Чем меньше город, тем бессмысленнее возня с этими живописью и музыкой. Гимнастика, турнир, «агон»[16] принадлежат культуре, спорт — цивилизации. Также и это отличает греческую палестру от римского цирка**. Само искусство становится спортом (это и означа-

* Ср. т. 2. С. 518 слл.

** После 1813 г. немецкая гимнастика от чрезвычайно провинциальных, первозданных форм, которые придал ей тогда Ян, в ходе стремительного развития прошла путь к гимнастике спортивной. В дни крупных соревнований уже в 1914 г. какая-нибудь спортивная площадка в Берлине мало отличалась от римского цирка.

ет *l'art pour l'art**) для высокоинтеллигентной публики, составленной ценителями и покупателями, будет ли речь идти о преодолении абсурдных инструментальных звуковых масс или гармонических препятствий или же о «решении» проблемы цвета. На свет является новая философия факта, лишь посмеивающаяся над метафизическими спекуляциями, новая литература, являющая собой потребность для рассудка, вкуса и нервов жителя большого города, провинциалу же непонятная и ненавистная. И александрийская поэзия, и пленэр не имеют ни малейшего отношения к «народу». Как тогда, так и теперь переход знаменуется рядом скандалов, характерных лишь для данной эпохи. Негодование, вызванное у афинян Еврипидом и революционной живописной манерой того же Аполлодора, повторяется уже как протесты против Вагнера, Мане, Ибсена и Ницше.

Греков можно понять, и не упоминая об их экономических отношениях. Римляне же становятся понятны *лишь* через них. При Херонее и Лейпциге были в последний раз даны сражения ради идеи. В 1-ю Пуническую войну и при Седане экономические моменты уже невозможно упускать из виду. Это лишь римляне с их практической энергией придали рабовладению тот колоссальный стиль, который для многих остался господствующим в их представлениях об античном ведении хозяйства, правотворчестве и образе жизни и в любом случае несравненно принизил ценность и внутреннее достоинство стоявшего рядом с ним вольнонаемного труда. Соответственно то были германские, а не романские народы Западной Европы и Америки, кому удалось на основе паровой машины построить тяжелую индустрию, изменившую облик целых стран. Не следует упускать из виду отношение тех и других к стоицизму и социализму. Лишь римский, возвещенный в лице Гая Фламиния, а в Марии впервые обретший конкретное воплощение цезаризм свел в рамках античного мира знакомство с *превосходством денег* — когда они в руках сильных духом, с размахом скроенных людей практического склада. Без *этого* не понять ни цезаризма, ни римского духа вообще. В каждом греке есть что-то от Дон Кихота, в каждом римлянине — что-то от Санчо Пансы, и все, чем они были сверх того, отступает в этом свете на задний план.

13

Что касается римского мирового господства, то было *негативное* явление, результат не превосходства одной силы над другой (после

* Искусство для искусства (*фр.*).

сражения при Заме у римлян такового превосходства больше не было), а отсутствия сопротивления с другой стороны. Римляне вообще не завоевывали мира*. Они лишь вступили во владение тем, что лежало, доступное в качестве добычи каждому. *Imperium Romanum* [Римская империя (*лат.*)] возникла на свет не в результате величайшего напряжения всех военных и вспомогательных финансовых средств, как это было некогда в случае противостояния Карфагену, но вследствие отказа древнего Востока от внешнего самоопределения. Не следует давать себя обмануть видимостью блестящих военных успехов. С парой плохо обученных, плохо направляемых, скверно настроенных легионов Лукулл и Помпей покорили целые царства, о чем нельзя было и помыслить во времена сражения при Ипсе. Опасность со стороны Митридата, подлинная опасность для этой никогда всерьез не испытанной системы материальных сил, никогда не могла бы даже возникнуть для победителей Ганнибала. После Замы римляне не вели, да и не могли вести ни одной войны против значительной военной державы**. Их *классическими* войнами были те, что они вели против самнитов, Пирра и Карфагена. Великий час для них пробил при Каннах. Нет ни одного народа, который был бы в состоянии столетиями стоять на котурнах. Прусско-немецкий народ, переживший величественные моменты в 1813, 1870 и 1914 гг., уже превзошел по их количеству прочие народы.

Я учу здесь понимать *империализм* как типичный символ конца. Между тем в качестве его окаменелости могут еще столетиями и тысячелетиями существовать, переходя от одних завоевателей к другим, такие империи, как египетская, китайская, римская, индийский мир и мир ислама, — эти мертвые тела, аморфные, обездушенные человеческие массы, отработанное вещество великой истории. Империализм — это цивилизация в чистом виде. В форме этого явления кроется неотвратимая судьба Запада. Культурный человек направляет свою энергию внутрь, цивилизованный — наружу. Поэтому я усматриваю в Сесиле Родсе первого человека новой эпохи. Он являет собой политический стиль отдаленного будущего — западного, германского, в первую очередь немецкого. Принадлежащие ему слова «Распространение — это все» содержат в себе в этой наполеоновской редакции наиболее характерную тенденцию *всякой* созрев-

* Ср. т. 2. С. 478.

** Завоевание Галлии Цезарем было неприкрытой колониальной войной, т. е. активность в ней проявляла лишь одна сторона. То, что, несмотря на это, она все же составляет кульминацию поздней римской военной истории, лишь удостоверяет стремительное убывание у римлян по части действительных достижений.

шей цивилизации. Это справедливо в отношении римлян, арабов, китайцев. Тут не существует выбора. Здесь нет абсолютно никакого места осознанной воле отдельного человека, целых классов или народов. Тенденция к экспансии — это рок, нечто демоническое и чудовищное, что хватает позднего человека стадии мировых столиц, ставит его себе на службу и его потребляет вне зависимости от того, желает ли того и догадывается ли об этом он сам*. Жизнь — осуществление возможного, а для головного человека *существуют лишь экстенсивные возможности***. Как ни энергично протестует против экспансии нынешний, еще слабо развитый социализм, в один прекрасный день он с решительностью рока будет самым первым ее проводником. Здесь формальный язык политики — в качестве интеллектуального выражения одной разновидности человечества — затрагивает метафизическую проблему, а именно того удостоверенного с безусловной достоверностью причинно-следственного принципа факта, что *дух является дополнением к протяжению.*

Борьба, которую в дрейфовавшем в сторону империализма мире китайских государств в период между 480 и 230 гг. (что соответствует в античности приблизительно 300 — 50 гг.) вели с принципом империализма (*льянхэн*), представленным на практике прежде всего «римским» государством Цинь*** (в теории же его отстаивал философ Джан И), сторонники идеи союза народов (*хэцзун*)[18], опиравшиеся на целый ряд мыслей Ван Ху, глубокого скептика, знавшего людей и политические возможности этого позднего времени, — борьба эта, говорю я, была лишена каких-либо перспектив. И Джан И, и Ван Ху были противниками идеологии Лаоцзы с его упразднением политики, однако на стороне *льянхэн* было преимущество естественного хода направленной в сторону экспансии цивилизации****.

Родс является как первый предвестник этого западного цезарианского типа, чье время наступит еще не скоро. Он находится посередине между Наполеоном и сильными людьми предстоящих столетий, подобно тому Фламинию, который начиная с 232 г. побуждал

---

* Современные немцы являют собой блестящий пример народа, сделавшегося экспансионистским без собственного ведома и желания. Они были таковы еще тогда, когда полагали, что остаются народом Гёте. Бисмарк и не подозревал об этом глубинном значении эпохи, основателем которой явился. Он был уверен, что достиг *завершения* политического развития, ср. т. 2. С. 379.

** Возможно, это и подразумевали значительные слова, сказанные Наполеоном Гёте: «Что нынешнему человеку до судьбы? Политика — вот судьба»[17].

*** Которое дало в конце концов имя и империи в целом: Цинь — это и есть Китай.

**** Ср. т. 2. С. 471 слл., 487.

римлян к покорению Цизальпийской Галлии, а тем самым к началу политики колониальной экспансии, находится между Александром и Цезарем. Строго говоря, Фламиний был частным лицом*, располагавшим господствующим влиянием в государстве в эпоху, когда государственная идея уступает натиску экономических факторов. Фламиний, несомненно, первый в ряду типов цезарианской оппозиции в Риме. С ним приходит к завершению *идея государственной службы* и начинается принимающая в расчет лишь силы, а не традиции, воля к власти. Александр и Наполеон были романтиками на пороге цивилизации, уже обвеянными ее холодным и прозрачным воздухом; однако одному нравилось играть Ахилла, а другой читал «Вертера». Цезарь был всего только человеком практической складки, обладавшим колоссальной силы умом.

Однако уже Родс понимал под успешной политикой исключительно территориальные и финансовые успехи. То была римская его черта, что он сам прекрасно сознавал. Западноевропейская цивилизация еще никогда не воплощалась с такой энергичностью и чистотой. Родс, этот выходец из семьи пуританского священника, без гроша явившийся в Южную Африку и сколотивший здесь громадное богатство в качестве могущественного средства для осуществления политических целей, мог впадать в своего рода поэтический экстаз уже перед своими географическими картами. Его идея трансафриканской железной дороги, пролегающей от мыса Доброй Надежды до Каира, его проект южноафриканской империи, его духовная власть над магнатами-горнозаводчиками, железными финансистами, которых он принудил поставить свое имущество на службу его идеям, его столица Булавайо, которую он, всемогущий государственный деятель без какого-либо поддающегося определению отношения к государству, с королевским размахом заложил в качестве будущей резиденции, его войны, дипломатические демарши, дорожная сеть, синдикаты, армия, его представление о «великом долге разумного человека перед цивилизацией» — все это величественное и благородное являет собой прелюдию еще предстоящего нам будущего, которым окончательно *завершится* история западноевропейского человека.

Тот, кто не понимает, что в этом исходе ничего не изменишь, что следует желать именно *этого* либо вовсе ничего не желать, что судьбу эту следует любить или же отчаяться в будущем, в жизни, кто не воспринимает того величия, которое заключено также

* Ибо его реальная власть более не соответствовала понятию о какой-либо должности.

и в этой деятельности исполинских интеллигенций, в этой энергии и дисциплине твердых как сталь натур, в этой борьбе с помощью наиболее холодных, абстрактных средств, кто пестует в себе идеализм провинциала и жаждет стиля жизни былых эпох, тому нужно отказаться от мысли понимать историю, переживать историю, творить историю.

Так *Imperium Romanum* оказывается уже не уникальным явлением, но нормальным продуктом строгой и энергичной, по преимуществу практической, базирующейся в мировых столицах духовности и типичным конечным состоянием, уже несколько раз наблюдавшимся, однако до сих пор не идентифицированным. Поймем ли мы наконец, что тайна исторической формы не лежит на поверхности и не может быть постигнута через сходство в костюме или в обстановке, что в человеческой истории, точно так же как в истории животных и растений, имеются явления с обманчивым сходством, не имеющие между собой внутренне ничего общего: Карл Великий и Гарун ар-Рашид, Александр и Цезарь, войны германцев против Рима и монгольские набеги на Западную Европу. Но существуют также и другие явления, которые при всей своей внешней несхожести выражают нечто тождественное, как Траян и Рамсес II, Бурбоны и аттический демос, Мухаммед и Пифагор. Поймем же наконец, что XIX и XX столетия, эта как будто бы вершина восходящей по прямой линии всемирной истории, на самом деле как возрастная ступень обнаруживаются в любой созревшей до конца культуре — не с их социалистами, импрессионистами, электрифицированными железными дорогами, торпедами и дифференциальными уравнениями, которые относятся всего-навсего к телесной оболочке эпохи, но с их цивилизованной духовностью, обладающей также и совершенно иными возможностями внешнего формообразования, и что современность, таким образом, представляет собой переходную стадию, которая наверняка наступает при определенных условиях. Итак, мы видим, что существуют также и вполне определенные *более поздние* состояния, нежели нынешнее западноевропейское, и в протекшей доныне истории они встречались уже не один раз, так что будущее Запада — это не безбрежное восхождение по фантастическим временным пространствам в направлении наших нынешних идеалов, но *строго ограниченное в смысле формы и продолжительности, неотвратимо предопределенное единичное событие истории продолжительностью в несколько столетий, которое можно обозреть и в основных его чертах рассчитать на основании имеющихся примеров.*

14

Тому, кто достиг этой высоты рассмотрения, все прочие плоды достанутся без труда. На *одну* идею замыкаются и с ее помощью совершенно непринужденно разрешаются все отдельные проблемы в области религиоведения, истории искусств, гносеологии, этики, политики и политэкономии, — проблемы, заставлявшие современный дух трудиться над собой со всем пылом, не достигая, однако, окончательного успеха.

Идея эта относится к истинам, которые более не оспариваются, стоит их раз высказать с полной ясностью. Она принадлежит к внутренне необходимым элементам культуры Западной Европы и ее мироощущения. Идея эта способна радикальным образом переменить мировоззрение того, кто полностью ее усвоит, т. е. сделает ее внутренне своей собственной. Громадное углубление естественной и необходимой для нас картины мира знаменуется тем, что ту всемирно-историческую ситуацию, в которой мы пребываем ныне и которую мы до сих пор научились прослеживать как органическое целое в попятном направлении, теперь можно будет в основных чертах прослеживать также и вперед. До сих пор о таком мог мечтать только физик в своих расчетах. Это знаменует, повторю это еще раз, замену птолемеевского воззрения на коперниканское также и в области исторического, что означает неизмеримое расширение жизненного горизонта.

До сих пор от будущего не возбранялось ожидать всего, чего хотелось. Там, где нет никаких фактов, властвует чувство. Впредь долгом всякого будет узнавать о предстоящем то, что произойти *может* и, значит, *произойдет* с непреложной необходимостью судьбы и что таким образом абсолютно независимо от личных идеалов, надежд и пожеланий. Если воспользоваться сомнительным словом «свобода», теперь мы не свободны реализовывать то или это, но исключительно лишь *то, что неизбежно, или вовсе ничего.* Восприятие этого как «блага» отличает человека практического склада. Сожалеть об этом и порицать не означает, однако, быть в состоянии это изменить. В рождении заключена смерть, в юности — старость, в жизни как таковой — ее образ и предопределенные ей границы продолжительности. Современность — это цивилизованная, а вовсе не окультуренная эпоха. Тем самым оказывается исключенным, как невозможный, целый ряд жизненных содержаний. Об этом можно сожалеть и облечь свое сожаление в пессимистическую философию и лирику (и в будущем это еще будут делать), однако тут ничего не

изменить. Больше не будет позволено с безраздельной самоуверенностью усматривать в сегодня и завтра рождение или расцвет того, чего хотелось бы именно теперь, если против этого достаточно весомо выступает также и исторический опыт.

Я готов к тому возражению, что такое воззрение на мир, которое дает нам уверенность в отношении контуров и направления будущего, отсекая далеко идущие надежды, враждебно жизни и сделается фатумом для многих в том случае, если когда-либо оно станет чем-то большим, нежели просто теория, и выльется в практическое мировоззрение группы людей, реально значимой в формировании будущего.

Сам я так не считаю. Мы цивилизованные люди, а не люди готики и барокко; нам приходится считаться с жестокими и холодными фактами *поздней* жизни, параллели к которой мы находим не в Перикловых Афинах, но в Цезаревом Риме. Для западноевропейского человека больше не может быть и речи о великих живописи и музыке. Его архитектонические возможности исчерпаны еще столетие назад. У него остались одни лишь экстенсивные возможности. Однако я не вижу, какой ущерб мог бы произойти от того, что дельное и вскормленное неограниченными надеждами поколение вовремя узнает, что часть этих надежд неизбежно ведет к крушению. Пускай даже то будут самые дорогие их сердцу надежды; тот, кто чего-то стоит, это переживет. Я согласен, то, что в решающие для них годы ими овладеет уверенность, что *как раз им-то* больше нечего свершать в области архитектуры, драмы и живописи, может кончиться для некоторых из них трагически. Пускай же они погибнут. До сих пор мы были единодушны в том, что не признавали здесь пределов какого бы то ни было рода; верилось, что перед всякой эпохой стоят собственные задачи во всех областях; а раз они быть должны, их отыскивали — подчас силком и недобросовестно, и всякий раз только после смерти удавалось установить, насколько основательной была эта вера и был ли труд всей жизни *необходимым или же излишним.* Однако всякий, кроме отъявленного романтика, отвергнет такую отговорку. Вовсе не эта гордость отличала римлян. Что нам за дело до тех, кто предпочитает, чтобы им сказали, указывая на выработанную копь: завтра мы приступим здесь к новой жиле (как это делают современные искусства с их насквозь фальшивыми стилевыми изысками), вместо того чтобы указать на обширное и пока еще неоткрытое месторождение глины, лежащее тут же рядом? Я усматриваю в этом учении благодеяние для будущих поколений, потому что оно указывает им, что возможно и, значит, необходимо, а что не входит в круг внутренних возможностей эпохи. До сих пор на лож-

ных путях были растрачены колоссальные духовные и материальные силы. Западноевропейский человек при всем своем историческом мышлении и ощущении в определенном возрасте никогда не осознавал подлинного своего направления. Он продвигается на ощупь и блуждает, когда внешние условия ему не благоприятствуют. И вот наконец длившаяся столетиями работа дала ему возможность пересмотреть все соотношение своей жизни с культурой как целым и испытать, что он действительно может и должен. Если под впечатлением этой книги люди нового поколения пойдут в инженеры, а не в лирики, в военные моряки, а не в живописцы, в политики, а не в гносеологи, они сделают то, чего я желаю, и ничего лучшего им невозможно пожелать.

15

Остается лишь определить отношение морфологии всемирной истории к философии. Всякое подлинное рассмотрение истории является также и подлинной философией, иначе это будет просто накоплением фактов. Однако что касается долговременности результатов собственной деятельности, систематический философ пребывает в плену глубокого заблуждения. Он упускает из виду тот факт, что всякая идея живет в историческом мире и в силу этого разделяет общую судьбу всего преходящего. Философ полагает, что высшее мышление располагает вечным и неизменным предметом, что во все времена великие вопросы остаются одними и теми же и что в конце концов на них будет дан ответ.

Однако вопрос и ответ представляют здесь собой единое целое, и всякий великий вопрос, в основе которого уже лежит страстное желание вполне определенного ответа, имеет значение лишь жизненного символа. Никаких вечных истин не бывает. Всякая философия является выражением своего и *лишь* своего времени, и в природе не существует двух эпох, которые имели бы одинаковые философские интенции, если вести речь о настоящей философии, а не о всяких там академических пустяках насчет форм суждения или категорий чувств. Различие пролегает не между бессмертными и преходящими учениями, но между такими, которые живут какое-то время, и теми, что были мертворожденными с самого начала. Вечная жизнь сформировавшихся идей — это иллюзия. Существенно то, что за человек обретает в них образ. Чем крупнее человек, тем истиннее философия — а именно в смысле внутренней истинности великого произведения искусства, что не зависит от доказуемости

и даже непротиворечивости отдельных высказываний. В самом благоприятном случае философия способна исчерпать целиком все содержание эпохи, осуществить его в себе и в таком виде, в виде великой формы, воплощенной в великой личности, передать для последующего развития дальше. От научного одеяния, от ученой личины философии здесь ничего не зависит. Нет ничего проще, чем основать систему взамен отсутствующих у тебя идей. Однако даже отличная мысль не имеет большой ценности, если она высказана тупицей. Лишь жизненная необходимость определяет достоинство учения.

Поэтому я усматриваю пробный камень того, что касается ценности мыслителя, в его зоркости на великие факты его времени. Только здесь и можно определить, является ли некто всего-навсего набившим руку ремесленником, без труда выпекающим системы и принципы, блистает ли он ловкостью и начитанностью только в определениях и анализах, или же из его трудов и наитий к нам обращается сама душа времени. Философ, который не постиг и не овладел даже действительностью, никогда не выйдет в первые ряды. Досократики были купцами и политиками большого стиля. Платону едва ли не стоило жизни намерение воплотить в Сиракузах свои политические идеи. Тот же Платон открыл ряд геометрических теорем, которые только и дали Эвклиду возможность построить систему античной математики. Паскаль, которого Ницше знает лишь как «надломленного христианина»[19], Декарт и Лейбниц были первыми математиками и механиками своего времени.

Великие «досократики» Китая начиная от Гуаньцзы (ок. 670) и до Конфуция (551 — 479) были государственными деятелями, регентами, законодателями, подобно Пифагору и Парменид, Гоббсу и Лейбницу. Лишь начиная с Лаоцзы, противника всякой государственной власти и большой политики, мечтателя для маленьких мирных общин, сюда является отчуждение от мира и страх поступка, испытываемый зарождающейся академической и доморощенной философией. Однако в свою эпоху, при китайском *ancien régime*[20], он был исключением в сравнении с тем типом крепкого философа, для которого теория познания означала осведомленность в части великих условий реальной жизни.

И в этом мне видится весомый упрек по адресу всех философов недавнего прошлого. Чего им недостает, так это решающей роли в действительной жизни. Ни один из них не вмешался в высшую политику, в развитие современной техники, транспорта, народного хозяйства, в какую бы то ни было область великой действительности хотя бы лишь *одним* только поступком, одной могущественной

идеей. Ни одного из них не принимают хоть сколько-нибудь всерьез в области математики, физики, наук о государстве, как это имело место еще при Канте. Конфуций несколько раз был министром; Пифагор основал значительное*, напоминающее государство Кромвеля и все еще далеко не оцененное антиковедением по заслугам политическое движение. Гёте, который образцово отправлял свою министерскую должность и которому, к сожалению, недоставало в качестве сферы деятельности большого государства, направил свой интерес на возведение Суэцкого и Панамского каналов и его экономические последствия, что и сбылось в пределах точно определенного им срока. Американская экономическая жизнь, ее обратное воздействие на Старый Свет и находившаяся как раз тогда на подъеме машинная индустрия постоянно привлекали его внимание. Гоббс был творцом величественного плана завоевания Англией Южной Америки, и если тогда все не пошло дальше занятия Ямайки, ему все же досталась слава одного из основателей британской колониальной империи. Лейбниц, несомненно самый могучий ум во всей западноевропейской философии, основоположник дифференциального исчисления и *analysis situs***, помимо целого ряда планов из области высшей политики, над которыми он работал, в одном обращенном к Людовику XIV меморандуме, целью которого было снизить для Германии политический гнет, указал на значение Египта для мировой политики Франции. В то время (1672) его идеи настолько опережали свое время, что впоследствии возникло убеждение, что Наполеон воспользовался ими в своей экспедиции на Восток. Уже тогда Лейбниц установил то, что все с большей отчетливостью понимал Наполеон начиная с Ваграма: что завоевания на Рейне и в Бельгии не в состоянии улучшить положение Франции на долгое время и что однажды Суэцкий перешеек станет ключом к мировому господству. Нет сомнения в том, что король не был в состоянии по достоинству оценить глубокие политические и стратегические выкладки философа.

Переводя взгляд с людей такого калибра на современных философов, испытываешь стыд. Какая мелкотравчатость личности! Какая заскорузлость политического и практического поля зрения! Почему уже одно простое представление о том, что кому-то из них выпало доказывать свою духовную значимость в качестве государственного деятеля, дипломата, организатора большого масштаба, управляющего каким-либо мощным колониальным, торговым или

* Ср. т. 2. С. 336 сл.

** Топологии (*лат.*).

же транспортным предприятием, вызывает прямо-таки жалость? Однако это — свидетельство никакого не богатства внутреннего мира, а легковесности. Я тщетно оглядываюсь вокруг, надеясь отыскать, не составил ли кто из них себе имя хотя бы *одним-единственным* глубоким и упреждающим суждением по тому или иному решающему судьбы эпохи вопросу. И не нахожу ничего, кроме провинциальных воззрений, присущих первому встречному. Когда я раскрываю книгу современного мыслителя, то задаю себе вопрос, задумывается ли он вообще о реальном содержании мировой политики, о тяжких проблемах мировых столиц, капитализма, будущего государств, о положении, которое уготовано технике на исходе цивилизации, о русскости, о науке. Гёте все это понял бы и полюбил. Из современных же философов никто всего этого и не замечает. Все это, повторю еще раз, не есть содержание философии, но несомненный признак ее внутренней необходимости, ее плодотворности и символического ранга.

Не следует питать никаких иллюзий в отношении значимости этого отрицательного результата. Очевидно, из поля зрения исчез уже самый последний смысл философской значимости. Ее путают с проповедью, агитацией, фельетоном или специальной дисциплиной. С высоты птичьего полета мы спустились до кротовины. Речь идет не больше и не меньше о том, *возможна* ли вообще подлинная философия сегодня или в будущем. В ином случае лучше стать плантатором или инженером, чем угодно взаправдашним и реальным, вместо того чтобы заново пережевывать затертые темы под предлогом «новейшего расцвета философского мышления», как приятнее сконструировать авиационный мотор, нежели еще одну, столь же никчемную, как предыдущие, теорию апперцепции. В самом деле, можно только пожалеть того, чья жизнь проходит в формулировке воззрений на понятие воли и психофизического параллелизма, осуществляемой несколько иначе, нежели это делала сотня предшественников. Возможно, это «профессия», но философией это не является. То, что не захватывает жизни эпохи в целом вплоть до самых глубочайших ее глубин, следовало обойти молчанием. А то, что было возможно еще вчера, сегодня уже по крайней мере не необходимо.

Я люблю глубину и изящество математических и физических теорий, рядом с которыми эстетик и физиолог смотрятся просто халтурщиками. За великолепно проясненные, высокоинтеллектуальные формы быстроходного парохода, сталелитейного цеха, прецизионного станка, за изощренность и элегантность иных химических и оптических процессов я отдам всю стилевую невнятицу се-

годняшних художественных ремесел с живописью и архитектурой заодно. Римский акведук я предпочитаю всем римским храмам и статуям. Я люблю Колизей и колоссальные сводчатые конструкции на Палатине, потому что коричневой массой своих кирпичных конструкций они открывают взору *подлинный* римский дух, великолепное практическое чутье его инженеров. Они были бы мне безразличны, когда бы сохранилось пустое и претенциозное мраморное роскошество императоров с его рядами статуй, фризами и перегруженными антаблементами. Достаточно бросить взгляд на реконструкцию императорских форумов: здесь мы встречаем настоящее подобие современным всемирным выставкам — навязчивое, тяжеловесное, пустое, абсолютно чуждое как взгляду грека времен Перикла, так и человеку рококо бахвальство при помощи материалов и масштабов, обнаруживаемое, однако, также и руинами Луксора и Карнака из эпохи Рамсеса II, т. е. египетской современности в 1300 г. до Р. Х. Не напрасно истинный римлянин презирал *Graeculus histrio**, «художника», «философа» на почве римской цивилизации. Искусство и философия более не принадлежат этому времени; они исчерпаны, потреблены, излишни. Это говорило ему его чутье на жизненные реальности. Один римский закон имел больше веса, чем вся тогдашняя лирика и метафизика философских школ. И я утверждаю, что сегодня во многих изобретателях, дипломатах и финансистах живет куда лучший философ, нежели во всех тех, кто предается пошлому ремеслу экспериментальной психологии. Вот положение, которое на определенной исторической ступени неизменно наступает вновь и вновь. Было бы нелепо, когда бы высокоодаренный умственно римлянин взамен того, чтобы вести армию в качестве консула или претора, устраивать дела провинции, строить города и дороги или же «быть первым в Риме» вздумал измышлять в Афинах или на Родосе какое-то еще ответвление постплатонической академической философии. Естественно, никто из них этого и не делал. Это не соответствовало направлению времени и потому могло привлечь только людей низкого уровня, которых всегда влечет как раз-таки к духу позавчерашней эпохи. Очень серьезный вопрос: наступило ли это время для нас уже теперь или еще нет?

Целое столетие чисто экстенсивной деятельности в отсутствие какой-либо высшей художественной и метафизической продукции, короче говоря, безрелигиозная эпоха, что в точности совпадает с понятием мировой столицы, — вот время упадка. Разумеется,

* Актеришку-грека (*лат.*).

это так. Однако мы не *выбирали* этого времени. Мы не в состоянии изменить того, что появились на свет в качестве людей начинающейся зимы развитой цивилизации, а не на солнечных вершинах зрелой культуры во времена Фидия или Моцарта. Все зависит от того, чтобы отчетливо уяснить и понять это положение, эту *судьбу,* что на этот счет можно себе с три короба наврать, но уйти отсюда невозможно. Всякого, кто себе в этом не сознается, нельзя отнести к его собственному поколению. Он так и останется дураком, шарлатаном или педантом.

Так что прежде, чем приступить ныне к той или иной проблеме, следует задать себе вопрос — вопрос, ответ на который даст уже сам инстинкт подлинно призванного, а именно, что возможно для человека наших дней, а что он должен сам себе воспретить. Существует всегда лишь очень небольшое число метафизических задач, разрешение которых предоставлено эпохе в мышлении. И опять-таки уже целый мир отделяет время Ницше, когда еще не изгладились последние складки романтики, от современности, которая навсегда покончила со всякой романтикой.

С концом XVIII в. систематическая философия завершилась. Кант привел ее внешние возможности к великой и во многом окончательной (для западноевропейского духа) форме. За ней, как и за Платоном с Аристотелем, следует специфически городская, не умозрительная, но практическая, безрелигиозная, социально-этическая философия. На Западе она начинается, соответствуя школам «эпикурейца» Ян Чжу, «социалиста» Мо Ди, «пессимиста» Чжуанцзы, «позитивиста» Мэнцзы в китайской цивилизации и школам киников, киренаиков, стоиков и эпикурейцев — в цивилизации античной, с Шопенгауэра, который вначале поставил в центр своего учения *волю к жизни* («творческую жизненную силу»), однако, и это замаскировало более глубинную тенденцию его учения, под впечатлением великой традиции все еще сохранил устарелые дистинкции явления и вещи как таковой, формы и содержания созерцания, рассудка и разума. Это та же самая творческая воля к жизни, которая на Шопенгауэров манер отрицается в «Тристане» и на Дарвинов подтверждается в «Зигфриде», воля, которую блестяще и театрально сформулировал в «Заратустре» Ницше. У гегельянца Маркса она вылилась в политэкономическую, а у мальтузианца Дарвина — в зоологическую гипотезу, и вместе они неприметно изменили мироощущение западноевропейского обитателя большого города. Начиная с «Юдифи» Геббеля и вплоть до «Эпилога» Ибсена воля эта вызвала к жизни целый ряд трагических концепций одного и того же

типа, однако тем самым круг подлинных философских возможностей также оказался исчерпанным.

Ныне систематическая философия бесконечно от нас удалена; этическая завершена. *Внутри западного духовного мира* остается еще *третья, соответствующая античному скептицизму возможность,* которая характеризуется неведомым прежде методом сравнительной исторической морфологии. Возможность, т. е. необходимость. Античный скептицизм аисторичен: сомневаясь, он просто отрицает. Скептицизму Запада, если он должен обладать внутренней необходимостью, если ему назначено являться символом нашей склоняющейся к концу душевности, следует быть насквозь историчным. Понимая все как относительное, как историческое явление, он проводит сокращения. Его процедуры носят физиономический характер. Скептическая философия выступает в эллинизме в качестве отрицания философии — она объявляется не имеющей смысла. *Мы* же, напротив того, принимаем *историю философии* в качестве последней серьезной темы философии. Это *настоящий* скепсис. Имеет место отказ от абсолютных точек зрения: у грека — когда он подсмеивается над прошлым собственного мышления; у нас — когда мы воспринимаем его как организм.

В данной книге имеет место попытка сделать набросок этой «нефилософской философии» будущего (она окажется последней философией Западной Европы). Скептицизм является выражением чистой цивилизации: он разлагает картину мира былых культур. Здесь происходит растворение всех прежних проблем в генетическом. Убеждение, что все *существующее* также и *возникло,* что в основе всего природного и познаваемого лежит нечто историческое (так, в основе мира как действительного — «я» как возможное, нашедшее в нем свое воплощение), что уж давно глубокая тайна кроется не только в «что», но также и в «когда» и «как», приводит к тому факту, что вообще все, чем бы оно ни было сверх того, является *выражением чего-то живого.* Ведь и акты познания, и оценки — все это действия живых людей. Для мышления прошлого внешняя действительность была продуктом познания и поводом для этических оценок; для будущего мышления она прежде всего *выражение и символ. Морфология всемирной истории неизбежно становится универсальной символикой.*

Тем самым отпадает и притязание высшего мышления на обладание всеобщими и вечными истинами. Существуют истины лишь применительно к определенному человеческому типу. Вот и моя философия окажется соответственно выражением и отражением *лишь*

западной души, в отличие, например, от души античной и индийской, причем *лишь* на ее нынешней цивилизованной стадии, что и определяет ее содержание в качестве мировоззрения, ее практическое значение и сферу ее действия.

16

Да будет мне позволено сделать личное замечание в конце. В 1911 г. я намеревался, базируясь на несколько более расширенном горизонте, написать об отдельных политических явлениях современности и возможных в их свете выводах для будущего. Вот-вот должна была разразиться мировая война, как сделавшаяся уже неизбежной внешняя форма исторического кризиса, и речь шла о том, чтобы понять ее исходя из духа предшествовавших столетий, а не лет. В ходе первоначально небольшого исследования* возникло убеждение, что для подлинного понимания эпохи нужен куда более широкий охват базовых предпосылок, что совершенно невозможно провести исследование такого рода на одной-единственной эпохе и круге ее политических явлений, удержать его в рамках прагматических соображений и отказаться даже от чисто метафизических, в высшей степени трансцендентных наблюдений, если не желаешь при этом отказаться также и от сколько-нибудь углубленной обязательности полученных результатов. Стало ясно, что политическая проблема не может быть постигнута исходя из самой политики и что существенные, оказывающие глубинное действие моменты нередко могут зримо заявлять о себе лишь в области искусства, зачастую же — лишь в облике чрезвычайно удаленных научных и чисто философских идей. Оказалось, что даже политико-социальный анализ последних десятилетий XIX в., периода напряженного покоя между двумя мощными, видными издалека событиями — одним, которое через революцию и Наполеона предопределило картину западноевропейской действительности на сто лет, и другим, имевшим по крайней мере такое же значение и надвигавшимся со всевозрастающей быстротой, так вот, даже такой анализ невозможен без привлечения в конечном итоге *всех* великих проблем бытия в полном объеме. Ибо как в исторической, так и в природной картине мира нет ничего, пусть даже самого незначительного, что не воплощало бы в себе полную совокупность всех самых глубинных тенденций. Так первоначальная тема претерпела громадное расширение. Обнаружились

* Теперь оно вошло в т. 2. С. 471 слл., 507 сл., 569 сл.

бесчисленные по большей части совершенно новые и головокружительные вопросы и зависимости. Наконец, с окончательной отчетливостью выяснилось, что ни на один отрезок истории не может быть по-настоящему пролит свет прежде, чем будет прояснена тайна всемирной истории вообще, а точнее, истории высшего человечества как органического единства, имеющего упорядоченную структуру. А как раз это-то не было до сих пор сделано даже в самом отдаленном приближении.

Начиная с этого момента, во все большем количестве стали проступать связи (о них нередко догадывались, подчас затрагивали, однако никогда их по-настоящему не понимали), которые соединяют формы изобразительного искусства с формами ведения войны и государственного управления, обнаружилось глубинное родство между политическими и математическими образованиями одной и той же культуры, между религиозными и техническими воззрениями, между математикой, музыкой и скульптурой, между экономическими формами и формами познания. Однозначно выяснились глубинная, внутренняя зависимость современнейших физических и химических теорий от мифологических представлений наших германских предков, полная конгруэнтность в стиле трагедии, динамичной техники и современного денежного обращения, тот поначалу странный, а затем представляющийся само собой разумеющимся факт, что перспектива в масляной живописи, книгопечатание, система банковского кредита, огнестрельное оружие, контрапунктированная музыка, с одной стороны, и обнаженная статуя, полис, изобретенные греками золотые монеты — с другой, являются тождественными выражениями одного и того же душевного принципа, а сверх и помимо того выяснилось как божий день, что эти мощные *группы морфологических родственных связей*, каждая из которых по отдельности символически представляет в цельной картине всемирной истории какой-то особый тип людей, имеют строго симметричное строение. Лишь с такой перспективы взору открывается истинный стиль истории. Поскольку сама эта перспектива является в свою очередь симптомом и выражением эпохи, и потому она внутренне возможна и, значит, необходима только теперь и лишь для западноевропейского человека, ее можно отдаленно сравнить только с определенными воззрениями новейшей математики в области групп преобразований. Таковы были мысли, занимавшие меня, однако смутно и неопределенно, с давних пор, пока по данному поводу они не явились на свет в зримом обличье.

Я увидел современность — приближавшуюся мировую войну — в совершенно ином свете. Она больше не представляла собой исключительного сочетания случайных фактов, зависимых от национальных настроений, личных влияний и экономических тенденций, которому историк придает видимость единства и целесообразной необходимости посредством той или иной причинно-следственной схемы политического или социального характера; нет, теперь это был *тип исторического временного рубежа,* занимавшего внутри великого, имеющего строго определенные границы исторического организма свое, биографически *предопределенное еще столетия назад* место. Несметное число животрепещущих вопросов и страстных мнений является ныне на свет в тысячах книг и воззрений, однако вразброд, поодиночке, базируясь на ограниченном горизонте специальной области, и поэтому они искушают, угнетают и сбивают с пути, но освободить не в состоянии. Однако в совокупности они знаменуют собой великий кризис. Нам они известны, однако их тождество мы из виду упускаем. Так что эти так еще и не осознанные в своем окончательном значении художественные проблемы, лежащие в основе борьбы вокруг формы и содержания, линии или пространства, графического или живописного, вокруг понятия стиля, смысла импрессионизма и музыки Вагнера; гибель искусства, а также растущие сомнения в ценности науки; тяжкие вопросы, возникающие в связи с победой мировой столицы над крестьянством: бездетность, бегство из деревни; общественное положение неустойчивого четвертого сословия; кризис материализма, социализма, парламентаризма; отношение отдельного человека к государству; проблема собственности и связанная с этим проблема брака; а во вроде бы совершенно иной области — появляющиеся в массовом количестве в области этнопсихологии работы о мифах и культах, о начальных этапах искусства, религии, мышления, которые вдруг трактуются уже не идеологически, но строго морфологически, — все это вопросы, которые в совокупности имеют своим предметом *одну и ту же,* никогда с достаточной отчетливостью не являющуюся сознанию загадку истории. Мы имеем здесь дело не с бесчисленными задачами, но неизменно *с одним и тем же.* Всякий здесь догадывался о чем-то в таком роде, однако все держались своей узкой точки зрения и никто не пришел к единственному и всеохватному решению, которое носилось в воздухе начиная со времен Ницше, в руках которого уже были все решающие проблемы, однако он, как романтик, не отважился заглянуть суровой действительности в лицо.

Тут кроется еще и глубокая необходимость завершающего учения, которое должно было и могло появиться лишь в эту эпоху. Оно ни в коем случае не посягает на уже существующие идеи и работы. Скорее оно *подтверждает* все то, что было разыскано и совершено на протяжении поколений. Этот скептицизм представляет собой высшее проявление всего того, что уже накоплено в части действительно жизненных тенденций во всех частных областях, неважно с какой целью.

Но в первую очередь удалось отыскать противоположность, исходя из которой только и может быть постигнута суть истории, а именно противоположность *истории и природы.* Повторяю: человек как элемент и носитель мира является не только частью природы, но и частью истории, этого *второго космоса,* космоса иного порядка и с иным содержанием, который вся целиком метафизика в угоду первому упускала из виду. На размышление об этом *фундаментальном вопросе* нашего миросознания меня впервые навело то наблюдение, что современные историки, хватаясь наугад за доступные чувствам события, за ставшее, полагают, что уже постигли историю, ее ход, само *становление*, — предубеждение всех тех, кто познает мир одним рассудком и не предается в то же время еще и созерцанию*. Это поставило в тупик еще великих элеатов, утверждавших, что не существует (т. е. не существует для познающего) никакого становления, а есть одно лишь бытие (ставшее). Иначе говоря: на историю взирали как на природу, в смысле объекта физики, и соответствующим образом с ней обращались. Отсюда и проистекает то роковое заблуждение, в силу которого принципы причинно-

* Философией данной книги я обязан философии Гёте, которая практически неизвестна до сих пор, и лишь в куда меньшей степени — философии Ницше. Роль Гёте в западноевропейской метафизике все еще совершенно не понята. Когда заходит речь о философии, его даже не называют. К сожалению, он не свел свое учение в жесткую систему, потому-то систематики и упускают его из виду. Однако он был философом. По отношению к Канту он занимает то же положение, что Платон по отношению к Аристотелю, а ведь сведение Платона к единой системе также сомнительное предприятие. Платон и Гёте представляют философию становления, Аристотель и Кант — ставшего. Интуиция противостоит здесь анализу. То, что почти невозможно выразить на рассудочном уровне, обнаруживается в отдельных замечаниях и стихотворениях Гёте, таких как «Орфические пра-слова», таких строфах, как «Когда все то ж в безбрежном круге» и «Блаженное томление»[21], которые следует рассматривать как выражение *вполне определенной* метафизики. Я не хотел бы ни слова изменить в следующем высказывании: «Божество действенно в живом, а не в мертвом; оно в становящемся и изменяющемся, а не в ставшем и застывшем. Поэтому и разум в его тяготении к божественному имеет дело лишь со становящимся, живым, рассудок же — со ставшим, застывшим, чтобы им воспользоваться» (Эккерману)[22]. В нем вся моя философия.

следственной связи, закона, системы, т. е. структуры косного бытия, пытаются совместить с аспектом становления. Мы ведем себя так, словно существует единая человеческая культура, подобно тому как, например, существует электричество и сила тяжести, и возможности анализа их всех принципиально одни и те же; мы были полны тщеславия, когда копировали ухватки естествоиспытателя, так что, пожалуй, подчас приходилось слышать вопросы о том, что *есть* готика, ислам, античный полис, но не о том, почему эти символы живого должны были появиться *там* и *тогда*, именно *в такой форме* и *на такой период времени.* Встречая бесчисленные моменты сходства в далеко отстоящих друг от друга во времени и пространстве исторических явлениях, удовлетворялись тем, что просто фиксировали их, сопровождая глубокомысленными замечаниями о поразительности такого совпадения (например, насчет Родоса как «Венеции античности» или Наполеона как нового Александра), вместо того чтобы именно здесь, где о себе заявляет *проблема судьбы* как непосредственная проблема истории (а именно *проблема времени),* с максимальной серьезностью применить научно отрегулированную *физиономику* и отыскать ответ на вопрос, какая необходимость совершенно иного рода, всецело чуждая причинно-следственной необходимости, имеет здесь место. То, что всякое явление задает нам метафизическую загадку также и в силу того, что возникает всякий раз в *никогда более не повторяющийся момент,* что можно задаться еще и тем вопросом, какая *живая* взаимозависимость, наряду с неорганически-природной, имеет место в картине мира (которая возникает под действием *всего* человека в целом, а не только человека познающего, как полагал Кант), что явление представляет собой не только факт для рассудка, но и выражение душевного, не только объект, но и символ, причем это так начиная с высших религиозных и художественных творений и вплоть до мелочей повседневной жизни, — во всем этом имеется философская новизна.

Наконец, я ясно увидел решение — обозначенное колоссальными контурами, полное внутренней необходимости, решение, восходящее к одному-единственному принципу, который следовало отыскать, однако пока что не отысканному, к чему-то такому, что с юности преследовало меня и манило и что мучило меня, потому что я воспринимал это как нечто реально существующее, как задание, однако не был в состоянии его ухватить. Так, по едва ли не случайному поводу, и возникла эта книга — как предварительное выражение новой картины мира, отягощенное, как мне прекрасно известно, всеми присущими ему промахами, неполное и, разумеется, не ли-

шенное внутренних противоречий. Однако, по моему убеждению, оно содержит неопровержимую формулировку мысли, которую, повторю это еще раз, стоит ее раз высказать, никто уже не возьмется оспаривать.

Более узкой темой является, таким образом, анализ заката западноевропейской культуры, распространившейся теперь на весь земной шар. Цель, однако, заключается в разработке философии и присущего ей, подлежащего здесь проверке метода сравнительной морфологии всемирной истории. Естественным образом работа распадается на две части. Первая, «Образ и действительность», отталкивается от *языка форм* великих культур, пытается добраться до самых отдаленных их корней и овладевает таким образом базисом символики. Вторая часть, «Всемирно-исторические перспективы», исходит из *фактов реальной жизни* и пытается на основе исторической практики высшего человечества получить экстракт исторического опыта, который позволит нам взять в свои руки формирование собственного будущего.

Нижеследующие таблицы дают обзор того, что явилось результатом исследования. В то же время они способны дать представление о плодотворности и значимости нового метода.

[Предуведомление

В нижеследующих таблицах и в соответствующих местах текста египетская хронология поправлена в соответствии с современным состоянием исследований, поскольку в свое время Шпенглер по морфологическим основаниям считал за вероятные гораздо более древние датировки, в особенности для начала египетской истории, нежели были приняты тогда.

Я сочла указанные перемены уместными, т.к. стараниями специалистов-египтологов (в первую очередь А. Шарфа, Х. Штока и И. фон Бекрата) египетская хронология раннего времени была за это время в значительной степени уточнена, а также потому, что в связи с образцовым характером именно данной высшей культуры Шпенглер неизменно принимал близко к сердцу прояснение и упорядочение египетской хронологии.

Кроме того, по завершении «Запада на закате» Шпенглер в значительной степени изменил свои воззрения на *период гиксосов*: тогда он, вразрез с господствовавшими представлениями, усматривал в нем эпоху внутренней революции на переходе от «культуры» к цивилизации и потому был склонен доверять гипотезам Вейля. Позднее он признал в гиксосах, вторгшихся *после* революционного пери-

ода XVIII в., предшественников движения боевых колесниц, которых он еще не отделял в «Западе на закате» от куда более поздних конных народов.

Помимо неопубликованных «Перво-вопросов» взгляды Шпенглера на раннюю историю, хронологию и т. д. содержатся в следующих статьях:

Das Alter der amerikanischen Kulturen. 1933.

Der Streitwagen und seine Bedeutung für den Gang der Weltgeschichte. 1934.

Zur Weltgeschichte des 2. vorchristlichen Jahrtausends. 1935 (все перепечатаны в: Reden und Aufsätze. 1937, Verlag C. H. Beck) *Х. К.*]

Таблица I. «Одновременные» духовные эпохи

Индийская культура с 1500	Античная культура с 1100	Арабская культура с Р. Х.	Западная культура с 900
ВЕСНА *Ландшафтно-интуитивное. Мощные порождения пробуждающейся, отягощенной сновидениями души. Сверхличностные единство и полнота*			
1. Рождение мифа большого стиля как выражение нового ощущения Бога. Мировой страх и мировое томление			
1500 — 1200	1100 — 800	0 — 300	900 — 1200
Религия Вед Арийские героические сказания	Греческо-италийская народная религия Деметры Олимпийский миф Гомер Мифы о Геракле и Тесее	Прахристианство Манданты, Маркион, гнозис Синкретизм [Митра, Баал] Евангелия Апокалиптика Христианские, маздаитские, языческие легенды	Германский католицизм Эдда [Бальдур] Бернар Клервосский, Иоахим Флорский, Франциск Ассизский Народный эпос [Зигфрид] Рыцарский эпос [Грааль] Западные жития святых
2. Наиболее раннее мистически-метафизическое оформление нового воззрения на мир. Высокая схоластика			
Содержится в наидревнейших частях Вед	Древнейшая, бесписьменная орфика, этрусское учение Последующее действие: Гесиод Космогонии	Ориген [† 254], Плотин [† 269], Мани [† 276], Ямвлих [† 330] Авеста, Талмуд, патристика	Фома Аквинский [† 1274], Дунс Скот [†1308], Данте [† 1321], Экхарт [† 1329] Мистика и схоластика
ЛЕТО *Зреющее сознание. Наиболее ранние городские и критические импульсы*			
3. Реформация: народный бунт внутри религии против крупных форм раннего времени			
Брахманизм, древнейшие элементы Упанишад [X — IX вв.]	Орфическое движение Дионисийская религия «Религия Нумы» [VII в.]	Августин [† 430] Несториане [ок. 430] Монофизиты [ок. 450] Маздак [ок. 500]	Николай Кузанский [† 1464] Гус [† 1415], Савонарола, Карлштадт, Лютер, Кальвин [† 1564]

Продолжение таблицы I

4. Начало чисто философской редакции мироощущения. Противоположность идеалистических и реалистических систем			
Содержится в Упанишадах	Великие досократики [VI—V вв.]	Византийская, иудейская, сирийская, коптская, персидская литература [VI—VII вв.]	Галилей, Бэкон, Декарт, Бруно, Бёме, Лейбниц [XVI—XVII вв.]
5. Формирование новой математики. Концепция числа как отображения и высшего символа формы мира			
Утрачено	Число как величина [мера] [геометрия, арифметика] Пифагорейцы с 540	Неопределенное число [алгебра] Ход развития не исследован	Число как функция [анализ] Декарт, Паскаль, Ферма ок. 630 Ньютон, Лейбниц ок. 1670
6. Пуританство: рационалистически-мистическое обеднение религиозного			
Следы в Упанишадах	Пифагорейский союз с 540	Мухаммед 622 Павликиане, иконоборцы с 650	Английские пуритане с 1620 Французские янсенисты с 1640 [Пор-Рояль]
ОСЕНЬ *Зреющее сознание. Наиболее ранние городские и критические импульсы*			
7. «Просвещение»: вера во всемогущество разума. Культ «природы». «Рассудочная религия»			
Сутры; санкхья; Будда; младшие Упанишады	Софисты [VI—V вв.] Сократ [† 399] Демокрит [† ок. 360]	Мутазилиты Суфизм Наззам, Аль-Кинди [ок. 830]	Английские сенсуалисты (Локк) Французские энциклопедисты [Вольтер], Руссо
8. Кульминация математического мышления. Просветление мира числовых форм			
Утрачено [Разрядное значение. Нуль как число]	Архит [† 365], Платон [† 346] Эвдокс [† 355] [Конические сечения]	Не исследовано [Теория чисел, сферическая тригонометрия] Аль-Фараби [† 950]	Эйлер [† 1783], Лагранж [† 1813], Лаплас [† 1827] [Проблема бесконечно малых]

Окончание таблицы I

9. Великие завершающие системы			
Идеализма: йога, веданта Теории познания: вайшешика Логики: ньяя	Платон [† 346] Аристотель [† 322]	Авиценна [† ок. 1000]	Гёте Кант, Шеллинг Гегель Фихте
ЗИМА *Пробуждение цивилизации мировых столиц. Угасание душевной формообразующей силы. Проблематичной становится сама жизнь. Этически-практические тенденции иррелигиозного и неметафизического бытия мировой столицы*			
10. Материалистическое мировоззрение: культ науки, пользы, благоденствия			
Санкхья, чарваки [локаята]	Киники, киренаики, последние софисты [Пиррон]	Коммунистические, атеистические, эпикурейские секты эпохи Аббасидов «Чистые братья»	Бентам, Конт, Дарвин, Спенсер, Штирнер, Маркс, Фейербах
11. Социально-общественные жизненные идеалы: эпоха «философии без математики». Скептицизм			
Течения эпохи Будды	Эллинизм Эпикур [† 270], Зенон [† 265]	Течения в исламе	Шопенгауэр, Ницше, социализм, анархизм Геббель, Вагнер, Ибсен
12. Внутреннее завершение математического мира форм. Завершающие идеи			
Утрачено	Эвклид, Аполлоний ок. 300 Архимед ок. 250	Аль-Хорезми 800, Ибн Курра 850 Аль-Кархи, Аль-Бируни X в.	Гаусс [† 1855], Коши [† 1857], Риман [† 1866]
13. Снижение абстрактного мышления до уровня специально-научной катедер-философии. Обзорная литература			
«Шесть классических систем»	Академия, перипатетики, стоики, эпикурейцы	Школы в Багдаде и Басре	Кантианцы «Логики» и «психологи»
14. Распространение последнего миронастроения			
Индийский буддизм с 500	Эллинистически-римский стоицизм с 200	Практический фатализм ислама с 1000	Распространяющийся с 1900 этический социализм

Таблица II. «Одновременные» эпохи в искусстве

Египетская культура	Античная культура	Арабская культура	Западная культура
ПРЕДВРЕМЯ *Хаос пра-человеческих форм выражения. Мистическая символика и наивное подражание*			
Эпоха тинитов 2830 — 2600	Микенская эпоха 1600 — 1100 позднеегипетское [минойское] поздневавилонское [малоазиатское]	Персидско-селевкидская эпоха 500 — 0 позднеантичное [эллинистическое] позднеиндийское [индоиранское?]	Эпоха Меровингов и Каролингов 500 — 900 позднеарабское [мавританско-византийское]
КУЛЬТУРА Биография формирующего все внешнее бытие стиля. Язык форм глубочайшей символической необходимости			
I. *Раннее время:* орнамент и архитектура как элементарное выражение юного мироощущения: «примитивизм»			
ДРЕВНЕЕ ЦАРСТВО 2600 — 2200	ДОРИКА 1100 — 650	РАННЕАРАБСКИЙ МИР ФОРМ [сасанидский, византийский, армянский, сирийский, сабейский, позднеантичный, древнехристианский] 0 — 500	ГОТИКА 900 — 1500
1. Рождение и расцвет. Вырастающие из духа ландшафта, бессознательно творимые формы			
IV — V династии: 2550 — 2320 Геометрический стиль храмов Храмы при пирамидах Ряды растительных колонн Ряды барельефов Погребальные статуи	XI — IX вв. Деревянная архитектура Дорические колонны Архитрав Геометрический [дипилонский] стиль Погребальные урны	I — III вв. Культовые интерьеры Базилика, купольное здание [Пантеон как мечеть] Арки на колоннах Заполняющий плоскости растительный орнамент Саркофаг	XI — XIII вв. Романский и раннеготический стиль Сводчатые храмы Система контрфорсов Витражи, скульптура кафедр

Продолжение таблицы II

2. Завершение раннего языка форм. Исчерпание возможностей и противоречие			
VI династия: 2320 — 2200 Угасание стиля пирамид и эпически-идиллического рельефного стиля Расцвет архаического скульптурного портрета	[VIII — VII вв.] Конец дорическо-этрусского стиля высокой архаики Протокоринфская и древнеаттическая [мифологическая] вазовая живопись	[IV — V вв.] Конец образных персидско-сирийско-коптских искусств Подъем мозаичной живописи и арабески	[XIV — XV вв.] Поздняя готика и Возрождение. Расцвет и завершение фрески и статуи: от Джотто [готика] до Микеланджело [барокко]. Сиена, Нюрнберг. Готическая станковая живопись от Ван Эйка до Гольбейна. Контрапункт и масляная живопись
II. *Позднее время:* оформление сознательно-городских, отобранных, продвигаемых силами отдельных личностей искусств: «великие мастера»			
СРЕДНЕЕ ЦАРСТВО 2040 — 1790	ИОНИКА 650 — 350	ПОЗДНЕАРАБСКИЙ МИР ФОРМ [персидско-несторианский, византийско-армянский, исламско-мавританский] 500 — 800	БАРОККО 1500 — 1800
3. Оформление зрелого художественного мастерства			
XI династия: 2130 — 1990 Нежное и значительное, исчезнувшее почти без следа искусство	Завершение здания храма [периптер, каменная кладка] Ионическая колонна Господство фресковой живописи вплоть до Полигнота [460] Подъем ранней круглой скульптуры [от «Аполлона Тенейского» вплоть до Агелада]	Завершение внутреннего пространства мечети [Центрально-купольное строение, Св. София] Расцвет мозаичной живописи Завершение коврового стиля арабески [Мшатта]	Живописный стиль в зодчестве от Микеланджело до Бернини [† 1680] Господство масляной живописи от Тициана до Рембрандта [† 1669] Подъем музыки от Орландо ди Лассо до Г. Шютца [† 1672]

Продолжение таблицы II

4. Окончательное завершение одухотворенного языка форм			
XII династия: 1990 — 1790 Храм с пилонами, лабиринт Портретная скульптура Исторический рельеф	Расцвет Афин: 480 — 350 Акрополь Господство классической скульптуры от Мирона до Фидия Завершение строгой фресковой и вазовой живописи [Зевксид]	Эпоха Омейядов: VII — VIII вв. Полная победа лишенного образов искусства арабески также и над архитектурой	Рококо Музыкальный стиль в зодчестве [«Рококо»] Господство классической музыки от Баха до Моцарта Закат классической масляной живописи от Ватто до Гойи
5. Угасание строгой формообразующей силы. Распад великой формы. Конец стиля «классицизм и романтика»			
Смуты ок. 1700 Ничего не сохранилось	Эпоха Александра Коринфская колонна Лисипп и Апеллес	Гарун ар-Рашид [ок. 800] «Мавританское искусство»	Ампир и бидермейер Классицистский вкус в зодчестве Бетховен, Делакруа
ЦИВИЛИЗАЦИЯ *Существование без внутренней формы. Искусство мировой столицы как привычка, роскошь, спорт, щекотание нервов. Стремительно сменяющие друг друга модные стили [реанимированные, произвольные находки, заимствованные] без символического содержания*			
1. «Современное искусство». «Проблема» искусства. Попытки оформить и пощекотать сознание мировой столицы. Превращение музыки, зодчества и живописи в простые художественные ремесла			
Эпоха гиксосов: 1675 — 1550 [см. выше табл. I] Сохранилось лишь на Крите: минойское искусство	Эллинизм Пергамское искусство [театральные эффекты] Эллинистическая живописная манера [веристская, причудливая, субъективная] Роскошная архитектура городов диадохов	Династии султанов: IX — X вв. Расцвет испанско-сицилийского искусства Самарра	XIX — XX вв. Лист, Берлиоз, Вагнер Импрессионизм от Констебля до Лейбля и Мане Американская архитектура

Окончание таблицы II

2. Конец развития формы как такового. Бессмысленная, пустая, вычурная, нагроможденная архитектура и орнаментика. Подражание архаическим и экзотическим мотивам			
XVIII династия: 1550 — 1328 Скальный храм в Дель-эль-Бахри Колосс Мемнона. Искусство Кносса и Амарны	Римская эпоха: 100 до Р. Х. — 100 по Р. Х. Нагромождение трех ордеров колонн Форумы, театр [Колизей], триумфальные арки	Эпоха сельджуков с 1050 «Восточное искусство» во времена Крестовых походов	С 2000
3. Финал. Оформление окаменевшего запаса форм. Великолепие Цезарей в отношении материалов и крупных воздействий. Провинциальные художественные ремесла			
XIX династия: 1328 — 1195 Колоссальные сооружения Луксора, Карнака и Абидоса Искусство малых форм [анималистическая пластика, ткани, оружие]	От Траяна до Аврелиана Громадные форумы, термы, улицы с колоннадами, триумфальные колонны Римское провинциальное искусство [керамика, статуи, оружие]	Монгольская эпоха с 1250 Исполинские сооружения (например, в Индии) Восточные художественные ремесла [ковры, оружие, утварь]	

Таблица III. «Одновременные» политические эпохи

Египетская культура	Античная культура	Китайская культура	Западная культура
ПРЕДВРЕМЯ *Примитивный народный тип. Племена и вожди. Все еще никакой «политики». Никакого «государства»*			
Эпоха тинитов [МЕНА] 2830 — 2600	Микенская эпоха [АГАМЕМНОН] 1600 — 1100	Эпоха Шань 1700 — 1300	Франкская эпоха КАРЛ ВЕЛИКИЙ 500 — 900
КУЛЬТУРА *Группа народов, обладающая явно выраженным стилем и мироощущением: «нации». Действие имманентной государственной идеи*			
I. *Раннее время:* органическое членение политического бытия. Два ранних сословия: знать и духовенство. Феодальная экономика чистой стоимости земли			
ДРЕВНЕЕ ЦАРСТВО 2600 — 2200	ДОРИЧЕСКАЯ ЭПОХА 1100 — 650	РАННЯЯ ЭПОХА ЧЖОУ 1300 — 800	ГОТИЧЕСКАЯ ЭПОХА 900 — 1500
1. Феодализм. Дух крестьянской страны. «Город» исключительно как рынок или крепость. Перемещающиеся с места на место резиденции правителей. Рыцарско-религиозные идеалы. Борьба вассалов друг с другом и против государей.			
Феодальное государство IV — V династии: 2550 — 2320 Растущая мощь феодалов и жречества. Фараон как воплощение Ра	Гомеровское царство Возвышение знати [Итака, Этрурия, Спарта] Синойкизм знати	Феодальная знать урезает права верховного правителя [вана]	Эпоха германских императоров Знать Крестовых походов Императорская и папская власть
2. Кризис и распад патриархальных форм: от феодального союза к сословному государству.			
VI династия: 2320 — 2200 Распад империи на наследуемые княжества VII — VIII династии: междуцарствие	Перерождение царской власти в годовые должности Олигархия	934 — 909 — изгнание И-вана вассалами 842 — междуцарствие	Земельные князья; государства Возрождения, Ланкастеры и Йорки. 1254 — междуцарствие

Продолжение таблицы III

II. *Позднее время:* осуществление созревшей государственной идеи. Город против деревни: появление третьего сословия [буржуазия]. Победа денег над товарами			
СРЕДНЕЕ ЦАРСТВО 2040 — 1790	ИОНИЧЕСКАЯ ЭПОХА 650 — 300	ПОЗДНИЙ ПЕРИОД ЧЖОУ 800 — 500	ЭПОХА БАРОККО 1500 — 1800
3. Формирование мира государств строгой формы. Фронда			
XI династия: ниспровержение баронов фиванскими государями Централизованное чиновничье государство	VI в. Первая тирания [Клисфен, Периандр, Поликрат, Тарквинии] Город-государство	«Эпоха протекторов» [Минчжу, 685 — 591] и конгрессов государей [— 460]	Династический суверенитет и фронда [Ришелье, Валленштейн, Кромвель] ок. 1630
4. Высшее завершение государственной формы [«абсолютизм»]. Единство города и деревни [«государство и общество», «три сословия»]			
XII династия [1990—1790]: строжайше централизованная власть Придворная и денежная знать Аменемхет, Сезострис	Чистый полис [Абсолютизм демоса]. Политика агоры Возникновение трибуната Фемистокл, Перикл	Период «Чунь цю» [«Вёсны и осени»]: 590 — 480 7 могучих держав. Совершенная благородная форма [*ли*]	*Ancien régime*, рококо, придворная знать [Версаль] и кабинетная политика. Габсбурги и Бурбоны. Людовик XIV, Фридрих Великий
5. Крах государственной формы [революция и бонапартизм]. Победа города над деревней [«народа» над привилегированными, интеллигенции над традицией, денег над политикой]			
1790 — 1675 — революции и власть военных. Распад империи. Мелкие властители, частью из народа	IV в. — социальные революции и вторая тирания [Дионисий I, Ясон из Фер, цензор Апий Клавдий, *Александр*]	480 — начало периода Чжаньго. 441 — конец династии Чжоу. Революции и войны на уничтожение	Конец XVII в. — революции в Америке и Франции [Вашингтон, Фокс, Мирабо, Робеспьер, *Наполеон*]

Продолжение таблицы III

ЦИВИЛИЗАЦИЯ *Распад народных организмов, имеющих ныне черты преимущественно обитателей крупных городов, в бесформенные массы. Мировая столица и провинция: четвертое сословие [масса], неорганичное, космополитическое*			
1. Господство денег [«демократии»]. Экономические силы пронизывают политические формы и силы			
1675 — 1550 — эпоха гиксосов [см. выше табл. I]. Глубочайший упадок. Диктатуры чужих военачальников [Хиан]. После 1600 окончательная победа правителя Фив	300 — 100 — политический эллинизм. От Александра до Ганнибала и Сципиона [200] царское всемогущество; от Клеомена и Г. Фламиния [220] до Мария радикальные народные вожди	480 — 230 — «эпоха борющихся государств». 288 — титул императора. Империалистические государственные деятели Цинь. С 249 — поглощение последних государств	1800 — 2000. XIX в.: от Наполеона до мировой войны, «Система сверхдержав», постоянная армия, конституции. XX в.: переход от конституционных к бесформенной власти отдельных личностей, войны на уничтожение, империализм
2. Формирование цезаризма. Победа политики силы над деньгами. Все более примитивный характер политических форм. Внутренний распад наций в бесформенное население. Его включение в империю, постепенно обретающую все более примитивно-деспотический характер			
1550 — 1328: XVIII династия Тутмос III	100 до Р. Х.—100 по Р.Х.: от Суллы до Домициана Цезарь, Тиберий	250 до Р. Х.—26 по Р. Х. — дом Ван Чжена и западной династии Хань 221 — титул Августа [Ши] цезаря Хуанди. 140 — 86 — Ву-ти	2000 — 2200

Окончание таблицы III

3. Вызревание окончательной формы: *частная и семейная политика единичных правителей*. Мир как добыча. Египтицизм, мандаринство, византинизм. Внеисторическое окаменение и бессилие также и имперского механизма по отношению к жажде добычи юных народов или чуждых завоевателей. Медленное проникновение первобытных состояний в высокоцивилизованный образ жизни			
1328 — 1195: XIX династия Сет I, Рамсес II	100 — 200: от Траяна до Аврелиана Траян, Септимий Север	25 — 220 — восточная династия Хань 58 — 76 — Мин-ди	После 2200

ГЛАВА ПЕРВАЯ
О СМЫСЛЕ ЧИСЕЛ

1

Необходимо вначале обозначить некоторые фундаментальные понятия*, которые будут употребляться в ходе рассмотрения в строгом и отчасти новом значении. Метафизическое содержание этих понятий само собой выяснится по ходу изложения, однако уже в самом начале они должны быть однозначно определены.

Популярное, бытующее также и в философии различие бытия и становления представляется неподходящим для того, чтобы действительно выразить существенный момент в той противоположности, которую оно подразумевает. Бесконечное становление — действие, «действительность» — будет всегда восприниматься также и как состояние, примерами чего могут служить понятия постоянной скорости и состояния движения или фундаментальные представления кинетической теории газов, а значит, его можно подчинить бытию. Напротив того, допустимо — вместе с Гёте — различать в качестве конечных элементов того, что просто дано нам в бодрствовании («сознании») и вместе с ним, *становление* и *ставшее.* И уж в любом случае, если мы питаем сомнение в возможности того, чтобы посредством абстрактного конструирования понятий приблизиться к последним основаниям человеческого, налицо чрезвычайно отчетливое и определенное *чувство,* на основании которого и возникает эта фундаментальная, затрагивающая самые отдаленные границы бодрствования противоположность, наиболее изначальное нечто, до которого вообще можно добраться.

Из этого с необходимостью следует, что в основе ставшего всегда лежит становление, а не наоборот.

Далее, с помощью обозначений «*свое*» и «*чужое*» я различаю два пра-факта бодрствования, смысл которых с непосредственной внутренней несомненностью ясен всякому бодрствующему (т. е. не грезящему) человеку без того, чтобы с помощью дефиниции его можно было определить точнее. Элемент чужого всегда находится в том

* Ср. в связи с этим т. 2. Гл. I, начало.

или ином отношении к изначальному факту, обозначаемому словом *восприятие* («чувственный мир»). Философская формообразующая сила великих мыслителей вновь и вновь пыталась поточнее ухватить это отношение при помощи полунаглядных схематических разделений, таких как явление и вещь как таковая, мир как воля и представление, «я» и «не-Я», хотя намерение это несомненно превышает возможности точного человеческого познания. Также и обозначаемый *чувствованием* («внутренний мир») изначальный факт скрывает в себе элемент своего на такой манер, что строго выразить это методам абстрактного мышления также не под силу.

Словами *душа* и *мир* я обозначаю, далее, ту противоположность, *наличие которой тождественно с самим фактом чисто человеческого бодрствования.* Имеются степени ясности и остроты этой противоположности, а значит, степени *духовности* бодрствования, от тупого и все же подчас просветленного до самой глубины *понимающего ощущения* первобытного человека и ребенка (сюда относятся также все реже встречающиеся в поздние эпохи мгновения религиозного и художественного вдохновения) и вплоть до *чисто понимающего* бодрствования (например, в состояниях мышления Канта или Наполеона). Здесь из противоположности души и мира возникает противоположность субъекта и объекта. Эта *элементарная структура* бодрствования, как факт непосредственной внутренней несомненности, более недоступна для понятийного членения, и так же несомненно и то, что оба этих разделяемых лишь с помощью языка и, так сказать, искусственно элемента постоянно присутствуют совместно и пронизывают друг друга, всегда и всюду выступая как единство, как цельность, без того, чтобы гносеологическое предубеждение прирожденных идеалистов и реалистов, согласно которым либо душа, как первичное (они выражаются «как причина»), лежит в основе мира, либо мир в основе души, чтобы предубеждение это имело какое-либо обоснование в факте бодрствования как такового. Ставится ли в данной философской системе ударение на одно или на другое, является знаком исключительно этой личности и имеет чисто биографическое значение.

Если применить понятия становления и ставшего к этой структуре бодрствования как напряжения противоположностей, слово *жизнь* приобретет вполне определенный, близко родственный понятию становления смысл. Становление и ставшее можно назвать тем образом, в котором факт и результат жизни существует для бодрствования. Собственная, продолжающаяся, постоянно самоисполняющаяся жизнь будет, пока человек бодрствует, представляться его

бодрствованию через момент становления *(данный факт называется настоящее*), и он, как и всякое становление, обладает *направлением,* этой таинственной *характерной чертой,* которую человек попытался духовно околдовать и — тщетно — объяснить на всех высших языках посредством слова *время* и связанными с ним проблемами. Отсюда следует глубокая связь *ставшего (застывшего) со смертью.*

Если мы назовем душу (т. е. прочувствованную ее разновидность, а не умственную и доступную представлению картину) *возможным,* мир же, напротив того, *действительным* — выражения, относительно значения которых внутреннее чувство не допускает и тени сомнения, — жизнь представится в виде *образа, в котором происходит осуществление возможного.* С учетом особенности характеристики направления возможное называется *будущим,* осуществленное же *прошлым.* Само же осуществление, средоточие и смысл жизни, мы называем *настоящим.* «Душа» есть то, что следует завершить, «мир» — завершенное, «жизнь» — завершение. Такие выражения, как мгновение, длительность, развитие, содержание жизни, предопределение, объем, цель, полнота и пустота жизни, приобретают тем самым определенное значение, существенное для всего последующего, особенно для понимания исторических явлений.

Наконец, слова *история* и *природа,* как уже упоминалось, должны применяться во вполне определенном, не бытовавшем прежде смысле. Под ними следует понимать *возможные* разновидности, охватывать совокупность сознаваемого — становление *и* ставшее, жизнь *и* пережитое, — в единой и целостной, одухотворенной, отлично упорядоченной *картине мира,* в зависимости от того, господствует ли в нераздельном впечатлении, придавая ему форму, становление или ставшее, направление или распространение («время» и «пространство»). Речь здесь идет *не об альтернативе,* но о ряде бесчисленных и чрезвычайно разноплановых возможностей обладать «внешним миром» как отблеском и свидетельством собственного бытия, ряде, крайними членами которого являются чисто *органическое* и чисто *механическое мировоззрение* (буквально *воззрение на мир).* Прачеловек (насколько мы представляем себе его бодрствование) и ребенок (как мы припоминаем самих себя) еще не располагают ни одной из этих возможностей с достаточной отчетливостью и проработанностью. В качестве условия этого высшего миросознания следует рассматривать обладание *языком,* причем не каким-то из человеческих языков вообще, но *культурным языком*: для первого его еще не существует, для второго же он хотя и существует, но еще недоступен. Говоря иными словами, и один, и другой еще не облада-

ют отчетливым и ясным миромышлением: хотя смутная догадка и имеется, у них нет никакого подлинного знания об истории и природе, во взаимосвязь которых представляется включенным их собственное бытие. *Никакой культуры у них нет.*

Тем самым это важное слово приобретает определенный, весьма значительный смысл, который будет предполагаться во всем последующем. С учетом упоминавшихся выше обозначений души как возможного и мира как действительного я различаю *возможную* и *действительную* культуру, т. е. культуру как *идею (всеобщего или частного) бытия* и культуру как *тело* этой идеи, как совокупность ее овеществленных, ставших пространственными и доступными выражений: поступки и убеждения, религия и государство, искусства и науки, народы и города, экономические и общественные формы, языки, права, нравы, характеры, черты лица и костюмы. *Высшая история,* будучи тесно связанной с жизнью, со становлением, *является осуществлением возможной культуры**.

Следует прибавить, что эти фундаментальные положения по большей части уже не лежат в области опосредованности понятиями, определениями и доказательствами, что их в глубинном их значении скорее следует прочувствовать, пережить, усмотреть. Существует редко оцениваемое по достоинству различие между *переживанием* и *познанием,* между непосредственной несомненностью, обеспечиваемой видами интуиции (озарение, внушение, художественное узрение, жизненный опыт, взгляд знатока людей, гетеанская «точная чувственная фантазия»), и результатами рассудочного опыта и технического эксперимента. В первом случае на службе у сообщения стоят сравнение, образ, символ, во втором — формула, закон, схема. Ставшее познается или скорее, как обнаружится впоследствии, «ставшесть» тождественна для человеческого духа с осуществленным актом познания. Становление может быть только пережито, прочувствовано с глубоким бессловесным пониманием. На этом основывается то, что принято называть знанием людей. Понимать историю означает быть знатоком людей в высшем смысле. Чем чище картина истории, тем исключительнее ее доступность лишь этому проникающему вплоть до изнанки чужих душ взгляду, который ничего общего не имеет со средствами познания, исследуемыми «Критикой чистого разума». Механизм чистой картины природы, например мира Ньютона и Канта, познается, постигается, разлагается в законы и уравнения и наконец приводится к системе. Организм

* О понятии безысторического человека ср. т. 2. С. 54 сл.

чистой картины истории, каким был мир Плотина, Данте и Бруно, созерцается, внутренне переживается, постигается в качестве образа и символа и наконец воспроизводится в поэтических и художественных концепциях. Гётева «живая природа»[23] является *исторической* картиной мира*.

2

В качестве примера того, как пытается реализоваться душа в рамках окружающего ее мира, — поскольку ведь ставшая культура является выражением и слепком некой идеи человеческого существования, — я избираю *число*, лежащее в основе всякой математики как нечто данное. И именно потому, что математика, доступная во всей своей глубине очень и очень немногим, удерживает за собой меж всех порождений духа единственное в своем роде место. Как и логика, математика представляет собой строжайшую науку, однако она шире первой и куда содержательнее ее; она является подлинным искусством, наряду с ваянием и музыкой, в том, что касается потребности в руководстве со стороны вдохновения и наличия больших условностей в ее развитии; наконец, она является высочайшего уровня метафизикой, как это доказывают Платон и в первую очередь Лейбниц. До сих пор всякая философия вырастала в связи с *соответствующей* математикой. Число есть символ *каузальной* необходимости. Как и понятие Бога, оно содержит окончательный смысл мира как природы. Поэтому существование чисел мы можем назвать таинством, и под такое впечатление извечно подпадали религиозные мыслители всех культур**.

Как всякое становление несет на себе изначальную черту *направления* (необратимости), так и все ставшее несет черту *протяжения,* причем таким образом, что, как представляется, разделить значение этих слов можно лишь искусственно. Но сама-то тайна всего ставшего, а значит, (пространственно-материально) протяженного воплощена в типе числа *математического,* в противоположность числу *хронологическому.* Именно, сама его сущность имеет в виду *механическое отграничивание.* В этом число сродни *слову,* которое, — как понятие, «поимая», «обозначая», — также отграничивает меж собой впечатления от мира. Впрочем, наиболее глубинное здесь неуловимо и невыразимо. *Действительное* число, с которым работает математика, *точно представленное, высказанное, записанное*

* А именно с «биологическим горизонтом», ср. т. 2. С. 32 сл.

** Ср. т. 2. С. 294 сл.

знаками — число, формула, знак, фигура, — как и мыслимое, высказанное, записанное слово уже является символом этого, овеществленным и опосредованным, чем-то конкретизированным для внутреннего и внешнего взора, которому и предстает отображенное отграничивание. Происхождение чисел равно происхождению мифа. Первобытный человек возвышает неопределимые природные впечатления («чуждое») до божеств, *numina,* ограничивая их и заколдовывая с помощью *имени.* Также и числа представляют собой нечто такое, что отграничивает природные впечатления и тем самым их околдовывает. С именами и числами человеческий разум обретает власть над миром. Знаковый язык математики и грамматика словесного языка имеют в конечном итоге одинаковое строение. Логика — всегда в некотором роде математика и наоборот. Тем самым также и во всех актах человеческого разума, связанных с математическим числом (измерение, счет, черчение, взвешивание, упорядочивание, разделение*), заложена языковая, представленная формами доказательства, вывода, высказывания, системы, тенденция ограничения протяженного, и лишь посредством теперь уже почти не сознаваемых актов такого рода бодрствующему человеку оказываются даны однозначно определенные порядковыми числами предметы, свойства, связи, единичное, единство и множество, — короче, воспринимаемая в качестве необходимой и незыблемой структура той картины мира, которую он называет «природой» и в качестве таковой «познает». *Природа — это исчислимое.* История — олицетворение всего того, что не имеет никакого отношения к математике. Отсюда и математическая несомненность законов природы, дышащее изумлением воззрение Галилея, что природа «*scritta in lingua matematica*», и тот отмеченный Кантом факт, что точная наука продвигается вперед лишь настолько, насколько возможно в ней применение математических методов[24].

Соответственно в числе как *знаке завершенного ограничения* заложена сущность всего действительного, которая одновременно становится, познается и ограничивается. Это-то с глубинной несомненностью и открылось Пифагору — или кому-то там еще — с помощью величественной, всецело религиозной интуиции. Поэтому математику, если понимать под ней способность практически мыслить в числах, не следует смешивать с куда более узкой научной математикой, этим развиваемым в устной или письменной форме *учением* о числах. Как изложенная в теоретических трудах философия, так

* Сюда относится также «денежное мышление», ср. т. 2. С. 545 слл.

и письменная математика столь же мало представляют собой все то достояние, которое кроется в лоне данной культуры в том, что касается математической и философской остроты взгляда и мышления. Существуют и совершенно иные способы сделать наглядным прачувство, лежащее в основе чисел. В начале всякой культуры мы встречаем архаический стиль, который можно было бы называть геометрическим не только применительно к одному лишь раннегреческому искусству. Нечто общее, явно математическое присутствует как в этом античном стиле X в., так и в стиле храмов IV династии в Египте с его безусловным господством прямых линий и углов, в рельефах древнехристианских саркофагов и в романских зданиях и орнаментах. Каждая линия, каждая человеческая или звериная фигура, с отсутствием в них подражательности, открывает здесь мистическое числовое мышление в непосредственной связи с таинством смерти (закосневшего).

Готический собор и дорический храм представляют собой *окаменевшую математику.* Разумеется, только Пифагор научно постиг античное число как принцип мирового порядка *осязаемых* вещей, как *меру* или *величину.* Однако тогда же она была выражена также и в форме прекрасного порядка чувственно-телесных единиц — через строгий канон в скульптуре и дорическом ордере. Все великие искусства — это еще и разновидности полного осмысленности числового ограничения. Возьмем проблему пространства в живописи. Высокая математическая одаренность может быть *технически* продуктивной и без всякой науки, и в такой форме приходить к полному самоосознанию. И все же ввиду грандиозных счетных способностей, наличие которых предполагается еще в Древнем царстве, судя по членению пространства храмов при пирамидах, а также строительной, оросительной и административной техникой, уж не говоря о египетском календаре, не следует утверждать, что никчемная «Счетная книга Ахмеса» из Нового царства свидетельствует об уровне египетской математики. Коренные австралийцы, чей дух всецело относится к ступени прачеловека, обладают математическим инстинктом или, что то же самое, еще не выразимым в словах и знаках мышлением в числах, которое далеко превосходит греческое в смысле интерпретации чистой пространственности. В качестве оружия ими изобретен бумеранг, действие которого позволяет заключить об интуитивном коротком знакомстве с видами чисел, которое мы приписали бы высшему геометрическому анализу. *В соответствии с этим* (связь одного с другим будет пояснена позднее) они обладают чрезвычайно усложненным церемониалом и такой утонченной

языковой палитрой степеней родства, которая не наблюдается больше нигде, даже у высших культур. Этому же соответствует то, что даже на самой зрелой своей стадии, при Перикле, греки, аналогично эвклидовой математике, не обладали ни склонностью к церемониалу публичной жизни, ни к уединению, что являет резкий контраст барокко, при котором наряду с пространственным анализом возник двор Короля-Солнца и основанная на династических родственных связях система государств.

Это стиль души, открывающийся в мире чисел, но не в научной его форме.

3

Из этого следует решающее обстоятельство, до сих пор остававшееся скрытым даже от самих математиков.

Числа как такового не существует и быть не может. Существует несколько числовых миров, поскольку существует несколько культур. Таким образом, мы имеем индийский, арабский, западный тип математического мышления и, значит, тип числа, каждый из которых — нечто коренным образом иное и неповторимое, каждый — выражение иного мироощущения, каждый — символ точно определенной также и научно значимости, принцип порядка ставшего, в котором отражается глубочайшая сущность одной-единственной и никакой другой души, а именно той, которая является средоточием именно данной и никакой иной культуры. Так что и математик не одна, а больше. Ибо вне всякого сомнения внутреннее строение эвклидовой геометрии совершенно иное, чем геометрии Декарта, анализ Архимеда отличен от анализа Гаусса, причем не только по формальному языку, целям и средствам, но прежде всего в глубине, в изначальном и не оставляющем выбора смысле числа, научным выражением которого они являются. Это число, переживание границы, которое, как это само собой разумеется, делается в нем очевидным, а тем самым также и вся природа, распространяющийся в пространстве мир, картина которого возникает посредством этого ограничения и который извечно доступен для трактовки лишь одному-единственному виду математики, — все это говорит не о человечестве вообще, но всякий раз о человечестве вполне определенном.

Так что для стиля возникающей математики все зависит от того, в какой культуре она коренится, какого рода люди о ней мыслят. Дух в состоянии довести заложенные в ней возможности до научного раскрытия, освоиться с ними, достичь в обращении в ними высочай-

шей зрелости; однако изменить их совершенно не в его власти. В наиболее ранних формах античного орнамента и готической архитектуры еще за столетия до того, как на свет появился первый ученый математик этих культур, воплощена идея эвклидовой геометрии и исчисления бесконечно малых.

Глубокое внутреннее переживание, настоящее *пробуждение «я»,* делающее из ребенка высшего человека, члена соответствующей культуры, знаменует начало понимания как чисел, так и языка. Лишь начиная с этого момента для бодрствования существуют предметы как нечто отграниченное и явно отличное по числу и виду, лишь с него — точно определимые свойства, понятия, каузальная необходимость, *система* окружающего мира, *форма мира, всемирные законы* («закон» по самой своей природе — это всегда ограниченное, косное, подчиненное числам) и — внезапно — почти метафизическое ощущение страха и благоговения перед тем, что означает в глубине измерение, счет, черчение, оформление.

И вот Кант разделил сумму человеческого знания на априорные (необходимые и имеющие всеобщую значимость) и апостериорные (возникающие из опыта, от случая к случаю) синтетические суждения, причислив математическое познание к первым. Несомненно, тем самым он придал абстрактное выражение сильному внутреннему чувству. Однако даже не принимая во внимание того, что между теми и другими не существует резкой границы (примеры чего в более чем достаточном количестве доставляют современные высшие математика и механика), которой безусловно требует вся вообще история возникновения принципа, еще и суждения *a priori,* несомненно одна из гениальнейших концепций во всей критике теории познания, являются весьма непростым понятием. В нем Кант, не затрудняя себя доказательством (а таковое ведь и не может быть получено), исходит из предположения как *неизменности формы* всей вообще умственной деятельности, так и ее *тождественности для всех людей.* Вследствие этого оказалось полностью упущенным обстоятельство, значение которого невозможно переоценить, прежде всего потому, что при проверке своих идей Кант имел в виду исключительно духовный склад своей эпохи, чтобы не сказать — лишь собственный духовный склад. Это касается *степени неустойчивости* этой «всеобщности». Наряду с определенными чертами несомненно широкой значимости, которые по крайней мере представляются независимыми от того, в какой культуре, к какому столетию принадлежит познающее лицо, в основе всего мышления лежит еще одна, совсем другая необходимость формы, которой *как чему-то само со-*

бой разумеющемуся подчинен человек именно в качестве члена *какой-то определенной и никакой иной культуры.* Вот два весьма различных вида априорного содержания, и на вопрос о том, где пролегает граница между ними и имеется ли таковая вообще, никогда не будет получен ответ, поскольку он лежит вне пределов каких-либо возможностей познания. Доныне никто не отважился признать того факта, что считавшееся доныне чем-то само собой разумеющимся постоянство духовного склада — лишь иллюзия, и что в пределах истории, с которой мы имеем дело, существует не один, а несколько *стилей познания.* Однако следует напомнить о том, что единогласие в вещах, которые вовсе еще не были восприняты в качестве проблемы, может оказаться следствием не только всеобщей истины, но и всеобщего самообмана. Как бы то ни было, неясное сомнение существовало здесь всегда, и можно было заключить об истинном положении дел уже по несогласию всех мыслителей, что открывается первому же взгляду, брошенному на историю мышления. Однако *открытием* является то, что причина этого коренится не в несовершенстве человеческого ума, не в «еще не» окончательного познания, что это не порок, а судьбоносная историческая необходимость. Делать наиболее глубинные и окончательные выводы следует не по постоянству, а исключительно лишь по *различию,* причем по органической логике этого различия. *Сравнительная морфология форм познания* — задача, которую еще предстоит решить западному мышлению.

4

Будь математика просто наукой, подобно астрономии или минералогии, ее предмет можно было бы определить. Однако мы не можем и никогда не могли этого сделать. Как бы мы, западноевропейцы, ни навязывали силой собственное научное понятие числа тому, чем занимались математики в Афинах и Багдаде, несомненным остается то, что тема, цели и методы одноименной науки были там совершенно иными. *Нет никакой математики, существует лишь ряд математик.* То, что мы называем математикой «как таковой», якобы прогрессивным осуществлением одного-единственного и неизменного идеала, оказывается на деле, стоит лишь заглянуть под обманчивую картину исторической оболочки, *несколькими* замкнутыми в самих себе, независимыми путями развития, всякий раз происходящим заново рождением собственного и усвоением, преобразованием и преодолением чуждого мира форм, оказывается чисто орга-

ническими и связанными с определенной *длительностью* расцветом, созреванием, увяданием и смертью. Не будем же заблуждаться. Античный разум создал свою математику практически из ничего; исторически обусловленному разуму Запада, уже обладавшему — внешне, но не внутренне — *заученной* античной наукой, предстояло прийти к своей собственной посредством мнимого изменения и улучшения, на самом же деле уничтожения сущностно чуждой ему эвклидовой математики. Первое осуществил Пифагор, второе — Декарт. Оба этих деяния по сути *тождественны.*

По этой причине родство языка форм математики с языком форм соседствующих с ней великих искусств* не подлежит сомнению. У мыслителей и артистов очень несхожее ощущение жизни, однако средства выражения их бодрствования имеют внутренне одну и ту же форму. Чувство формы у скульптора, художника, композитора преимущественно математическое. В геометрическом анализе и проективной геометрии XVII в. сказывается тот же самый одухотворенный порядок бесконечного мира, который желала породить, захватить и пронизать современная ему музыка — посредством развитой на основе искусства генерал-баса гармонии, этой геометрии звукового пространства, а родная сестра музыки, живопись — посредством принципа известной *лишь на Западе* перспективы, этой прочувствованной геометрии изобразительного пространства. Этот порядок и есть то, что Гёте назвал *идеей, чей образ непосредственно созерцается в чувственном,* между тем как просто наука ничего не созерцает, а лишь наблюдает и членит. Однако математика идет дальше наблюдения и членения. В высшие свои мгновения она действует не абстрагируя, а визионерски. Гёте принадлежит также и та глубокая мысль, что математик совершенен лишь постольку, поскольку он воспринимает *красоту истины*[25]. Тут мы ощущаем, насколько близки тайна сущности числа и тайна художественного творчества. Тем самым прирожденный математик становится рядом с великими мастерами фуги, резца и кисти, которые также желают и должны облечь в символы, осуществить и выразить тот великий порядок всех вещей, который несут в себе, на самом деле им не обладая, их обычные сотоварищи по культуре. Тем самым царство чисел делается отражением формы мира, наряду с царством звуков, линий и красок. Поэтому в области математики слово «творческий» означает куда больше, чем в обычных науках. Ньютон, Гаусс, Риман были артистическими натурами. Достаточно прочитать, как внезапно об-

* А также права и денег, ср. т. 2. С. 64 слл., 555 слл.

рушивались на них их великие теории. «Математик, — сказал старина Вейерштрасс, — в котором нет также и чего-то от поэта, никогда не будет совершенным математиком».

Так что математика — *тоже искусство.* В ней имеются свои стили и стилистические периоды. Она не неизменна по сути, как полагает дилетант (а также и философ, если судит здесь как дилетант), но, как и всякое искусство, подвержена незаметным изменениям от эпохи к эпохе. Не следовало бы рассматривать историю великих искусств без того, чтобы не бросить при этом взгляда (несомненно, он не будет брошен впустую) на современную им математику. Детали чрезвычайно глубоких связей между изменениями в теории музыки и в анализе бесконечности никогда не становились объектом исследования, хотя эстетика могла бы извлечь отсюда куда больше, чем из всякой там «психологии». Еще поучительнее оказалась бы история музыкальных инструментов, когда бы она исходила не из технической точки зрения звукоизвлечения, как это постоянно имеет место, но из глубинных душевных оснований устремленности к той или иной окрашенности звуков и их воздействию. Ибо дошедшее до страстного томления желание сформировать пространственную звуковую бесконечность еще в эпоху готики произвело на свет, в противоположность античным лире и дудке (лира, кифара; авл, свирель) и арабской лютне, оба господствующих семейства органа (клавира) и смычковых инструментов. Звучащая душа и того и другого, каким бы ни было их техническое происхождение, сформировалась на кельтско-германском Севере между Ирландией, Везером и Сеной, органа и клавикордов — несомненно, в Англии. Струнные инструменты обрели свой окончательный вид в Верхней Италии в 1480—1530 гг.; орган — главным образом в Германии — развился до *господствующего над пространством* солирующего инструмента громадных размеров, подобного которому нет во всей истории музыки. Органная импровизация Баха и его эпохи всецело являет собой анализ колоссального и простирающегося в даль мира звуков. И всецело соответствует внутренней форме западного, а не античного математического мышления то, что струнные и духовые инструменты разрабатываются не поодиночке, но в соответствии с регистрами человеческих голосов целыми группами одной и той же звуковой окраски (струнный квартет, ансамбль деревянных духовых инструментов, группа тромбонов), так что история современного оркестра со всеми изобретениями новых и превращениями старых инструментов представляет собой на самом деле *единую историю звукового мира,* которая вполне поддается описанию с помощью выражений высшего анализа.

5

Когда ок. 540 г. в кругу пифагорейцев пришли к заключению, *что сущностью всех вещей является число,* это был не просто «шаг вперед в развитии математики», но из глубин античной душевности на свет явилась совершенно новая математика как самосознающая теория, после того как она уже с давних пор заявила о себе в метафизической постановке вопросов и формальных художественных тенденциях. Это была новая математика, подобно так и оставшейся незаписанной математике египетской культуры или получившей алгебраически-астрономическую форму математике культуры вавилонской с ее эклиптической системой координат: обе они некогда явились на свет в великий час истории и к тому времени уже давно угасли. Доведенная до завершения во II в. до Р. Х. античная математика канула в небытие (несмотря на свое длящееся и поныне в нашем способе обозначений призрачное существование), чтобы в отдаленном будущем дать место арабской. То, что нам известно об александрийской математике, заставляет предположить в данной области значительные сдвиги, центр тяжести которых должен был всецело находиться в таких персидско-вавилонских высших школах, как Эдесса, Гондишапур и Ктесифон, в античную же языковую область проникали лишь частные моменты. Математики в Александрии были, несмотря на свои греческие имена (Зенодор, занимавшийся изопериметрическими фигурами, Серен, работавший над свойствами гармонического пучка лучей в пространстве, Гипсикл, введший халдейское разделение круга, и в первую очередь Диофант), вне всякого сомнения, исключительно арамеями, а их сочинения — лишь небольшой частью написанной преимущественно по-сирийски литературы*. Эта математика нашла завершение в арабско-исламских исследованиях и после долгого промежутка за ней последовала, вновь как всецело новое порождение новой почвы, западная, *наша* математика, в которой мы в нашем поразительном ослеплении усматриваем математику *вообще,* вершину и цель двухтысячелетнего развития, между тем как ей столь же строго отмерены ее теперь уже почти истекшие столетия.

То высказывание, что число представляет собой сущность всех *чувственно воспринимаемых* вещей, осталось самым ценным во всей античной математике. Через него число было определено в качестве меры. В этом кроется все мироощущение страстно обращенной к *здесь и теперь* души. Измерение в таком смысле означает измерять

* Ср. т. 2. С. 192, 217 сл.

нечто близкое и телесное. Обратимся к высшему проявлению античного искусства, свободно стоящей скульптуре обнаженного человека: здесь имеется все существенное и значительное в бытии, весь ритм которого исчерпывающим образом задан поверхностями, мерами и чувственными отношениями. Пифагорейское понятие гармонии чисел — хотя, быть может, оно и выведено из музыки, не знавшей полифонии и гармонии и даже при разработке своих инструментов стремившейся к пастозному, чуть не телесному единичному тону, — представляется всецело предназначенным для этой скульптуры. Обработанный камень лишь тогда является чем-то, когда обладает взвешенными границами и отмеренной формой, как то, чем он *стал* под резцом художника. Без этого он есть *хаос*, нечто еще не воплощенное, а значит, пока еще ничто. Это ощущение, переведенное на больший масштаб, создает в качестве противоположности состоянию хаоса — состояние *космоса*, просветленное положение во внешнем мире античной души, гармонический порядок всех изящно ограниченных и чувственно данных единичных вещей. Сумма этих вещей уже и дает *весь* мир. Промежуток между ними, т. е. *наше* наполненное всем пафосом великого символа пространство, есть ничто, τὸ μὴ ὄν. Для античного человека протяжение означает телесность, для нас же — пространство, в качестве функций которого «являются» вещи. Оглядываясь отсюда назад, мы, быть может, разгадаем глубочайшее понятие античной метафизики, ἄπειρον Анаксимандра, которое не поддается переводу ни на какой из языков Запада: это есть то, у чего нет никакого «числа» в пифагорейском смысле, никакой измеренной величины и границы, а значит, никакой сущности; нечто *безмерное, бесформенное,* статуя, еще не вырубленная из глыбы. Это есть ἀρχή*, безграничное и бесформенное в смысле зрительном, что делается чем-то, а именно миром, лишь посредством границ, посредством чувственного обособления. Вот то, что в качестве формы *a priori* лежит в основе античного познания, телесность как таковая, и в Кантовой картине мира на ее место, точно ей соответствуя, является пространство, из которого Кант якобы был «способен отмыслить все вещи».

Теперь мы в состоянии понять, что отделяет одну математику от другой, и в первую очередь математику античную — от западной. По всему своему мироощущению зрелое античное мышление могло усматривать в математике лишь учение о соотношении величин, мер и форм материальных тел. Когда на основании этого ощущения Пи-

* Начало, принцип, власть (*греч.*).

фагор высказал решающую формулировку, то именно для него число было *оптическим* символом, не формой вообще или абстрактным отношением, но граничным знаком ставшего, поскольку это последнее выступает в чувственно обозримых частностях. Вся без исключения античность рассматривает числа в качестве единиц измерения, величин, отрезков, поверхностей. Другого вида протяжения она не в состоянии себе представить. Вся античная математика — это в конечном счете *стереометрия.* Говоря о треугольнике, Эвклид, завершивший систему античной математики в III в., с внутренней необходимостью подразумевает лишь граничную поверхность тела: у него это никогда не будет система трех пересекающихся прямых или группа из трех точек в трехмерном пространстве. Он называет линию «длиной без ширины» (μῆκος ἀπλατές). В устах нашего современника такое определение имело бы жалкий вид. В пределах античной математики оно изумительно.

Также и западное число не возникло, как полагали Кант и даже сам Гельмгольц, из времени как априорной формы созерцания, но представляет собой, как порядок единообразных единств, нечто специфически пространственное. Реальное время[26], как это будет выясняться со все большей очевидностью, не имеет с математическими предметами вовсе ничего общего. Числа относятся исключительно к сфере протяженного. Однако сколько существует культур, столько же и возможностей (а значит, и необходимостей) представлять себе протяженное в упорядоченном виде. Античное число — это мышление не пространственных отношений, но отграниченных *для телесного глаза,* доступных чувствам единиц. По этой причине — и это следует с необходимостью — античность знает лишь *«натуральные»* (*положительные, целые)* числа, которые играют ничем не примечательную роль среди множества в высшей степени абстрактных разновидностей чисел в западной математике — комплексных, гиперкомплексных, неархимедовых и прочих систем.

Поэтому также и представление иррационального числа, т. е. в нашей записи бесконечной десятичной дроби, осталось для греческого ума всецело неисполнимым. Эвклид говорит (и его следовало бы понять получше), что несоизмеримые отрезки ведут себя «*не как числа*». В осуществленном понятии иррационального числа заключено полное отделение *понятия числа* от понятия *величины* как раз-таки потому, что такое число, например число π, никогда не может быть представлено ограниченным или точно воспроизведенным отрезком. Однако из этого следует, что в представлении, например, отношения стороны квадрата к диагонали античное число, являю-

щееся всецело *чувственной* границей, *завершенной величиной,* внезапно соприкасается с совершенно иной разновидностью числа, которая оставалась чуждой и потому жутковатой для наиболее глубинных основ античного мироощущения, — словно накануне открытия опасной для собственного существования тайны. Об этом можно судить по тому диковинному позднегреческому мифу, согласно которому человек, давший публике созерцать иррациональное, исторгнув его из области сокрытого, погиб в кораблекрушении, «потому что несказанное и лишенное образа всегда должно оставаться сокрытым». Кто способен ощутить тот страх, который лежит в основе этого мифа, — а он тот же самый, что всякий раз отпугивал греков самого зрелого периода от распространения своих крошечных городов-государств до политически организованных ландшафтов, от закладки просторной уличной сети и аллей с далекими видами и просчитанными завершениями, от вавилонской астрономии с ее безбрежными звездными пространствами и от выхода за пределы Средиземного моря по маршрутам, которые были уже давно открыты судами египтян и финикийцев; это глубокий метафизический страх распада чувственно постижимого и нынешнего, которым, как оборонительными стенами, окружила себя античность, позади чего дремлет нечто жуткое, бездна и первооснова этого, так сказать, искусственно созданного и утвержденного космоса, — кто постиг это чувство, постигнет также и окончательный смысл античного числа, *меры в противоположность неизмеримому,* как и возвышенную религиозную мораль в его ограничении. Гёте как естествоиспытателю это было прекрасно известно — отсюда его едва ли не пугливый протест против математики, который был на самом деле непроизвольно направлен (чего никто еще не понял) всецело против *неантичной* математики, против лежавшего в основе современного ему учения о природе исчисления бесконечно малых.

Античная религиозность со всевозрастающей акцентированностью собирается в чувственно определенных — *привязанных к месту* — культах, которые только и соответствовали «эвклидовому» божеству. Абстрактные, парящие в не ведающих родины пространствах мышления *догматы* оставались ему извечно чужды. Такой вот культ и папский догмат относятся друг к другу так же, как статуя к органу в соборе. Несомненно, в эвклидовой математике есть нечто культовое. Вспомним о тайном учении пифагорейцев и об учении о правильных многогранниках с его значением для эзотерики платоновского кружка. С другой стороны, этому соответствует глубинное родство анализа бесконечно малых у Декарта и современной ему

догматики с ее продвижением от последних решений Реформации и Контрреформации к чистому, лишенному всех чувственных отношений деизму. Декарт и Паскаль были математиками *и* янсенистами. Лейбниц был математиком *и* пиетистом. Вольтер, Лагранж и Д'Аламбер — современники. Принцип иррационального, т. е. разрушения статуарного ряда целых чисел, этих представителей завершенного в самом себе мирового порядка, воспринимался, исходя из античной душевности, как кощунство в отношении самого божества. Это ощущение нельзя не заметить у Платона, в его «Тимее». В самом деле, с превращением дискретного числового ряда в континуум сомнительным становится не только понятие античного числа, но и самого античного мира. Теперь нам становится понятно, что в античной математике невозможны даже *отрицательные* числа, которые мы представляем себе без всякого затруднения, не говоря уже о *нуле как числе* — этом глубокомысленном порождении достойной всяческого удивления энергии обесплочивания, которое для индийской души, измыслившей его как основание позиционной системы цифр, является едва ли не ключом к смыслу бытия. Отрицательных *величин* не существует. Выражение $-2\,x\,-3\,=\,+6$ ненаглядно и не представляет величин. На $+1$ числовой ряд приходит к завершению. В графическом представлении отрицательных чисел $(\underbrace{-3\,-2\,-1\;\;0\,+1\,+2\,+3}_{})$ отрезки, начиная с нуля, внезапно становятся *положительными символами* чего-то отрицательного. Они что-то *значат,* но их больше *нет.* Однако осуществление этого действия не соответствовало направлению античного числового мышления.

Так что все явившееся на свет из античного бодрствования оказывается возвышенным до ранга действительного лишь посредством скульптурной ограниченности. Что невозможно начертить, не является «числом». Платон, Архит и Эвдокс говорят о плоских и телесных числах, подразумевая наши вторую и третью степень, и само собой разумеется, что понятия более высоких целочисленных степеней для них не существовало. Четвертая степень представилась бы грекам, исходя из скульптурного основополагающего чувства, которое тут же связывает с этим выражением четырехмерную, причем материальную протяженность, полной нелепицей. Такое выражение, как e^{-ix}, постоянно встречающееся в наших формулах, или применявшееся Николаем Оресмом уже в XIV в. 5 ½, показалось бы им совершенным абсурдом. Эвклид называет сомножители произведения сторонами (πλευραί). Исследование целочисленного отношения двух отрезков производится с помощью вычислений с дробями — конечными, что понятно само собой. Как раз поэтому и не может по-

явиться представление о числе нуль, потому что у него нет никакого графического смысла. Не надо только, исходя из обыкновении нашего иначе устроенного мышления, выдвигать здесь то возражение, что это-то как раз и были «начальные ступени» в развитии математики «вообще». В рамках того мира, который создал вокруг себя античный человек, античная математика являет собой нечто вполне завершенное. Не такова она лишь *для нас.* Вавилонская и индийская математики уже давно сделали важными частями своих числовых миров то, что было бессмыслицей для античного числового ощущения, и многие греческие философы об этом знали. Математика «вообще», скажем это еще раз, — иллюзия. Математическое и вообще научное мышление тогда является истинным, убедительным, «мысленно неизбежным», когда оно всецело соответствует собственному чувству жизни. В противном случае оно невозможно, ложно, бессмысленно или, как предпочитаем мы выражаться с высокомерием исторических умов, «примитивно». Современная математика, этот шедевр западного гения (разумеется, «истинная» лишь для него), представилась бы Платону смехотворным и праздным заблуждением, приключившимся в ходе попытки приблизиться к *истинной* математике, а именно к математике античной. Вне всякого сомнения, мы не можем даже и представить, сколь многому из великих идей чуждых культур мы дали погибнуть, потому что были не способны, исходя из *нашего собственного* мышления и его пределов, их усвоить либо, что то же самое, потому что воспринимали их как ложные, излишние или бессмысленные.

6

Античная математика как учение о наглядных величинах желает иметь дело исключительно с фактами чувственного и настоящего, и таким образом она ограничивает свои исследования, как и область своей применимости, примерами из сферы близкого и малого. Рядом с этой последовательностью в действиях в практическом поведении западной математики проступает нечто нелогичное, что, собственно, как следует признали лишь после открытия неэвклидовых геометрий. Числа суть порождения отделенного от чувственного восприятия понимания, чистого мышления*. Свою абстрактную значимость они несут в себе самих. Напротив того, их точная применимость к действительности понимающего восприятия представля-

* Ср. т. 2. С. 12 сл.

ет собой особую проблему, причем такую, которая то и дело ставится вновь и никогда не получает удовлетворительного разрешения. Конгруэнтность математической системы с фактами повседневного опыта вовсе не разумеется сама собой. Несмотря на дилетантское предубеждение относительно непосредственной математической очевидности созерцания, как мы это находим у Шопенгауэра, эвклидова геометрия, имеющая поверхностную тождественность с бытовой геометрией всех эпох, приблизительно согласуется с созерцанием лишь в очень узких пределах («на бумаге»). О том, как обстоит дело при больших отстояниях, говорит тот простой факт, что для нашего глаза параллельные на горизонте сходятся. На нем основана вся перспектива в живописи. Несмотря на это, Кант, непростительным для западного мыслителя образом пасовавший перед «математикой дали», ссылается в виде примеров на фигуры, в которых как раз по причине их малости вовсе не может проявиться специфически западная, инфинитезимальная проблема пространства. Правда, Эвклид также избегал того, чтобы для придания своей аксиоме наглядной убедительности сослаться, к примеру, на такой треугольник, углы которого помещаются в месте наблюдателя и на двух неподвижных звездах, ведь это не может быть ни вычерчено, ни «усмотрено», однако, с точки зрения античного мыслителя, это было правильно. Здесь о себе заявляло то же самое чувство, которое пугалось иррационального и не отваживалось на то, чтобы воспринять ничто как нуль, как число, а значит, чтобы сохранить символ меры, избегало неизмеримого также и в созерцании космических связей.

Аристарх Самосский, вращавшийся в 288—277 гг. в Александрии в кругу астрономов, несомненно поддерживавших связь с халдейско-персидскими школами, и разработавший там ту гелиоцентрическую* систему мира, которая при ее повторном открытии Коперником затронула до самой глубины метафизическую страсть Запада (достаточно вспомнить Джордано Бруно), поскольку являлась исполнением колоссальных предчувствий и удостоверением того фаустовского, готического мироощущения, которое принесло жертву идее бесконечного пространства уже в архитектуре своих соборов, — этот самый Аристарх Самосский был воспринят античностью с полным безразличием и уже вскоре (можно было бы сказать — намеренно) забыт вновь. Круг его сторонников состоял из

* Впрочем, в единственном уцелевшем от него сочинении он придерживается геоцентрической точки зрения, так что можно предполагать, что он дал халдейской ученой гипотезе овладеть собой лишь на время.

нескольких ученых, которые почти все происходили из Передней Азии. Самый известный его поборник Селевк (ок. 150) был из Селевкии на Тигре. В самом деле, для *этой* культуры Аристархова система не имела в душевном плане никакого значения. Она была скорее опасна ее мироощущению. И все же в отличие от системы Коперника (это решающее обстоятельство постоянно остается без внимания) благодаря той редакции, которая была ей придана, она точно соответствовала античному мироощущению. В качестве *завершения* космоса Аристарх принял всецело ограниченный телесно, *пустой шар,* который можно охватить оптическими средствами наблюдения, и в его середине находилась мыслившаяся по-коперникански планетная система. Античная астрономия всегда держала Землю и небесные тела за что-то принципиально разное, как бы ни воспринимались происходившие здесь движения в деталях. Подготовленная уже Николаем Кузанским и Леонардо идея, что Земля *лишь звезда в ряду прочих звезд**, способна вписаться в Птолемееву систему ничуть не хуже, чем в коперниканскую. Однако с принятием концепции небесного шара был обойден угрожавший чувственно-античному понятию границы принцип бесконечного. Не возникает даже мысли о безграничном мировом пространстве, которая, казалось бы, неизбежна уже здесь, между тем как соответствующее представление далось вавилонскому мышлению еще давно. Наоборот. В своем знаменитом трактате «О числе песчинок» (как явствует уже из самого названия, это было опровержение инфинитезимальных тенденций, хотя его вновь и вновь рассматривают в качестве первого шага на пути к современным интегральным методам) Архимед доказывает, что если заполнить это стереометрическое тело — а ничем иным Аристархов космос не является — атомами (песчинками), это приведет к *очень большим,* но *не бесконечным* результатам. Однако это как раз и есть отрицание всего, что означает анализ *для нас.* Вселенная нашей физики представляет собой энергичнейшее отрицание всякой материальной ограниченности, как это доказывают неизменно терпящие крушение и тем не менее заново навязываемые уму гипотезы о материальном, т. е. мыслимом опосредованно созерцаемым мировом эфире. Эвдокс, Аполлоний и Архимед, без сомнения наиболее изощренные и отважные математики античности, полностью осуществили *чисто оптический* анализ ставшего на основе скульптурно-античного граничного значения, прибегая главным образом к циркулю и линейке. Они пользуются продуманными

* *Strunz F.* Gesch. d. Naturwiss. im Mittelalter (1910). S. 90.

и труднодоступными для нас методами интегрального исчисления, в которых проглядывает лишь видимое сходство с методом определенного интеграла Лейбница, и применяют геометрические места точек и координаты, представляющие собой исключительно именованные размерные числа и отрезки, а не, как это было у Ферма и прежде всего Декарта, неименованные пространственные отношения, значения точек по отношению к их положению в пространстве. Сюда относится в первую очередь метод исчерпания Архимеда* в его недавно открытом трактате, обращенном к Эратосфену, где он, например, обосновывает квадратуру сегмента параболы на исчислении вписанных прямых углов (больше уже не подобных многоугольников). Однако как раз остроумный, бесконечно запутанный способ, которым он, опираясь на некоторые геометрические идеи Платона, достигает результата, являет собой колоссальную противоположность этой интуиции и вроде бы на первый взгляд схожей интуиции Паскаля. Не существует (если всецело отвлечься от Риманова понятия интеграла) более резкой противоположности этому, чем то, с чем мы имеем дело в (к несчастью называемых так и поныне) квадратурах, где «поверхность» дается как ограниченная функцией и уже даже речи нет о графических средствах. Нигде та и другая математика не подходит одна к другой так близко и нигде с большей отчетливостью не сказывается непреодолимый раскол между душами, выражениями которых они являются.

Чистые числа, сущность которых египтяне словно бы прятали, испытывая глубокую робость перед тайной, в кубическом стиле своей ранней архитектуры, являлись ключом к смыслу всего ставшего, *косного,* а *значит, преходящего* также и для греков. Каменное изваяние и научная система отрицают жизнь. Математическое число как формальный базовый принцип простирающегося мира, присутствующее здесь лишь *исходя из* человеческого бодрствования и только *для* него, особенностью каузальной необходимости связано со *смертью,* подобно тому как хронологическое число связано со становлением, с жизнью, с необходимостью судьбы. Эта связь строго математической формы с *концом* органического бытия, с появлением его неорганического остатка, трупа, все с большей отчетливостью выявляется в качестве источника всякого великого искусства. Развитие ранней орнаментики делается нам заметным уже на утвари и сосу-

* Метод исчерпания Архимеда был подготовлен Эвдоксом и использовался для вычисления объема пирамиды и конуса — «средство, к которому прибегали греки, чтобы *обойти* запрещенное понятие бесконечного» (*Heiberg.* Naturwiss. u. Math. im klass. Alt. (1912). S. 27).

дах погребального культа. *Числа — это символы преходящего.* Косные формы отрицают жизнь. Формулы и законы распространяют по картине природы оцепенение. Числа умерщвляют. Это Матери «Фауста», царящие в величавом одиночестве «в лишенных образов мирах...

...формированье, после измененье,
Извечных смыслов вечное храпенье.
Вокруг всей твари образы кружат»[27].

В предчувствии окончательной тайны Гёте соприкасается здесь с Платоном. Матери, заповедное — платоновские идеи — знаменуют *возможности* душевности, ее нерожденные формы, которые воплотились в зримом мире, с глубочайшей необходимостью упорядоченном на основе идеи этой душевности, в виде деятельной и созданной культуры, искусства, идей, государства, религии. На этом основывается родство числового мышления данной культуры с ее идеей мира, связь, которая возвышает это мышление над простым знанием и познанием до значения мировоззрения и приводит к тому, что существует столько же математик — числовых миров, сколько имеется высших культур. Это делает понятным и даже *необходимым* тот факт, что величайшие мыслители в области математики, эти подлинные художники в царстве чисел, пришли к пониманию решающих математических проблем своих культур с помощью глубоких религиозных интуиций. Так следует представлять себе создание античного, аполлонического числа Пифагором, *основателем религии.* Это же пра-чувство руководило Николаем Кузанским, великим епископом Бриксенским, когда ок. 1450 г. он, отталкиваясь от наблюдения бесконечности Бога в природе, открыл основные характерные особенности исчисления бесконечно малых. Лейбниц, окончательно установивший свои методы и обозначения двумя столетиями позже, сам на основе чисто метафизических наблюдений божественного принципа и его связей с бесконечными протяжениями развил идеи *analysis situs*, эту, быть может, гениальнейшую интерпретацию чистого пространства, освобожденного от всего чувственного, богатые возможности которой были развиты лишь в XIX в. Грассманом в его «Учении о протяженности» и прежде всего Риманом, подлинным его творцом, в его символике двусторонних поверхностей, представляющих свойства уравнений. Кеплер же и Ньютон, оба от природы до крайности религиозные, так и сохранили незыблемой свою, подобную Платоновой, убежденность в том, что именно посредством чисел им удалось интуитивно постигнуть сущность божественного миропорядка.

7

Лишь Диофант, как приходится слышать вновь и вновь, освободил античную арифметику от ее привязанности к чувственному, расширил и повел дальше, алгебру же, как учение о неопределенных величинах, хотя и не создал, но представил на обозрение — внезапно, несомненно, как переработку уже имевшихся идей. Правда, то было не обогащение, но полнейшее преодоление античного мироощущения, и уже одно это должно было бы доказывать, что внутренне Диофант уже больше не принадлежал античной культуре. В нем деятельно сказывается новое ощущение числа или, скажем так, ощущение границы в отношении действительного, ставшего — уж больше не греческое, из чувственно-данных граничных значений которого явилась наряду с эвклидовой геометрией осязаемых тел еще и пластика обнаженной скульптуры и деньги как монета. Нам неизвестны детали разработки этой *новой* математики. В «позднеантичной» математике Диофант стоит настолько особняком, что высказывались даже предположения о влиянии со стороны Индии. Однако вновь это окажется воздействием тех раннеарабских высших школ, чьи научные результаты, помимо догматических, исследованы пока еще так недостаточно. Под лежащим на поверхности *намерением* придерживаться Эвклидова хода мыслей у Диофанта появляется новое чувство границы (я называю его *магическим*), вовсе не сознававшее своей противоположности тому античному представлению, к которому оно стремилось. Идея *числа как величины* оказывается не просто расширенной, но незаметно снятой. Что такое *неопределенное* число *a* и неименованное число 3 (оба они не являются ни величиной, ни мерой, ни отрезком), — на этот вопрос ни за что не мог бы ответить грек. Во всяком случае, в основании Диофантовых наблюдений лежит новое, ставшее зримым в этих видах чисел ощущение границы. Само же применяемое у нас буквенное исчисление, в обличье которого сегодня предстает еще раз полностью переосмысленная алгебра, было введено Виета в 1591 г. вначале как ощутимая, но бессознательная оппозиция падкому на все античное счислению Возрождения.

Диофант жил ок. 250 г. по Р. Х., *т. е. в третьем столетии арабской культуры,* чей исторический организм лежал до сих пор погребенным под поверхностными формами римской императорской эпохи и «Средневековья»*, между тем как к ней относится все то,

* Ср. т. 2. Гл. III.

что возникло посреди ландшафта будущего ислама. Именно тогда перед лицом нового пространственного ощущения купольных строений, мозаик и рельефов саркофагов в древнехристианско-сирийском стиле изгладились последние следы пластики античной статуи. Тогда снова появились *архаическое искусство* и строго геометрический орнамент. Именно тогда Диоклетиан довел до конца создание *халифата* теперь уже только по наружности Римской империи. 500 лет отделяют Диофанта от Эвклида, Плотина — от Платона, первого схоластика только пробудившейся тогда культуры Дунса Скота — от последнего, замыкающего мыслителя культуры завершенной, Канта.

Здесь мы впервые сталкиваемся с неведомым прежде существованием тех великих индивидуумов, чье становление, рост и увядание образует *подлинную субстанцию всемирной истории,* протекающей под тысячеликой, приводящей в замешательство поверхностью. Пришедшая к своему завершению в римской интеллигенции античная душевность, чье «тело» образует античная культура с ее произведениями, идеями, деяниями и развалинами, появилась на свет ок. 1100 г. до Р. Х. среди ландшафта Эгейского моря. Зарождающаяся на Востоке начиная с Августа под покровом античной цивилизации арабская культура берет свое начало всецело из недр ландшафта между Арменией и Южной Аравией, Александрией и Ктесифоном. В качестве выражения этой новой души следует рассматривать почти все «позднеантичное» искусство императорского времени, все пронизанные юным жаром восточные культы, мандаитскую и манихейскую религии, христианство и неоплатонизм, императорские форумы в Риме и возведенный там Пантеон, эту *самую раннюю из всех мечетей.*

То, что в Александрии и Антиохии писали все еще по-гречески и полагали также, что по-гречески мыслят, имеет не большее значение, чем то обстоятельство, что наука Запада вплоть до Канта предпочитала латинский язык или что Карл Великий «возродил» Римскую империю.

У Диофанта число больше не есть мера и сущность *скульптурных вещей.* На мозаиках Равенны человек более не *тело.* Греческие обозначения незаметно утратили свое первоначальное содержание. Мы покидаем область аттической καλοκἀγαθία*, стоических ἀθαραξία и γαλήνη**. Правда, Диофанту еще неизвестны нуль и отрицательные числа, однако скульптурные единицы пифагорейских чисел ему *уже*

* Физического и нравственного совершенства (*греч.*).

** Невозмутимости и безмятежности (*греч.*).

неизвестны. С другой стороны, неопределенность неименованных арабских чисел представляет собой все же нечто совершенно иное, нежели закономерная изменчивость позднего западного числа, *функции.*

Магическая математика вполне последовательно и мощно развивалась (хотя подробности этого нам неизвестны) и после Диофанта (который уже сам предполагает определенное развитие) вплоть до своего завершения в эпоху Аббасидов в IX в., как это доказывается уровнем знаний у Аль-Хорезми и Аль-Зиджи. Что означает рядом с эвклидовой геометрией аттическая скульптура (тот же самый язык форм в ином обличье), что означает рядом с пространственным анализом полифонический стиль в инструментальной музыке, то же самое означает рядом с этой алгеброй магическое искусство мозаики, все с большим богатством развивавшиеся в империи Сасанидов, а позже в Византии арабески с их чувственно-бесплотным улетучиванием (V*erschweben*) органических формальных мотивов и горельефы константиновского стиля с неопределенной глубокой темнотой фона, оставленного между свободно изваянными фигурами. Как алгебра соотносится с античной арифметикой и западным анализом, так и купольная церковь соотносится с дорическим храмом и готическим собором.

Не то чтобы Диофант был великим математиком. То, из-за чего чаще всего вспоминают его имя, содержится не в его трактатах, а то, что в них содержится, вне всякого сомнения не является всецело его собственностью. Его обязанное случаю значение заключается в том, что, насколько нам известно, у него первого с совершенной несомненностью заявило о себе новое ощущение числа. Сравнивая его с мастерами, *завершавшими* математику, такими как Аполлоний и Архимед в античной математике и соответствующие им Гаусс, Коши и Риман — в математике западной, мы находим у Диофанта, прежде всего в его формульном языке, нечто примитивное, что до сих пор охотно приписывалось позднеантичному упадку. Впоследствии мы это поймем и научимся ценить — по образцу той переоценки до сих пор прямо-таки презиравшегося якобы позднеантичного искусства в продвигающееся пока на ощупь самовыражение только еще пробуждающегося раннеарабского мироощущения. Такое же архаическое, примитивное и гадательное впечатление производит и математика Николая Оресма, епископа Лизье (1323—1382), впервые на Западе введшего свободную разновидность координат и даже степени с дробными показателями, которые предполагают — еще неясное, но несомненно наличное — ощущение числа, которое все-

цело неантично, но в то же время не походит и на арабское. Рядом с Диофантом вспоминаются раннехристианские саркофаги из римских собраний, а рядом с Оресмом — готические задрапированные статуи из немецких соборов, и нечто родственное можно заметить также и в ходе математических рассуждений, которые представляют у того и другого одну и ту же *раннюю* ступень абстрактного понимания. Стереометрическое ощущение границы в последней отточенности и изяществе какого-нибудь Архимеда, что предполагает интеллигенцию мировой столицы, уже давно исчезло без следа. Повсюду в раннеарабском мире господствует смутный, тоскливый, мистический настрой, аттических ясности и свободы нет и в помине. Здесь живут земнородные люди раннего ландшафта, а не такие обитатели крупных городов, как Эвклид и Д'Аламбер*. Глубокие и усложненные построения античного мышления здесь больше не понимали, но располагали спутанными и новыми, отчетливая духовно-городская формулировка которых будет получена еще не скоро. Вот *готическое* состояние всякой юной культуры, через которое сама античность прошла еще в раннедорическую эпоху, от которой не сохранилось ничего, за исключением керамики дипилонского стиля. Лишь в Багдаде в IX и X вв. зрелые мастера, не уступавшие Платону и Гауссу, провели до конца и завершили концепции ранней эпохи Диофанта.

8

Решающим свершением Декарта, чья «Геометрия» вышла в свет в 1637 г., явилось *не* введение нового метода или точки зрения в области традиционной геометрии, как это постоянно изображают, но окончательная концепция *новой идеи числа,* которая выразилась в отделении геометрии от зрительных средств конструкции, вообще от измеренных и измеримых отрезков. Тем самым анализ бесконечно малых сделался свершившимся фактом. Декарт, если проникнуть в глубину его помыслов, не усовершенствовал жесткую, так называемую декартову систему координат, это идеальное представление измеримых величин в полуэвклидовом смысле, которая имела величайшее значение в предыдущий период, например, у Оресма, но ее преодолел. Его современник Ферма был ее последним классическим представителем.

* Во II в. по Р. Х. Александрия уже не была мировой столицей, а превратилась в оставшуюся от эпохи античной цивилизации массу домов, в которых обитало наделенное примитивными ощущениями, иное в душевном плане население. Ср. т. 2. С. 112.

На место чувственного момента конкретных отрезков и поверхностей, этого специфического выражения *античного* ощущения границы, заступает абстрактно-пространственный, а значит, неантичный момент *точки,* характеризуемой отныне как группа взаимноупорядоченных чистых чисел. Декарт уничтожил пришедшее из античных текстов и арабской традиции понятие величины, чувственного размера, и заменил его переменным значением соотношения положений в пространстве. Это было *упразднение геометрии как таковой,* которая начиная с этого момента ведет в пределах числового мира лишь призрачное, завуалированное античными реминисценциями существование, однако этого никто не заметил. Слово «геометрия» ни за что не отлучить от присутствующего в нем аполлонического смысла. Начиная с Декарта эта якобы «новая геометрия» представляет собой либо синтетическую деятельность, которая числами определяет *положение точек* в теперь уже не обязательно трехмерном пространстве («точечное многообразие»), либо аналитическую, которая определяет уже числа положением точек. Однако заменить отрезки положениями — это значит понимать протяжение теперь уже чисто пространственно, а не телесно.

Мне представляется, что классическим примером этого уничтожения наследия доставшейся от предыдущих поколений конечно-оптической геометрии является обращение круговых функций (которые в каком-то едва ли постижимом для нас смысле были «числами» индийской математики) в циклометрические с их последующим разложением в ряды, утратившие в бесконечной числовой области алгебраического анализа хотя бы самое отдаленное напоминание о геометрическом образе в духе Эвклида. Число круга, 77, возникая повсюду вновь и вновь в этой числовой области в качестве основания натуральных логарифмов *e*, порождает отношения, изглаживающие все границы прежних геометрии, тригонометрии и алгебры, которые не имеют теперь ни арифметического, ни геометрического характера: теперь в связи с ними никто более не имеет в виду ни действительно вычерченного круга, ни степеней, которые следует вычислить.

9

Между тем как благодаря Пифагору ок. 540 г. античная душа пришла к открытию *своего,* аполлонического числа как измеримой величины, душа Запада в точно соответствующий временной момент отыскала благодаря Декарту и его поколению (Паскаль, Ферма,

Дезарг) идею числа, родившуюся из неодолимого *фаустовского* пристрастия к бесконечному. Число как *чистая величина,* пристегнутая к телесному присутствию единичной вещи, находит свое контрастное подобие в числе как *чистом отношении**. Если античный мир, космос, исходя из его глубокой потребности в зримой ограниченности, может быть определен как исчисленная сумма материальных вещей, то *наше* мироощущение осуществилось в картине бесконечного пространства, в котором все зримое, как обусловленное в противоположность необусловленному, воспринимается едва ли не как действительность второго порядка. *Его* символом оказывается решающее понятие *функции,* и намека на которое нет ни в одной другой культуре. Функция — это отнюдь не расширение какого бы то ни было из существующих понятий числа; она представляет собой полное его преодоление. Тем самым для действительно *значимой* математики Западной Европы утрачивает ценность не только эвклидова, а значит, «общечеловеческая», основанная на повседневном опыте геометрия детей и профанов, но и архимедова сфера элементарного счета, арифметика. Отныне существует лишь абстрактный анализ. Для людей античности геометрия и арифметика были замкнутыми в самих себе и совершенными науками высшего ранга; процедуры той и другой были наглядными, имевшими дело с величинами через черчение или счет. Для нас же они лишь практические вспомогательные средства повседневной жизни. Два античных метода вычисления величин, сложение и умножение, эти братья графических построений, полностью исчезают в бесконечности функциональных процессов. Сама степень, являющаяся поначалу лишь числовым обозначением определенной группы умножений (для произведений одинаковых величин), оказывается — в новом символе экспоненты (логарифма) и его применении в комплексной, отрицательной, дробной форме — всецело отделенной от понятия величины и переведенной в мир трансцендентных отношений, который должен был оставаться недоступным грекам, знавшим лишь две положительные, целочисленные степени в качестве представителей поверхностей и тел, — довольно будет привести такие выражения, как:

$$e^{-x},\ \sqrt[\pi]{x},\ a^{\frac{1}{i}}$$

Все глубокие по мысли порождения, которые начиная с Возрождения стремительно следовали одно за другим, — мнимые и ком-

* Это в точности отвечает соотношению монеты и двойной бухгалтерии в денежном мышлении той и другой культуры, ср. т. 2. С. 550 сл.

плексные числа, введенные Кардано уже в 1550 г., бесконечные ряды, надежно обоснованные в плане теории великим открытием теоремы Ньютона о биноме, введенные ок. 1610 г. логарифмы, дифференциальная геометрия, открытый Лейбницем определенный интеграл, множество как новая числовая единица, намек на что имелся уже у Декарта, такие новые процессы, как неопределенное интегрирование, разложение функций в ряды, даже в бесконечные ряды других функций, — все это есть не что иное, как победы, одержанные над коренящимся в нас вульгарно-чувственным ощущением числа, которое следовало преодолеть исходя из духа новой математики с ее задачей воплощения нового мироощущения. Не было доныне второй такой культуры, которая окружала бы таким благоговением достижения другой, находилась бы под таким сильным ее влиянием в научном смысле, как это происходит с западной культурой по отношению к культуре античной. Много, очень много времени прошло, пока мы собрались с духом и стали пользоваться собственным мышлением. В основании этого лежало неизменное желание ни в чем не уступить античности. Тем не менее каждый шаг, делавшийся с этой целью, был на самом деле удалением от идеала, к которому стремились. Поэтому история западноевропейской науки представляет собой *последовательное освобождение* от античного мышления, освобождение, которого никто вовсе и не желал, которое было навязано нам в глубинах бессознательного. *Таким образом, развитие новой математики вылилось в негласную, долгую, увенчавшуюся в конце концов победой борьбу против понятия величины**.

10

Ориентированные на античность предубеждения мешали нам по-новому обозначить собственно западное число как таковое. Язык символов современной математики замазывает этот факт, и прежде всего *на его счет* следует отнести то, что еще и сегодня также и среди математиков господствует убеждение в том, что числа — величины, ибо на этой предпосылке, разумеется, и основывается наш способ письменных обозначений.

Однако новым числом являются не служащие для выражения функции отдельные символы (x, π, 5), *а сама функция как единство,* как элемент, как переменное отношение, более не вмещающееся

* То же самое может быть сказано и о римском праве, ср. т. 2. С. 89 слл., и о монете, ср. т. 2. С. 556 сл.

в оптические границы. Для него понадобился бы новый, не находившийся под влиянием античных воззрений формульный язык.

Необходимо давать себе ясный отчет, чем отличаются друг от друга два таких уравнения (уже само одно это слово не должно было бы одновременно обозначать столь разноплановые вещи), как $3^x + 4^x = 5^x$ и $x^n + y^n = z^n$ (уравнение теоремы Ферма). Первое образовано несколькими «античными числами» (величинами), второе представляет собой *число* другого рода, что оказывается сокрытым тождественным способом записи, который развился под впечатлением эвклидовско-архимедовских представлений. В первом случае знак равенства является констатацией жесткой связи определенных, доступных чувствам величин; во втором он устанавливает существующую внутри группы переменных образований связь такого рода, что определенные изменения необходимо влекут за собой другие. Цель первого уравнения — определение (измерение) конкретной величины, «результата»; у второго вообще нет никакого результата, а является оно лишь отображением и знаком отношения, которое исключает целочисленные значения для $n > 2$ (это и есть знаменитая проблема Ферма), что, *возможно, удастся доказать.* Греческий математик вообще бы не взял в толк, какова собственно цель операций такого рода, вообще не направленных на «вычисление» как таковое.

Понятие неизвестного всецело сбивает с толку, если применить его к буквам уравнения Ферма. В первом, «античном», X является определенной и измеримой величиной, которую следует получить. Во втором слово «определить» для X, y, Z и n вовсе не имеет никакого смысла, и, следовательно, мы не желаем получать «значения» этих символов, т. е. они вообще не являются числами в скульптурном смысле, а знаками такой взаимозависимости, у которой вообще отсутствуют такие черты, как величина, образ и однозначность, знаками бесконечности возможных положений одного и того же характера, которые становятся *собственно* числами, лишь будучи осознаны как единство. Все уравнение *в целом,* в символьной записи, которая, к сожалению, использует много вводящих в заблуждение символов, фактически является одним-единственным числом, и x, y, z являются ими столь же мало, как $+$ и $=$.

Ибо понятие конкретного, определенного числа оказалось в глубочайшем своем основании уничтоженным уже с введением понятия иррационального, всецело антигреческого числа. Теперь эти числа образуют уже не обозримый ряд нарастающих, дискретных, скульптурных величин, но поначалу одномерный *континуум,* каждое сечение которого (в смысле Дедекинда) представляет «число»,

которому вряд ли стоило давать это старое обозначение. Для античного ума между 1 и 3 существует лишь *одно* число, для западного их здесь бесконечное множество. Наконец, с введением мнимых ($\sqrt{-1} = i$) и комплексных чисел (в общей форме $a + bi$), которые расширяют линейный континуум до в высшей степени трансцендентного образования числового тела (этого олицетворения множества однородных членов), каждое сечение которого является теперь числовой плоскостью (бесконечным множеством меньшей мощности, например, совокупность всех действительных чисел), оказываются уничтожены все остатки антично-вульгарной осязаемости. Эти числовые плоскости, которые со времен Коши и Гаусса играют важную роль в теории функций, являются чисто *умственными образованиями.* Даже такое положительное иррациональное число, как $\sqrt{-2}$, могло быть — хотя бы, так сказать, от противного — воспринято античным числовым мышлением, когда его, как ἄῤῥητος и ἄλογος*, *исключали* как число; но выражения в форме $x + yi$ вообще находятся за пределами каких бы то ни было возможностей античного мышления. На распространении арифметических законов на всю область комплексных, внутри которой они постоянно применяются, основана теория функций, которая теперь наконец представляет западную математику в ее чистоте, поскольку она охватывает в себе все единичные области и их упраздняет. Лишь вследствие этого данная математика оказывается всецело применимой к образу одновременно развивающейся *динамической* физики Запада, между тем как античная математика представляет собой верное подобие того мира скульптурных единичных вещей, который теоретически и механически трактовала *статическая* физика от Левкиппа до Архимеда.

Классическим столетием этой *барочной математики* — в противоположность математике ионического стиля — явился XVIII в., который от решающих открытий Ньютона и Лейбница приводит через Эйлера, Лагранжа, Лапласа, Д'Аламбера к Гауссу. Бурный взлет этого мощного духовного творения происходил как чудо. Все едва отваживались на то, чтобы верить тому, что открывалось их глазам. Одна за другой отыскивались истины, представлявшиеся невозможными утонченным умам этой скептически настроенной эпохи. Это и имел в виду Д'Аламбер, сказав: *«Allez en avant et la foi vous viendra»***. Это относилось к теории дифференциала. Казалось, сама логика протестовала против того, чтобы основывать все предпосылки на погрешностях, и все же цель была достигнута.

* Несказанное *и* несчетное, абсурдное (*греч.*).

** Ступайте вперед, и обретете веру (*фр.*).

Это столетие возвышенного упоения всецело абстрактными, отрезанными от телесного зрения формами (ибо рядом с этими мастерами анализа стоят Бах, Глюк, Гайдн, Моцарт), когда узкий кружок избранных и углубленных умов всецело предавался изысканным открытиям и отважным догадкам, отрезанными от которых оказались Гёте и Кант, в точности соответствует по содержанию наиболее зрелому столетию ионического стиля, к которому принадлежали Эвдокс и Архит (440—350; к ним опять-таки следует присоединить Фидия, Поликлета, Алкамена и постройки Акрополя), когда весь мир форм античной математики и скульптуры расцвел во всей полноте своих возможностей и пришел к завершению.

Только теперь и возможно вполне обозреть элементарную противоположность античной и западной душевности. В пределах целостной картины истории высшего человечества невозможно — при таком множестве и силе исторических связей — отыскать ничего более чуждого друг другу. И как раз потому, что противоположности сходятся, что они, быть может, указывают на нечто общее в последнем основании бытия, мы находим в западной, фаустовской душе эту страстную тоску по идеалу аполлоническому, который она любила более всех прочих и которому завидовала из-за силы ее преданности чисто чувственному настоящему.

11

Еще до нас замечено, что в прачеловечестве, как и в ребенке, происходит внутреннее переживание, рождение «я», благодаря которому они оба постигают смысл числа, а тем самым обретают соотносящийся с «я» окружающий мир.

Как только перед изумленным взглядом раннего человека из хаоса впечатлений крупными штрихами выделяется этот предрассветный мир *упорядоченных* протяженностей, *осмысленно* ставшего, и глубоко воспринимаемая неотвратимая противоположность этого внешнего мира и мира внутреннего придает направление и облик бодрствующей жизни, в этой внезапно осознавшей собственное одиночество душе тут же рождается *пра-чувство томления.* Это томление по цели становления, по завершению и осуществлению всех внутренних возможностей, по раскрытию идеи собственного существования. Это томление ребенка, которое с нарастающей ясностью входит в сознание в качестве чувства неудержимого *направления* и впоследствии возникает перед созревшим духом в форме *загадки*

времени — тревожной, влекущей, неразрешимой. Слова «прошлое» и «будущее» внезапно обретают роковой смысл.

Однако это томление от переизбытка и блаженства внутреннего становления оказывается в то же самое время в самой потаенной глубине всякой души также и *страхом.* Как всякое становление направлено к ставшему, которым и *завершается,* так и пра-чувство становления, томление, уже соприкасается с иным ставшего, страхом. В настоящем мы ощущаем утекание, в прошлом заложена преходящесть. В этом корень вечного страха перед неизбежным, достигнутым, окончательным, перед преходящестью, перед самим миром как воплощенным, в котором одновременно с гранью рождения оказывается заданной и грань смерти, страх перед мгновением, в которое осуществляется возможное, внутренне исполняется жизнь, где сознание приходит к *цели.* Это тот глубокий мировой страх детской души, который никогда не покидает высшего человека, верующего, поэта, художника в их безграничном обособлении, страх перед чуждыми силами, которые во всем своем угрожающем величии, в обличье чувственных явлений, проникают в предрассветный мир. Также и направлению во всяком становлении во всей его неумолимости — *необратимости* — человеческое желание понять дает, как чему-то чуждому и враждебному, имена, с тем чтобы околдовать непонятное. Это есть нечто неуловимое, превращающее будущее в прошлое, и это придает времени в противоположность пространству ту полную противоречий жутковатость и гнетущую неоднозначность, от которой не способен до конца защититься никакой значительный человек.

Мировой страх, несомненно, самое *творческое* из всех прачувств. Это ему человек обязан самыми зрелыми и глубокими из всех форм и образов не только собственной сознательной внутренней жизни, но также и его отражениями в бесчисленных порождениях внешней культуры. Как некая тайная, доступная не всякому уху мелодия, страх проходит через язык форм всякого подлинного произведения искусства, всякой внутренней философии, всякого значительного поступка, и это *он* — доступный здесь еще меньшему числу людей — лежит в основе также и великих проблем всякой математики. Лишь внутренне умерший человек поздних городов — Вавилона Хаммурапи, Птолемеевой Александрии, исламского Багдада или нынешних Парижа и Берлина, лишь этот чисто интеллектуальный софист, сенсуалист и дарвинист уходит от него или его отрицает, воздвигая между собой и чуждым лишенное тайны «научное мировоззрение».

Если томление связывается с тем неуловимым нечто, чьи тысячеликие неуловимые знаки присутствия скорее скрываются, чем обозначаются словом «время», то пра-чувство страха находит выражение в духовных, доступных, способных к преобразованию символах *протяжения.* Так в бодрствовании всякой культуры, во всякой посвоему, присутствуют противоформы времени и пространства, направления и протяжения, причем первое лежит в основе второго, как становление — в основе ставшего (ибо также и томление лежит в основе страха, это оно делается страхом, а не наоборот); первое ускользает от силы духа, а второе стоит у нее на службе, первое служит только *переживанию,* второе только *познанию.* «Бояться и любить Бога» — вот христианское выражение противоположного смысла того и другого мироощущения.

В душе всего прачеловечества, а значит, и наиболее раннего детства возникает стремление к тому, чтобы околдовать, принудить, примирить, т. е. «познать» (в конечном счете все это одно и то же), момент чуждых сил, которые неумолимо присутствуют во всем протяженном, *в* пространстве и *посредством* пространства. *Познать* Бога означает на языке мистики всякого раннего времени его заклясть, сделать его расположенным к себе, внутренне его *присвоить.* Это происходит в первую очередь посредством слова, «имени», которым человек называет *питеп, призывает* его, или прибегая к обрядам культа, которым присуща тайная сила. Наиболее тонкой, однако также и наиболее могущественной формой такой защиты является каузальное, систематическое познание, обозначение границ с помощью понятий и чисел. Так что человек делается до конца человеком лишь посредством *словесного языка.* Вызревшее на словах познание с необходимостью превращает хаос изначальных *впечатлений* в «природу» (это для нее существуют законы, которым она должна повиноваться), «мир сам по себе» — в «мир для нас»*. Оно утоляет мировой страх, поскольку обуздывает исполненное тайны, преобразует его в *доступную* действительность, сковывает железными правилами напечатленного на нем интеллектуального языка форм.

Это *идея «табу»***, которая играет решающую роль в душевной жизни всех примитивных людей, однако ее изначальное содержание настолько далеко от нас, что слово это более невозможно пере-

* Что касается формы, ничего не изменилось от «колдовства на имя» у дикарей и вплоть до новейшей науки, которая покоряет вещи тем, что чеканит для них имена, а именно специальные термины. Ср. т. 2. С. 151 сл., 290 слл.

** Ср. т. 2. С. 125 слл.

вести ни на один зрелый язык культуры. Беспомощный страх, священный трепет, глубокая оставленность, уныние, ненависть, смутные желания сближения, соединения, удаления — все эти исполненные формы ощущения *зрелых* душ испаряются на стадии детскости в тупую нерешительность. Двойное значение слова «заклинать», означающего в одно и то же время «принуждать» и «молить», способно прояснить смысл того мистического процесса, посредством которого чуждое и вызывающее опасения становится для раннего человека «табу». Благоговейный трепет перед всем, что от него независимо, узаконено, законно, перед чуждыми силами в мире, является *источником всякого изначального оформления.* В глубокой древности он воплощался в орнамент, в педантичное следование церемониалу и ритуалу и в строгие правила элементарного общения. На высоте великих культур все эти образования, внутренне не теряя особенностей своего происхождения, в том числе характера чар и заклинания, становятся совершенными мирами форм отдельных искусств, религиозного, естественно-научного и *прежде всего математического* мышления. Их общим средством, единственным, которое известно самоосуществляющейся душе, является *символизация протяженного,* пространства и предметов — будь то концепция абсолютного мирового пространства в физике Ньютона, внутренние объемы готических соборов и мавританских мечетей, воздушная бесконечность полотен Рембрандта и ее повторение в невнятных звуковых мирах бетховенских квартетов, или же правильные многогранники Эвклида, скульптуры Парфенона или пирамиды Древнего Египта, нирвана Будды, строгая дистанцированность придворных обычаев при Сезострисе, Юстиниане I и Людовике XIV, либо, наконец, идея Бога у Эсхила, Плотина или Данте или охватывающая весь мир пространственная энергия современной техники.

12

Но вернемся к математике. Исходной точкой всего античного формирования было, как мы уже видели, упорядочивание ставшего — постольку поскольку оно имеется в наличии, обозримо, измеримо и исчисляемо. Западное, готическое чувство формы, присущее не знающей меры волевой душе, блуждающей в далеких далях, избрало символ чистого, ненаглядного, безграничного пространства. Только не следует обманываться насчет *узкой применимости* таких символов, которые с легкостью могут представиться нам однородными, общезначимыми. Нашего бесконечного мирового простран-

ства, в отношении реальности которого, как кажется, нечего и распространяться, с точки зрения античного человека, просто *нет* в природе. Он не способен его даже вообразить. С другой стороны, греческий космос, глубокой отчужденности которого от нашего способа восприятия не следовало оставаться незамеченной так долго, является для грека чем-то *само собой разумеющимся.* Действительно, абсолютное пространство нашей физики — это форма с очень многими чрезвычайно запутанными и принимаемыми по умолчанию предпосылками, которая возникла лишь на основе *нашей* душевности в качестве ее отображения и выражения, а, значит, действительна, необходима и естественна лишь для *нашего* вида бодрствующего существования. Простые понятия всегда и самые трудные. Их простота заключается в том, что бесконечно многое из того, что сказать невозможно, вовсе и не нуждается в том, чтобы быть высказанным, потому что для людей *этого круга* оно установлено раз навсегда на интуитивном уровне, чужакам же как раз по той же самой причине все это совершенно недоступно. Это относится к специфически западному содержанию слова «пространство». Начиная с Декарта, вся математика занята теоретической интерпретацией этого великого, всецело наполненного религиозным содержанием символа. Физика со времен Галилея ни о чем ином и не помышляет. Античным же математике и физике вообще *неведом* смысл этого слова.

Также и здесь античные названия, сохраненные нами из литературного наследия греков, затемняют фактическое положение вещей. Геометрией называется искусство измерения, арифметикой — вычисления. Математика Запада больше не имеет ничего общего с *обоими* этими видами ограничения, однако она не нашла для них никаких новых имен. Слово же «анализ» говорит еще далеко не все.

Античный человек начинает и завершает свои рассуждения единичным телом и его граничными поверхностями, к которым непрямым образом относятся сечения конуса и кривые высшего порядка. *Мы* же, по сути, знаем лишь абстрактный пространственный элемент точку, которая представляет собой исключительно лишь отправной пункт, лишенный всякой наглядности, а также возможности измерения и именования. Для греков прямая — это измеримое ребро, для нас же она неограниченный точечный континуум. В качестве примера принципа бесконечно малых Лейбниц приводит прямую, представляющую собой предельный случай круга с бесконечно большим радиусом, между тем как точка является другим предельным случаем. Однако для греков круг — это *поверхность,* и проблема заключается в том, чтобы привести ее в соизмеримый

вид. *Так квадратура круга сделалась для умов античных людей классической задачей на предел.* Это представлялось им самой глубокой из всех вообще задач мировой формы: превратить ограниченные кривыми линиями поверхности, не меняя их величины, в прямоугольники и тем самым сделать их *измеримыми.* Для нас отсюда возникла малозначительная процедура по представлению числа π алгебраическими средствами, без того, чтобы при этом вообще заходила речь о геометрических построениях.

Античный математик знает лишь то, что видит, что ему доступно. Там, где прекращается ограниченная и ограничивающая видимость, тема хода его рассуждений, приходит к концу и его наука. Западный же математик, как только освободится от античных предубеждений и принадлежит самому себе, отправляется во всецело абстрактную *n*-мерную (а уже вовсе не 3-мерную) область бесконечного числового разнообразия, внутри которой *его* так называемая геометрия способна и должна управиться без каких-либо наглядных вспомогательных средств. Если античный человек берется за художественное выражение своего чувства формы, он старается придать танцующему или борющемуся человеческому телу такое положение в мраморе и бронзе, в котором поверхности и контуры имели бы как можно больше соразмерности и смысла. Подлинный же художник Запада зажмуривает глаза и уносится в область бесплотной музыки, где гармония и полифония ведут к образованиям высшей «запредельности», находящимся вдали от каких-либо возможностей зрительного определения. Стоит задуматься о том, что понимают под *фигурой* афинский скульптор и мастер контрапункта с Севера, как сразу во всей непосредственности осознаешь противоположность того и другого мира, той и другой математики. Греческие математики использовали слово σώμα даже для обозначения своих математических тел. С другой стороны, язык права пользуется им для обозначения лиц в противоположность вещам (σώματα καὶ πράγματα: *personae et res).*

Поэтому античное целое, телесное число непроизвольно стремится к установлению связи с возникновением телесного человека, σῶμα. Число 1 еще почти и не воспринимается в качестве настоящего числа. Оно является ἀρχή, протовеществом числового ряда, источником всех подлинных чисел, а значит, всех величин, всех мер, всей вещественности. В пифагорейских кругах, неважно, в какую эпоху, его числовой символ являлся в то же самое время символом материнского лона, источника всякой жизни. 2, первое число *в собственном смысле,* которое удваивает 1, оказывается поэтому в связи с мужским началом, и его символ был имитацией фаллоса. Наконец,

пифагорейская *священная тройка* знаменовала акт соединения мужчины и женщины, порождения (эротический смысл сложения и умножения, этих *исключительных* по значимости для античности процессов увеличения величин, их *порождения,* лежит на поверхности), и ее символом было объединение двух первых. Исходя из этого, упоминавшийся миф о святотатственном открытии иррациональности предстает в новом свете. Иррациональность, или, выражаясь по-нашему, применение бесконечных десятичных дробей, означала разрушение установленного богами органически-телесного, порождающего порядка. Нет сомнения в том, что пифагорейская реформа античной религии вновь базировала ее на стародавнем культе Деметры. Деметра же близка к Гее, матери-Земле. Между ее почитанием и этим возвышенным пониманием чисел существует глубокая связь.

Так античность в силу внутренней необходимости постепенно стала культурой *малого.* Аполлоническая душа старалась заклясть смысл ставшего с помощью принципа *обозримых* границ; ее «табу» было направлено на непосредственную данность и близость чужого. Все, что находилось далеко, что невозможно было увидеть, того и не было вовсе. Греки, как и римляне, приносили жертвы богам той местности, в которой находились; все прочие исчезали из их поля зрения. Подобно тому как в греческом языке *не имелось ни одного слова для пространства* (нам еще придется вновь и вновь прослеживать колоссальную символику этого языкового феномена), у грека также отсутствует наше ощущение ландшафта, восприятие горизонта, вкус к видам, далям, облакам, а также и понятие родины, которая простирается вдаль и охватывает большую нацию. Для античного человека *родина* — это то, что он может охватить взглядом с крепости своего родного города, и не более того. Все, что находилось за пределами этой оптической границы политического атома, было чуждым, даже враждебным. Уже здесь берет начало страх античного существования, и этим объясняется чудовищная ожесточенность, с которой уничтожали друг друга эти крохотные городки. Полис — самая малая из всех мыслимых государственных форм, и его политика — это неприкрытая политика близи, что в крайней степени противоположно нашей кабинетной дипломатии, политике безграничного. Античный храм, который можно охватить *одним* взглядом, — самый малый из всех классических типов зданий. Геометрия от Архита и до Эвклида занимается (как продолжает это делать еще и сегодня находящаяся под ее впечатлением школьная геометрия) небольшими удобными в обращении фигурами и телами, так что от нее остались скрытыми те трудности, которые возникают при обосновании фи-

гур с астрономическими размерами, где уже не во всем применима эвклидова геометрия*. В противном случае утонченный аттический ум уже тогда догадался бы о проблемах неэвклидовых геометрий, поскольку от возражений против известной аксиомы о параллельных прямых**, сомнительная и все же не поддающаяся улучшению формулировка которой вызвала неприятие уже довольно рано, уже совсем недалеко до решающего открытия. Как для античного разума чем-то само собой разумеющимся является исключительное рассмотрение ближнего и малого, так для нашего разума само собой разумеется рассмотрение бесконечного, перешагивающего границы зрения. Все математические воззрения, которые были открыты или позаимствованы Западом, как что-то само собой разумеющееся отдавались во власть языка форм инфинитезимальных величин, и это задолго до открытия самого дифференциального исчисления.

Арабская алгебра, индийская тригонометрия, античная механика оказываются без долгих проволочек включенными в анализ. Даже «очевиднейшее» выражение элементарного счета, о том, что, например, $2 \times 2 = 4$, приводит, будучи рассмотренным с точки зрения анализа, к проблеме, решение которой возможно лишь посредством выведений из теории множеств, причем во многих частностях такое решение еще и не было получено, — что, несомненно, показалось бы Платону и его эпохе полным безумием и доказательством решительного отсутствия математического дара.

Можно, что называется, трактовать геометрию алгебраически или же алгебру — геометрически, т. е. полностью исключать зрение или давать ему господствовать. Первым занимаемся мы, вторым же занимались греки. В выполненном Архимедом красивом вычислении спирали он касается определенных всеобщих фактов, лежащих также и в основе метода определенного интеграла Лейбница, однако тут же подчиняет свои выглядящие при поверхностном рассмотрении очень по-современному процедуры принципам стереометрии; в подобном случае индус прибег бы — как к чему-то само собой разумеющемуся — к тригонометрической формулировке***.

---

* Ныне в современной астрономии начинается применение неэвклидовых геометрий. Допущение неограниченного, однако конечного, искривленного пространства, заполненного системой неподвижных звезд диаметром приблизительно в 470 миллионов астрономических единиц, привело бы также и к допущению соответствующего образа нашего Солнца, представляющегося нам в виде звезды средней яркости.

** Что через точку можно провести лишь одну линию, параллельную данной: высказывание, которое невозможно доказать.

*** Сегодня уже невозможно установить, что именно в известной нам индийской математике является древнеиндийским, т. е. создано до Будды.

13

Коренная противоположность античных и западных чисел приводит также к еще одной, столь же глубинной противоположности. Я говорю об отношениях, в которых находятся друг к другу элементы этих числовых миров. Отношение *величин* называется *пропорцией*, отношение же *соотношений* содержится в понятии *функции.* Покинув пределы математики, оба этих слова играют чрезвычайно большую роль в технике обоих соответствующих искусств, в скульптуре и музыке. Если всецело отвлечься от смысла, который имеет слово «пропорция» применительно к членению *отдельной* статуи, то именно типично античные художественные формы статуи, рельефа и фрески допускают *увеличение* и *уменьшение* масштаба — слова, не имеющие абсолютно никакого смысла применительно к музыке. Можно вспомнить и об искусстве резания гемм, предметом которого было в основном уменьшение мотивов, имевших в оригинале натуральную величину. Напротив того, решающее значение внутри теории функций имеет понятие *трансформации групп,* и музыкант подтвердит, что аналогичные образования образуют значительную часть новейшего учения о композиции. Напомню лишь об одной из самых утонченных инструментальных форм XVIII в., «*tema con variazioni*»*.

Всякая пропорция предполагает постоянство, всякая трансформация — изменчивость элементов: здесь достаточно сравнить теоремы равенства в редакции Эвклида, доказательство которых основывается фактически на данном соотношении 1:1, с их современным выводом с помощью круговых функций.

14

Конструкция, которая в широком смысле включает в себя все методы элементарной арифметики, является альфой и омегой античной математики: построение одной-единственной и зримо данной фигуры. Циркуль — вот резец этого по сути еще одного изобразительного искусства. Труд исследователей в области теории функций, чья цель вовсе не результат в виде некой величины, но обсуждение общих формальных возможностей, можно назвать разработкой своего рода учения о композиции, имеющего близкое родство с композицией музыкальной. Целый ряд понятий теории музы-

* Тема с вариациями (*ит.*).

ки оказался безусловно применимым также и к аналитическим операциям физики: тональность, фразировка, хроматика и другие, и еще вопрос, не выиграли ли бы от такого применения еще и многие другие отношения.

Всякая *конструкция* утверждает видимость, всякая же *операция* ее отрицает, поскольку первая разрабатывает то, что дано оптически, вторая же все это упраздняет. Так появляется еще одна противоположность того и другого вида математических процедур: античная математика малого рассматривает конкретный *единичный случай,* рассчитывает *определенное* задание, исполняет одноразовую конструкцию. Математика бесконечного имеет дело с *целыми классами* формальных возможностей, с *группами* функций, операций, уравнений, кривых, и это еще не имея в виду какой бы то ни было результат, но исключительно продвижение к нему. Прошло вот уже два столетия (в чем едва ли отдают себе отчет современные математики) с тех пор, как возникла *идея общей морфологии математических операций*, которую можно было бы назвать подлинным смыслом всей математики Нового времени. В этом о себе заявляет всеобъемлющая тенденция западной духовности в целом, и впоследствии она будет все больше проясняться — тенденция, являющаяся достоянием исключительно одного только фаустовского духа и его культуры, поскольку подобных устремлений ни в одной другой культуре нет. Преобладающее большинство вопросов, занимающих нашу математику как наиболее близкие ей проблемы (чему у греков соответствует квадратура круга), как, например, нахождение критериев сходимости бесконечных рядов (Коши) или обращение эллиптических и вообще алгебраических интегралов в многократно-периодические функции (Абель, Гаусс), вероятно, представилось бы «древним», которые отыскивали в качестве результатов простые определенные величины, остроумной, но несколько замысловатой игрой, и в этом они оказались бы всецело поддержанными также и широкими кругами в наше время. Нет на свете ничего менее популярного, чем современная математика, и также и здесь проглядывает что-то от символики бесконечной дали, *дистанции. Все* великие творения Запада от Данте и до Парсифаля оказывались непопулярными, все же античные от Гомера и до Пергамского алтаря были популярными в высшей степени.

15

И наконец, все содержание западного числового мышления фокусируется *в классической для фаустовской математики проблеме*

предела, скрывающей в себе ключ к тому труднодоступному понятию бесконечного (*фаустовского бесконечного),* которое весьма удалено от бесконечности арабского и индийского мироощущения. Речь идет о *теории предела,* вне зависимости от того, будет ли соответствующее число рассматриваться по отдельности как бесконечный ряд, кривая или функция. Предел этот является полной противоположностью античного, до сих не называвшегося данным именем, который обсуждался в связи с квадратурой круга, этой классической задачей на предел. Еще в XVIII в. вульгарно-эвклидовские предубеждения затемняли смысл дифференциального принципа. С какой бы осмотрительностью ни применялось поначалу вполне доступное понятие бесконечно малого, все равно на нем тяготело нечто от античной постоянной, *тень* величины, пускай даже Эвклид не усмотрел бы ее здесь и не признал за таковую. Нуль является константой, целым числом линейного континуума между $+1$ и -1; исследованиям Эйлера в области анализа повредило то, что он (как и многие вслед за ним) считает дифференциалы за нули. Лишь Коши окончательно прояснил понятие *предела,* что позволило покончить с этим остатком античного числового ощущения и превратило исчисление бесконечно малых в непротиворечивую систему. Лишь шаг, сделанный от «бесконечно малой величины» к «нижнему пределу *любой возможной* конечной величины», приводит к концепции переменного числа, которое принимает значения меньшие всякой отличной от нуля конечной величины и, следовательно, уже не обладает никаким, даже самым незначительным, свойством величины. В этом окончательном виде предел вообще не является тем, к чему *нечто* приближается. Он сам представляет собой приближение, т. е. процесс, операцию. Предел — не состояние, но поведение. Именно здесь, в решающей проблеме западной математики, внезапно обнаруживается, что в нашей душевности заложена *историчность**.

16

Освобождение геометрии от созерцания, а алгебры — от понятия величины, объединение их обоих в мощное здание теории функций, находящееся по другую сторону всех элементарных границ конструкций и вычислений, — вот великий путь западного числового мышления. Так античное постоянное число разрешилось в число перемен-

* «Если правильно понимать функцию, она оказывается бытием, осмысленным в деятельности» (Гёте)[28]. Ср. возникновение фаустовских функциональных денег, т. 2. С. 550, 558.

ное. *Ставшая* аналитической геометрия упразднила все конкретные формы. Она заменяет математические тела, на косном образе которых отыскивались геометрические значения, абстрактно-пространственными отношениями, которые вообще в конечном счете более не применимы к фактам чувственно данного созерцания. Вначале она заменяет оптические образы Эвклида геометрическими местами точек по отношению к системе координат, начальная точка которой может быть произвольно выбрана, и сводит предметное существование геометрических объектов к тому требованию, что в ходе операции, которая направлена теперь уже не на измерения, но на уравнения, выбранная система не должна изменяться. Однако тотчас же координаты начинают пониматься исключительно как чистые значения, которые не столько определяют положение точек как абстрактных пространственных элементов, сколько репрезентируют их и заменяют. Число, предел ставшего, теперь символически представляется не образом фигуры, но образом уравнения. «Геометрия» меняет свой смысл на противоположный: система координат исчезает как образ, а точка теперь — это всецело абстрактная группа чисел. То, как благодаря новшествам Микеланджело и Виньолы архитектура Возрождения переходит в барокко, является точным отображением этого внутреннего преобразования анализа. Проясненные для чувств линии фасадов дворцов и церквей сразу делаются вдруг недействительными. Взамен четких координат флорентийско-римской расстановки колонн и членения этажей являются «инфинитезимальные» элементы изогнутых, текучих строительных украшений, волютов, картушей. Конструкция исчезает в полноте декоративного — выражаясь математически, функционального — момента; объединенные в группы и пучки колонны и пилястры, то собираясь вместе, то рассеиваясь, заполняют собой фронтоны, не давая глазу успокоиться ни на чем; поверхности стен, крыш, этажей разрешаются в половодье лепных украшений и орнаментов, исчезают и распадаются от красочных световых воздействий. Однако свет, который ныне разливается по этому миру форм зрелого барокко (начиная с Бернини ок. 1650 г. и вплоть до рококо в Дрездене, Вене и Париже), стал чисто музыкальным элементом. Дрезденский Цвингер — это *симфония.* Заодно с математикой также и архитектура развилась в XVIII в. в мир форм *музыкального* характера.

17

На пути развития этой математики должен был наконец наступить момент, когда не только границы искусственных геометриче-

ских построений, но и границы зрения вообще должны были восприниматься — как теорией, так и самой душой в ее порыве к безудержному выражению собственных внутренних возможностей — *как* предел, как помеха, и когда, таким образом, идеал трансцендентной протяженности вступил в принципиальное противоречие с ограниченными возможностями непосредственной видимости. Античная душа, со всей самоотдачей платонической и стоической ἀθαραξία допускавшая значимость и господство чувственного начала, эта душа, *скорее воспринимавшая, нежели навязывавшая* свои великие символы, как видно из подспудного эротического смысла пифагорейских чисел, никогда не испытывала желания перешагнуть пределы также и телесных *здесь* и *теперь.* Однако если пифагорейское число открылось в сущности *данных* единичных вещей в *природе,* то число Декарта и математиков, следовавших за ним, было чем-то таким, что следовало *завоевать* и *вырвать силой,* властным абстрактным отношением, независимым от всей чувственной данности и постоянно готовым к тому, чтобы заявить об этой своей независимости перед лицом природы. Воля к власти (если прибегнуть к великой формуле Ницше), которая является характерной чертой северной души в ее отношении к собственному миру начиная с наиболее ранней готики «Эдды», соборов и Крестовых походов, да собственно с завоевателей викингов и готов, заложена также и в этой энергии западного числа по отношению к созерцанию. Это и *есть* «динамика». В аполлонической математике дух служит зрению, в фаустовской он его преодолевает.

Само математическое, такое неантичное, «абсолютное» пространство (в своем благоговении перед греческими традициями математика не отважилась это заметить) с самого начала было не неопределенной пространственностью повседневных впечатлений, общепринятой живописи, якобы столь однозначного и определенного априорного созерцания Канта, но чистой абстракцией, идеальным и неисполнимым постулатом души, которая все меньше удовлетворялась чувственностью как средством выражения и в конце концов страстно от нее отвратилась. Пробудилось *внутреннее* зрение.

Лишь теперь глубокие мыслители должны были почувствовать, что эвклидова геометрия, *единственная правильная* геометрия для наивного наблюдателя во все времена, будучи рассмотрена с этой высшей точки зрения, оказывается всего только *гипотезой,* чья исключительная значимость в сравнении с другими, также совершенно ненаглядными видами геометрий, как мы это определенно знаем со времен Гаусса, никогда не может быть доказана. Фундаментальное положение этой геометрии, аксиома Эвклида о параллельных линиях, является

утверждением, которое может быть заменено другими, а именно, что через данную точку вообще нельзя провести прямую, параллельную данной, либо что таких прямых две или множество. Все это утверждения, приводящие к совершенно непротиворечивым трехмерным геометрическим системам, которые можно применять в физике и астрономии, и иногда их следует предпочитать геометрии Эвклида.

Уже простое требование неограниченности всего протяженного (откуда пришлось — со времен Римана и его теории неограниченного, однако не бесконечного по причине кривизны пространства — удалить как раз-таки бесконечность) противоречит подлинному характеру всякого непосредственного созерцания, которое зависит от наличия световых сопротивлений, т. е. от материальных границ. Однако мыслимы абстрактные принципы ограничения, которые превосходят возможности оптического ограничения в совершенно новом смысле. Для тех, кто способен заглянуть поглубже, уже в картезианской геометрии заложена тенденция к тому, чтобы выйти из трех измерений *переживаемого* пространства как из пределов, не имеющих для символики чисел никакой необходимости. И пусть даже представление о *многомерных* пространствах (это слово следовало бы заменить чем-то новым) стало расширенным основанием аналитического мышления примерно с 1800 г., но ведь первый шаг к этому был сделан в то мгновение, когда степени, а точнее, логарифмы были отделены от их первоначальной связи с вещественно осуществимыми поверхностями и телами и — при применении иррациональных и комплексных показателей — введены в область функционального как значения отношений совершенно общего рода. Кто вообще способен сюда последовать, поймет также и то, что уже с шагом от представления a^3 как естественного максимума к a^n безусловность пространства с тремя измерениями оказывается снятой.

Стоило точке как пространственному элементу утратить все еще оптический характер координатного сечения в зрительно представимой системе и быть определенной как группа из трех независимых чисел, как не стало больше никаких препятствий для того, чтобы заменить число 3 общим *n.* Произошло перевертывание понятия измерения: теперь оно обозначает уже не числовую меру оптических свойств точки в отношении ее положения в системе, но неограниченные по количеству измерения представляют собой совершенно абстрактные свойства группы чисел. Эта группа чисел, образованная *n* независимых упорядоченных элементов, является *образом* точки; она *называется* точкой. Логически выведенное отсюда уравнение *называется плоскостью,* является *образом* плоскости. Сово-

купность всех точек в *n* измерений *называется n*-мерным *пространством**. этих трансцендентных пространственных мирах, которые более не находятся в каком-либо соотношении ни с какой чувственностью, господствуют отыскиваемые анализом отношения, находящиеся в неизменном соответствии с результатами экспериментальной физики. Эта пространственность высшего порядка представляет собой символ, являющийся безраздельным достоянием западного духа. Лишь этот дух попытался заворожить ставшее и протяженное *в этой* форме, заклясть, принудить, а тем самым и «познать» чуждое именно *через данный* вид присвоения (можно здесь вспомнить о понятии «табу») — и совладал с этой задачей. Только в этой сфере числового мышления, которая все еще доступна лишь чрезвычайно узкому кругу людей, даже такие образования, как система гиперкомплексных чисел (например, кватернионы векторного исчисления), и такие пока что совершенно непонятные символы, как ∞^n, получают характер чего-то реального. То, что действительность — это не одна лишь чувственная действительность, что душевный элемент скорее способен воплощать свою идею в совершенно иных, ненаглядных образованиях — как раз это-то и следует еще усвоить.

18

Из этой величественной интуиции символических пространственных миров следует последняя и заключительная редакция всей западной математики, а именно расширение и одухотворение теории функций до *теории групп.* Группы представляют собой множества или совокупности однородных математических образований, как, например, совокупность всех дифференциальных уравнений определенного типа, множества, которые построены и упорядочены аналогично Дедекиндовым числовым телам. Возникает ощущение, что речь здесь идет о мирах совершенно иных чисел, не вполне свободных от определенной чувственности для *внутреннего зрения* посвященных. Необходимы теперь исследования определенных элементов этих колоссальных абстрактных формальных систем, которые остаются независимыми, сохраняют постоянство по отношению к воздействию отдельных групп операций, *преобразований системы.* Таким образом, общая задача этой математики приобретает (по Клей-

* С точки зрения теории множеств вполне упорядоченное множество точек, вне зависимости от числа измерений, называется телом, так что множество в $n-1$ измерений оказывается по отношению к нему поверхностью. «Ограничение» (стена, ребро) множества точек представляет собой множество точек меньшей мощности.

ну) следующий вид: «Даны *n*-мерное многообразие («пространство») и группа преобразований. Необходимо исследовать входящие в многообразие образования в отношении тех их свойств, которые не изменяются преобразованиями группы».

И вот теперь на этой высочайшей вершине (исчерпав все свои внутренние возможности и исполнив свое предназначение — быть *слепком и чистейшим выражением идеи фаустовской душевности*) завершается развитие западной математики — в том же самом смысле, в каком это произошло с античной математикой в III в. Обе этих науки (единственные, чья органическая структура все еще может быть исторически прослежена в наше время) возникли из принадлежавших Пифагору и Декарту концепций совершенно новых чисел; столетием позднее обе, пройдя через великолепный взлет, достигли зрелости, и обе, пройдя через рассвет продолжительностью в три столетия, завершили здание своих идей, — в то же самое время, когда культура, к которой они принадлежали, перешла в цивилизацию мировых столиц. Эта полная глубокого смысла взаимосвязь будет прояснена впоследствии. Несомненно то, что время *великих* математиков для нас миновало. Ныне происходит та же самая работа по сохранению, закруглению, совершенствованию, отбору — т. е. исполненная таланта мелочная работа взамен великих творений, — что и являющаяся характерной особенностью александрийской математики позднего эллинизма.

Прояснить это поможет историческая схема.

Античность	*Запад*
1. *Концепция нового числа*	
Ок. 540 Число как величина Пифагорейцы (Ок. 470 — победа скульптуры над фресковой живописью)	Ок. 1630 Число как отношение Декарт, Ферма, Паскаль; Ньютон, Лейбниц (1670) (Ок. 1670 — победа музыки над живописью маслом)
2. *Высшая точка систематического развития*	
450 – 350 Платон, Архит, Эвдокс	1750 – 1800 Эйлер, Лагранж, Лаплас
(Фидий, Пракситель)	(Глюк, Гайдн, Моцарт)
3. *Внутреннее завершение числового мира*	
300 – 250	После 1800
Эвклид, Аполлоний, Архимед	Гаусс, Коши, Риман
(Лисипп, Леохар)	(Бетховен)

ГЛАВА ВТОРАЯ
ПРОБЛЕМА ВСЕМИРНОЙ ИСТОРИИ

I. Физиономика и систематика

1

Лишь теперь можно наконец сделать решительный шаг и набросать такую картину истории, которая больше не будет зависеть от случайного местоположения наблюдателя в каком бы то ни было — именно его — «настоящем», как и от его свойств как заинтересованного члена одной-единственной культуры, чьи религиозные, духовные, политические, социальные тенденции сбивают его с толку, организуют исторический материал исходя из обусловленной временем и пространством перспективы и тем самым навязывают событиям произвольную и скользящую по поверхности форму, которая внутренне им чужда.

Чего нам до сих пор недоставало, так это *дистанцированности* от предмета. В случае природы ее достигли уже давно. Впрочем, там ее и легче было достичь. Физик, как что-то само собой разумеющееся, строит — картину своего мира так, словно сам в нем не присутствует.

Однако то же самое возможно и в мире форм истории. Пока что мы об этом не догадывались. Современные историки гордятся своей объективностью, однако тем самым они выдают то, в какой малой степени отдают себе отчет в собственных предубеждениях. Поэтому следует, быть может, сказать (и когда-нибудь позднее это еще будет сделано), что подлинного рассмотрения истории в фаустовском стиле у нас так до сих пор и нет. Я имею в виду такое рассмотрение, в котором довольно дистанцированности для того, чтобы рассматривать также и настоящее (которое ведь является таковым лишь по отношению к одному-единственному из бесчисленных человеческих поко-

лений) как нечто бесконечно удаленное и чуждое в общей картине всемирной истории, как временной промежуток, обладающий нисколько не большим весом в сравнении со всеми прочими, — без фальсифицирующей мерки каких бы то ни было идеалов, без соотнесения с самим собой, без пожеланий, озабоченности и личного внутреннего участия, на что склонна претендовать реальная жизнь. Итак, это должна быть такая дистанцированность, которой позволено (говоря словами Ницше, который сам-то далеко не располагал ею в достаточной мере) рассматривать весь факт человека с колоссального удаления[29]: взгляд на культуры, в том числе и на собственную, как на ряд вершин горного хребта на горизонте.

Здесь необходимо еще раз осуществить деяние, подобное Копернику, а именно освобождение от видимости во имя бесконечного пространства, как это давно уже проделал западный дух по отношению к природе, когда он перешел от птолемеевой системы мира к той, которая одна только и сохраняет ныне значимость для нас, тем самым выключив в качестве формоопределяющего случайное местоположение наблюдателя на одной-единственной планете.

Всемирная история нуждается в таком же точно освобождении от случайно избранной точки наблюдения (соответствующего «Нового времени») — и способна на это. Наш XIX в. представляется нам куда более богатым и значительным, чем, например, XIX в. до Р. Х., но ведь и Луна кажется нам больше Юпитера и Сатурна. Физик давно уже освободился от предрассудка относительного удаления, историк — все еще нет. Мы позволяем себе именовать греческую культуру древностью по отношению к нашему Новому времени. Но была ли она таковой также и для утонченных, стоявших на вершине своего исторического развития египтян при дворе великого Тутмоса, т. е. за тысячу лет до Гомера? События, разыгрывавшиеся в 1500—1800 гг. на западноевропейской почве, наполняют для нас важнейшую треть всемирной истории в целом. Для китайского историка, оглядывающегося на 4000 лет китайской истории и выносящего суждение исходя из нее, она представляет собой краткий и малозначительный эпизод, далеко уступающий по весомости столетиям династии Хань (206 до Р. Х.— 220 по Р. Х.), составившим эпоху в *его* «всемирной истории».

Итак, освободить историю от личного предубеждения наблюдателя, которое в нашем случае делает ее историей по сути лишь одного фрагмента прошлого, причем целью здесь оказывается то, что случайным образом установлено в настоящий момент в Западной Европе, а мерой всего достигнутого и того, что еще следует достиг-

нуть, служат значимые именно теперь идеалы и интересы — вот что является целью всего нижеследующего.

2

*Природа и история**: вот в каком виде, противостоя друг другу, предстают перед каждым человеком две крайних возможности упорядочить окружающую его действительность до картины мира. Действительность является природой, поскольку она подводит все становление под ставшее, и она же — история, поскольку подводит все ставшее под становление. Действительность обозревается *в ее «припоминаемом» образе* — и вот возникает мир Платона, Рембрандта, Гёте, Бетховена, или же критически постигается *в ее доступном чувствам нынешнем состоянии* — это будут миры Парменида и Декарта, Канта и Ньютона. Познание в строгом значении этого слова — это тот самый акт переживания, осуществленный результат которого называется «природой». Познанное и природа тождественны друг другу. Все познанное, как доказал это символ математического числа, равнозначно механически ограниченному, раз навсегда истинному, узаконенному. Природа — это *воплощение всего необходимого согласно закону.* Существуют одни только *законы природы.* Ни один физик, отчетливо сознающий свое предназначение, никогда не пожелает выйти из этих границ. Его задача заключается в том, чтобы установить совокупность, хорошо упорядоченную систему всех законов, которые можно отыскать в картине *его* природы и, более того, которые исчерпывающе и без остатка *представляют* картину его природы.

С другой стороны, созерцание (на память приходят слова Гёте: «Созерцание надо четко отличать от всматривания»[30]) — это тот акт переживания, который *сам, пока совершается, является историей.* Пережитое — это сбывшееся, это история.

Все сбывшееся *однократно* и никогда больше не повторяется. Оно несет на себе характеристику направления («времени»), *необратимости.* Сбывшееся с неизбежностью принадлежит прошлому, противостоя становлению как ставшее, как живому — закосневшее. Соответствующее этому ощущение — мировой страх. Все же познанное *не имеет времени;* не принадлежа ни прошлому, ни *будущему,* оно просто «дано» и, таким образом, сохраняет свою значимость. Таковы внутренние свойства сообразного законам природы.

* Ср. т. 1. С. 78 сл.; т. 2. С. 24 сл.

Закон, все узаконенное *аисторичны.* Они исключают *случай.* Законы природы — это формы не знающей исключений, а значит, неорганической необходимости. Отсюда понятно, почему математика как упорядочивание ставшего числом *неизменно* относится лишь к законам и причинности, и *только* к ним одним.

Становление «не имеет числа». Лишь неживое (а живое — лишь постольку, поскольку мы отвлекаемся от его живости) может быть посчитано, измерено, разложено. Чистое становление, жизнь не имеет в этом смысле никаких границ. Оно находится по ту сторону сферы причины и действия, закона и меры. Никакое глубокое и подлинное историческое исследование не отыскивает причинной закономерности; иначе оно не постигло своего подлинного существа.

Обозреваемая история между тем вовсе не является чистым становлением; она есть образ, излучаемая из бодрствования наблюдателя мировая форма, в которой становление *господствует* над ставшим. На содержании ставшего, т. е. на изъяне, основана возможность что-то извлечь из нее в научном смысле. И чем выше это содержание, тем механистичнее, тем рассудочнее, тем каузальней является история взгляду. Так и «живая природа» Гёте, эта всецело нематематическая картина мира, все же располагала достаточным содержанием мертвого и косного, чтобы он мог научно трактовать по крайней мере ее передний план. Если это содержание *очень* сократится, она окажется почти *одним* чистым становлением, а созерцание сделается переживанием, допускающим лишь те или иные виды *художественного* изложения. Тому, что в качестве судеб мира представлялось духовному взору Данте, он *не* смог бы придать научную форму, как не смог бы это сделать и Гёте с тем, что открывалось ему в великие минуты его набросков «Фауста», и также Плотин и Джордано Бруно — со своими видениями, которые не были результатом исследований. В этом и состоит главная причина полемики о внутренней форме истории. Один и тот же предмет, один и тот же набор фактов создает у всякого наблюдателя в силу его задатков всякий раз иное целостное *впечатление*, непостижимое и невыразимое, которое лежит в основе его суждений и придает им личностную окраску. Взгляду двух разных людей степень ставшести будет открываться всякий раз по-разному, и это достаточное основание для того, чтобы они никогда не могли сойтись в отношении задачи и метода. Всякий винит в этом недостаточную отчетливость мышления у другого, и все-таки обозначаемое этим выражением нечто, над структурой чего нет власти ни у кого, вовсе не представляет собой

что-то худшее, но всего лишь по необходимости иное. То же справедливо и в отношении всего естествознания.

Однако следует запомнить раз и навсегда: в желании трактовать историю *научно* всегда в конечном счете есть что-то противоречивое. Подлинная наука простирается настолько, насколько сохраняют значимость понятия истинного и ложного. Это верно в отношении математики, и это также верно применительно к исторической *преднауке* собирания, упорядочивания и пересмотра материала. Однако исторический взгляд в подлинном смысле этого слова, который с этого только и *начинается,* относится к области значений, где определяющими словами являются не «истинное» и «ложное», но «поверхностное» и «глубокое». Настоящий физик никогда не бывает глубок, но может быть «остроумен» («scharfsinnig»). Он может быть глубоким лишь тогда, когда покидает область рабочих гипотез и касается последних оснований, однако тогда уже и он сделался метафизиком. Природу следует трактовать научно, историю надо воспевать. Кажется, старина Леопольд фон Ранке сказал как-то, что «Квентин Дорвард» Вальтера Скотта все же по сути представляет собой подлинное историческое сочинение. И верно: преимущество хорошего исторического труда в том, что читатель в состоянии стать Вальтером Скоттом для самого себя.

Но, с другой стороны, там, где следовало бы господствовать царству чисел и точного знания, Гёте называл «живой природой» именно то, что было непосредственным созерцанием чистого становления и самоформирования, а значит — *историей* в установленном здесь значении. *Его* мир был *прежде всего* организмом, существом, и становится понятно, что его исследования, даже когда они по наружности несут на себе физикалистские черты, не ставили своей целью ни числа, ни законы, ни запрятанную в формулы каузальность, и вообще никакого разложения, что они скорее являются морфологией в высшем смысле, а потому избегают специфически западного (и в высшей степени неантичного) средства всякого каузального рассмотрения, а именно измеряющего эксперимента, однако никогда не позволяют об этом пожалеть. Наблюдение Гёте поверхности земли — это всегда геология, никогда не минералогия (которую он называл наукой о мертвом).

Скажем еще раз: никакой четкой границы между тем и другим видом постижения мира не существует. Насколько велика противоположность того и другого, настолько же несомненно в каждом из этих видов понимания присутствуют они оба. Историю переживает тот, кто взирает на то и другое как на становящееся, как на самосо-

вершенствующееся; природу познает тот, кто расчленяет то и другое как ставшее, как усовершенствованное.

Во всяком человеке, всякой культуре, всякой культурной эпохе имеется изначальная предрасположенность и предназначенность предпочитать в качестве идеала миропонимания ту или другую из этих форм. Западный человек имеет в высшей степени исторические задатки*, у человека античности их было несравненно меньше. *Мы* прослеживаем все данное с учетом прошлого и будущего, античность же признавала в качестве сущего лишь точечное настоящее. Все прочее становилось мифом. В каждом такте нашей музыки от Палестрины и до Вагнера мы имеем перед собой *еще и символ становления,* греки же в каждой своей статуе располагали образом чистого настоящего. Телесный ритм заключен в одновременном соотношении частей, ритм фуги — во временном протекании.

3

Так принципы *образа* и *закона* выступают перед нами в качестве двух основополагающих элементов всякого мирообразования. Чем решительнее несет картина мира черты природы, тем безраздельнее властвуют в ней закон и число. Чем с большей чистотой созерцается мир как вечно становящийся, тем более отстраненной от числа оказывается непостижимая полнота его формирования. «Образ — подвижное, становящееся, преходящее. Учение об образе — это учение о превращении. Учение о метаморфозе — вот ключ ко всем знакам природы», — говорится в одной записи из гётевского наследия[32]. Так различаются уже своими методами склоняемая на каждом шагу «точная чувственная фантазия»[33] Гёте, предоставляющая живому воздействовать на себя, его не касаясь**, и точные, умерщвляющие процедуры современной физики. *Прочие* моменты, которые мы здесь неизменно находим, являются в точном естествознании в обличье непременных *теорий* и *гипотез,* наглядное содержание которых наполнено всем косночисловым и формульным и получает от него поддержку. В исторических же исследованиях это *хронология,*

* Антиисторическое как выражение решительно систематической предрасположенности следует четко отличать от аисторического. Начало 4-й книги «Мира как воли и представления» (§ 53)[31] весьма показательно для человека, который мыслит антиисторически, т. е. исходя из теоретических оснований подавляет и отбрасывает *наличное в себе самом* историческое — в противоположность аисторической греческой натуре, которая им не *обладает* и его не понимает.

** «Существуют пра-феномены, которые нам не следует нарушать и калечить во всей их божественной простоте» (Гёте)[34].

т. е. та внутренне совершенно чуждая становлению и тем не менее никогда не воспринимаемая здесь в качестве чужеродной числовая сеть, которая в качестве каркаса дат или статистики обволакивает и пронизывает исторический образный мир, — при том что здесь и речи нет о математике. Хронологическое число обозначает то, что действительно лишь однажды, математическое же — постоянно возможное. Первое описывает образы и разрабатывает для понимающего взгляда очертания эпох и фактов; оно *служит* истории. *Второе же само является законом,* который должно установить, завершением и целью исследования. Хронологическое число как средство преднауки заимствовано из науки в собственном смысле слова, из математики. Однако при его использовании на это его свойство закрывают глаза. Необходимо вчувствоваться в отличие следующих символов: $12 \times 8 = 96$ и 18 октября 1813 г.[35] Употребление чисел отличается здесь точно так же, как отличается словоупотребление в прозе и поэзии.

Вот еще что необходимо здесь отметить. Поскольку становление неизменно лежит в основе ставшего и история представляет собой упорядочение картины мира в смысле становления, то история — это *первоначальная,* а природа в смысле детально сконструированного мирового механизма — *поздняя,* по сути доступная лишь людям зрелых культур форма мира. И правда, погруженный во мрак, прадушевный окружающий мир* древнейшего человечества, о чем ныне свидетельствуют лишь его религиозные обычаи и мифы, тот насквозь органический мир, полный произвола, враждебных демонов и привередливых сил, представляет собой от начала и до конца живое, непостижимое, загадочно вздымающееся и непредсказуемое целое. Пускай его зовут природой: все равно это не наша природа, не косное отражение всезнающего духа. Этот пра-мир, как отзвук давно исчезнувшего человечества, порой еще дает о себе знать лишь в душе ребенка и у великих художников — посреди строгой «природы», которую городской дух зрелых культур с тиранической настойчивостью возводит вокруг каждого. В этом причина обострившейся напряженности между научным («современным») и художественным («непрактичным») мировоззрением, с чем сталкивается всякое позднее время. Практику и поэту никогда друг друга не понять. Здесь следует усматривать также и основание того, почему любые стремящиеся к научности исторические изыскания, которым следовало бы нести в себе что-то детское и сновидческое, нечто

* Ср. т. 2. С. 293 сл.

гётеанское, оказываются подвержены опасности сделаться всегонавсего физикой общественной жизни, «материалистическими», как безотчетно называют они самих себя.

«Природа» в точном смысле — это более редкостный, ограниченный исключительно обитателями крупных городов, зрелый, а возможно, начинающий уже и дряхлеть способ обладания действительностью; история же — способ наивный и юношеский, а кроме того, и более бессознательный, присущий *всему* человечеству в целом. По крайней мере такой предстает размеренная числом, лишенная тайны, расчлененная и подлежащая членению природа Аристотеля и Канта, софистов и дарвинистов, современной физики и химии — рядом с той пережитой, безграничной, прочувствованной природой Гомера и «Эдды», дорического и готического человека. Упускать это из вида — значит погрешать против самой сути рассмотрения истории. Ведь *история*-то и есть в полном смысле *естественный* аспект души по отношению к ее собственному миру, точная же, механически упорядоченная природа — аспект *искусственный.* Несмотря на это или же именно по этой причине, естествознание дается современному человеку легко, рассмотрение же истории — весьма и весьма непросто.

Позывы в направлении механистического мышления о мире, которое базировалось бы всецело на математическом ограничении, логическом различении, на законе и причинности, дают о себе знать очень рано. С ними приходится сталкиваться в первые столетия всех культур — пока что со слабыми, разрозненными, тонущими в гуще религиозного мировоззрения. Здесь можно было бы назвать Роджера Бэкона. Уже вскоре эти попытки принимают более строгий характер; как и все духовные завоевания, которым постоянно грозит опасность со стороны человеческой природы, они не испытывают недостатка в претензиях на господство и исключительность. И вот уже незаметно царство пространственно-понятийного (ибо понятия по самой своей сути являются числами, имеющими чисто количественные свойства) пронизывает внешний мир каждого человека, порождает в простых впечатлениях чувственной жизни (а заодно с ними и в их основах) механическую взаимосвязь каузального и количественно-узаконенного характера и в конце концов подчиняет бодрствующее сознание культурного человека больших городов (будь то в египетских Фивах или Вавилоне, в Бенаресе, Александрии или западноевропейских мировых столицах) столь неотступному принуждению со стороны мышления, оперирующего законами природы, что предубеждение всей философии и науки (а это *несомнен-*

но предубеждение) почти не встречает возражений, так что продолжает считаться, что это состояние и есть *сам* человеческий дух, а его отражение, *механическая* картина окружающего мира — это и есть сам мир. Логики вроде Аристотеля и Канта сделали это воззрение господствующим, однако Платон и Гёте его опровергают.

4

Великая задача познания мира, становящаяся у людей высших культур потребностью, своего рода проникновение в собственное существование, обязанность к чему ощущается ими как перед самими собой, так и в отношении культуры, вне зависимости от того, будем ли мы называть соответствующие процедуры наукой или философией, будем ли с внутренней несомненностью воспринимать их родство с художественным творчеством и религиозной интуицией или его оспаривать, — задача эта в любом случае несомненно остается одной и той же: представить во всей чистоте *предопределенный* бодрствованию отдельного человека язык форм картины мира, который он, пока *не сравнивает,* неизбежно должен считать за *сам* мир.

Ввиду различия природы и истории эта задача должна быть двойственной. Та и другая говорят на своем собственном, отличающемся во всех отношениях языке форм; в картине мира неопределенного характера — как оно чаще всего и бывает в повседневной жизни — тот и другой вполне могут накладываться друг на друга и искажаться, однако никогда они не сливаются во внутреннее единство.

Направление и распространение — вот господствующие характеристики, которыми различаются историческое и природное впечатление. Человек вообще не в состоянии одновременно дать ход формирующему воздействию того и другого. У слова «даль» — красноречивый двойной смысл. В одном случае оно означает *будущее,* в другом — *пространственное расстояние.* Отметим, что исторический материалист почти неизбежно воспринимает время как математическое измерение. Для прирожденного художника (что доказывается лирикой всех народов), напротив, даль пейзажа, облака, горизонт, садящееся солнце — все это оказывается впечатлениями, связывающимися сами собой с ощущением чего-то будущего. Греческий поэт отрицает будущее, а следовательно, он ничего этого не видит и не воспевает. Поскольку он всецело принадлежит настоящему, он всецело принадлежит также и близи. Естествоиспытатель, творческий рассудочный человек в собственном смысле этого слова, будь то экспериментатор, как Фарадей, теоретик, как Галилей, или

математик, как Ньютон, сталкивается в своем мире лишь с лишенными направления *количествами,* которые он меряет, поверяет и упорядочивает. Исключительно количественное подлежит ухватыванию числами, определено каузально, может быть сделано доступно в понятийном смысле и сформулировано в виде закона. Тем самым возможности всякого чистого познания природы оказываются исчерпанными. Все законы представляют собой количественные зависимости, или, как сказал бы физик, все физические процессы *протекают в пространстве.* Античный же физик, исходя из античного, отрицающего пространство мироощущения, выразил бы то же самое — не меняя существа факта — в том смысле, что все процессы *«протекают между телами».*

Всякая количественность чужда историческим впечатлениям. У них иной орган. У мира как природы и мира как истории — свои *собственные* виды постижения. Мы знаем их и ежедневно ими пользуемся, хотя их противоположности до сих пор не сознавали. Бывает *познание природы* и *знание людей.* Бывает *научный опыт* и *опыт жизненный.* Следует проследить эту противоположность до самых последних оснований, чтобы понять, что я имею в виду.

Все разновидности постижения мира следовало бы в конечном счете называть морфологией. *Морфология механического и протяженного, наука, открывающая и упорядочивающая законы природы и причинно-следственные отношения, называется систематикой. Морфология органического, истории и жизни, всего того, что несет в себе направление и судьбу, называется физиономикой.*

5

В предыдущем столетии систематический род воззрения на мир достиг на Западе своей высшей точки и оставил ее позади. Расцвет же рода физиономического еще впереди. Через сотню лет все науки, все еще возможные на этой почве, сделаются фрагментами одной-единственной колоссальной физиономики всего человеческого. Это-то и означает *«морфологию всемирной истории».* Во всякой науке, как по ее цели, так и по содержанию, человек исповедует самого себя. Научный опыт — это духовное самопознание. С такой точки зрения также и математику следует трактовать как раздел физиономики. *Намерения* отдельного математика в расчет здесь не принимаются. Ученый как таковой и его результаты как вклад в сумму знаний различны между собой. Математик как человек, чья деятельность составляет часть его явления, а знания и воззрения обра-

зуют часть его выражения, — вот единственное, что имеет здесь значение, причем именно в качестве *органа* культуры. Через него она вещает о себе. Открывая, познавая, формируя, он принадлежит к ее физиономии, — как личность, как ум.

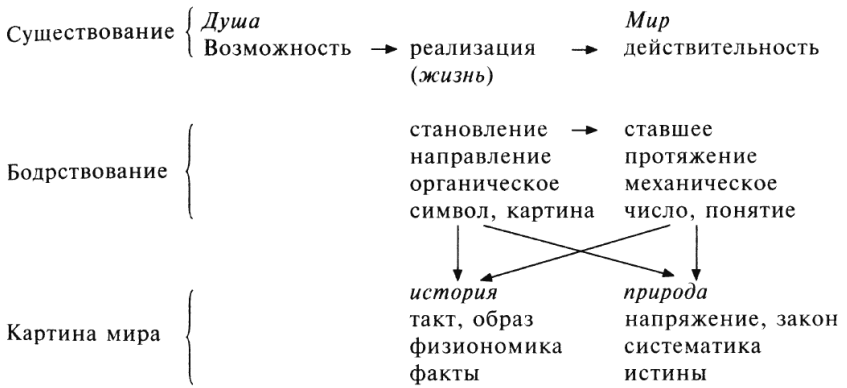
Всякая математика, которая в форме научной системы или, как в случае Египта, в архитектурной форме зримо для всех являет прирожденное ее бодрствованию число, является исповеданием души. Насколько несомненно то, что ее намечавшиеся достижения принадлежат исключительно к исторической поверхности, настолько же несомненно и то, что ее бессознательное, как само число и стиль ее развития до здания завершенного мира форм, образовано выражением бытия, крови. История ее жизни, ее расцвет и увядание, ее глубинная связь с изобразительными искусствами, с мифами и культами той же культуры — все это образует морфологию иного, исторического рода, которую пока что мало кто рассматривал в качестве реальной.

В соответствии с этим открывающийся взору передний план всей истории имеет то же самое значение, что и такие внешние проявления отдельного человека, как его стать, выражение, походка, не язык, но выговор, не написанное, но почерк. Для знатока людей все это налицо. Тело со всеми его особенностями, ограниченное, ставшее, *прошлое* — это выражение души. Однако быть знатоком людей — это значит разбираться также и в тех человеческих организмах большого стиля, которые я называю культурами, понимать их выражение лица, их язык, их действия точно так же, как понимают всех их у отдельного человека.

Описательная, формирующая физиономика — это перенесенное в область духовного искусство портрета. Дон Кихот, Вертер, Жюльен Сорель — все это портреты эпохи. Фауст представляет собой портрет целой культуры. Естествоиспытателю, морфологу в качестве систематика портрет мира известен лишь со своей подражательной стороны. Совершенно то же самое означают «верность натуре», «сходство» для малюющего ремесленника, который приступает к работе, вообще говоря, чисто математически. Однако подлинный портрет в стиле Рембрандта — это физиономика, т. е. запечатленная в одном мгновении *история.* Ряд его автопортретов представляет собой не что иное, как автобиографию в подлинно гётеанском смысле этого слова. Так и следовало бы писать биографию великой культуры. Подражательная составляющая, работа профессионального историка с датами и числами — это всего лишь средство, но не цель. К чертам на лике истории принадлежит все, что доныне расценивалось исключительно в соответствии с персональными мерками, в зависимости от пользы

или вреда, добра или зла, одобрения или неодобрения — как формы государственного устройства, так и экономики, как сражения, так и искусства, как науки, так и боги, как математика, так и мораль. Вообще все *ставшее,* все являющееся представляет собой символ, выражение души. Все это нуждается во взгляде знатока людей, а не в придании формы закона, значение всего этого должно быть прочувствовано. И вот уже исследование приходит к окончательной и высшей несомненности: *все преходящее — только подобье*[36].

В познании природы человека можно натаскать, знатоком истории следует *родиться.* Он разом пронизывает людей и факты до самых глубин, с помощью чутья, которому никто не учит и которое свободно от всякого целенаправленного воздействия, достаточно редко проявляясь в высшей своей форме. Разлагать, определять, классифицировать, разграничивать по причинам и следствиям можно всякий раз, когда заблагорассудится. Это просто работа; второе же — творчество. У образа и закона, сравнения и понятия, символа и формулы совершенно разные органы. В этой противоположности сказывается все то же отношение *жизни и смерти,* порождения и разрушения. Рассудок, система, понятие «познавая» — умерщвляют. Они превращают познанное в косный предмет, который допустимо измерять и членить. Созерцание одухотворяет. Оно включает единичное в живое, внутренне прочувствованное единство. Стихотворство и историческое исследование сродни друг другу, как и математика с познанием. Однако, как сказал однажды Геббель, «системы не приходят как озарения, произведения же искусства не рассчитываются или, что то же самое, не измышляются»[37]. Художник, подлинный историк созерцает, как возникает нечто. В чертах созерцаемого он еще раз переживает становление. Систематик, будь то физик, логик, дарвинист или пиши он прагматическую историю, узнает то, что уже возникло. Душа художника, как и душа культуры, представляет собой нечто, желающее осуществиться, нечто полное и завершенное или, прибегая к языку старинной философии, микрокосм. Систематический, отвлеченный от чувственного, т. е. «абстрактный»[38], дух, представляет собой позднее, узкое и преходящее явление и принадлежит к наиболее зрелым состояниям культуры. Он связан с *городами,* в которых все в большей и большей степени сосредоточивается его жизнь, он возникает вместе с ними и с ними же исчезает вновь. Античная наука существовала лишь начиная с ионийцев VI в. и до римской эпохи. Античные художники появлялись на свет, пока существовала сама античность. Прояснить это снова поможет схема.



Если мы попытаемся уяснить принцип единства, исходя из которого происходит постижение каждого из этих миров, то окажется, что математически упорядоченное познание, причем тем решительнее, чем оно чище, всецело связано с *неизменно наличным.* Картина природы, как наблюдает ее физик, — это именно та, которая развивается в данный момент перед его чувствами. К по большей части опускаемым, однако тем более неколебимым предпосылкам всякого естествознания принадлежит то, что природа «как таковая» всегда одна и та же для всякого бодрствования и во все времена. Поставленный эксперимент решает дело раз и навсегда. Время не отрицается, но в рамках данной установки не принимается в расчет. Однако действительная история основана на столь же несомненном ощущении противоположного. В качестве своего органа история предполагает некую с трудом поддающуюся описанию разновидность внутренней чувственности, впечатления которой пребывают в безостановочном изменении, а значит, вообще не могут быть обобщены в какой-то определенный момент. (О мнимом «времени» физиков у нас еще будет речь.) Картина истории, будь то история человечества, органического мира, Земли или системы неподвижных звезд, — это *картина памяти.* Память мыслится здесь как высшее состояние, присущее далеко не всякому бодрствованию, многим же свойственное лишь в незначительной степени, совершенно определенный вид силы воображения, позволяющий пережить единичный миг *sub specie aeternitatis**, в постоянном соотнесении со всем прошлым и будущим; это предпосылка всякой обращенной назад созер-

* С точки зрения вечности (*лат.*).

цательности, самопознания и самоисповедания. В этом смысле у античного человека вообще не было памяти, а значит, не было и истории — ни в самом себе, ни вокруг него. «Об истории может судить лишь тот, кто пережил историю самолично» (Гёте)[39]. В античном миросознании все прошедшее тут же высасывалось ежеминутным. Сравните в высшей степени «историчные» лица скульптур в Наумбургском соборе, на портретах Дюрера и Рембрандта с лицами греческих статуй, хотя бы широко известного портрета Софокла. Первые рассказывают целую историю души, черты других строго ограничиваются выражением сиюсекундного существования. Они хранят молчание обо всем, что, в ходе жизни, привело к этому существованию, ведь у всякого подлинно античного человека (который всегда закончен и никогда не становится) об этом не могло быть и речи.

6

Теперь мы в состоянии разыскать последние элементы исторического мира форм. Бесчисленные образы, появляющиеся и исчезающие в бесконечной полноте, образы, выделяющиеся и расплывающиеся вновь, мерцающая тысячами цветов и огней мешанина якобы безгранично свободной случайности — вот что представляет собой поначалу картина всемирной истории, когда она как единое целое представляется внутреннему глазу. Однако взгляд, проникающий в самую суть, выделяет в этом произволе чистые формы, которые лежат в основе всего человеческого становления: они укутаны толстым покровом и лишь с неохотой дают его с себя совлечь.

Из картины всего мирового становления в целом с его мощно громоздящимися друг за другом горизонтами, как охватывает их фаустовский взор*, становления звездного неба, земной поверхности, живых существ, человека мы рассматриваем ныне лишь чрезвычайно малую морфологическую единицу «всемирной истории» в обычном смысле слова, т. е. весьма мало ценившейся поздним Гёте[40] истории высшего человечества, которая охватывает в настоящий момент ок. 6000 лет, без того, чтобы вникнуть в глубинную проблему внутреннего сходства всех этих моментов. Что придает смысл и содержание этому мимолетному миру форм, лежавшему доныне глубоко погребенным под едва проницаемой массой очевидных «дат» и «фактов», так это *феномен великих культур.* Лишь после того, как

* Ср. т. 2. С. 32 сл.

эти праформы будут узрены, прочувствованы, разработаны, можно будет счесть, что *нами* поняты сущность и внутренняя форма человеческой истории — в противоположность сущности природы. Лишь после такого взгляда вглубь и вдаль можно будет всерьез заговаривать о философии истории. Лишь тогда сделается возможным постичь всякий факт в исторической картине, всякую идею, всякое искусство, всякую войну, всякую личность, всякую эпоху в их символическом содержании, видя в самой истории уже не простую, лишенную какого-либо порядка и внутренней необходимости совокупность всего прошлого, но усматривая в ней строжайшим образом упорядоченный организм с осмысленным членением, в развитии которого случайное настоящее наблюдателя не знаменует никакого принимаемого в расчет отрезка, а будущее больше не предстает бесформенным и не поддающимся определению.

*Культуры — организмы**. Всемирная история — общая их биография. Колоссальная история китайской или античной культуры оказывается — в плане морфологическом — верным подобием малой истории отдельного человека, животного, отдельного дерева или цветка. Для фаустовского взгляда это — вовсе никакое не пожелание, а реальный опыт. Если кто желает ознакомиться с встречающейся повсюду внутренней формой, то соответствующий метод давно уже подготовлен сравнительной морфологией растений и животных**. Судьбами единичных сменяющих друг друга, вырастающих одна за другой, взаимно соприкасающихся, затеняющих одна другую и друг друга подавляющих культур исчерпывается содержание всей человеческой истории. Если же попытаться мысленно проследить их образы, которые были до сих пор слишком глубоко погребены под наружной поверхностью тривиально протекающей «истории человечества», нам удастся отыскать свободный от всего замутняющего и малозначительного пра-образ культуры *как таковой*, который как идеал формы лежит в основании всякой *единичной* культуры.

Я различаю *идею* культуры, как олицетворение ее внутренних возможностей, от ее чувственного *явления* в картине истории как уже произошедшего осуществления. Это есть отношение души к живому телу, ее *выражению* посреди светового мира наших глаз. История культуры — это последовательное осуществление того, что для нее возможно. Завершение — все равно что конец. Так соотносится аполлоническая душа, которую немногие из нас, быть может,

* Ср. т. 2. С. 39 – 40.

** Это не препарирующий зоологический «прагматизм» дарвинистов с их охотой за причинно-следственными связями, но созерцающая и озирающая морфология Гёте.

в состоянии понять и прочувствовать, со своим раскрытием в действительности, с «античностью», доступные взору и рассудку остатки которой исследуют археолог, филолог, эстетик и историк.

Культура — *пра-феномен* всей прошлой и будущей всемирной истории. Глубокая и слабо оцененная идея Гёте, открытая им в его «живой природе», идея, которую он неизменно клал в основу собственных морфологических исследований, должна быть здесь в наиболее буквальном смысле применена ко всем полностью вызревшим, иссохшим в самом цвету, полуразвитым, погибшим в зародыше образованиям человеческой истории. Это метод вчувствования, а не препарирования. «Высшее, чего в состоянии достичь человек, — это изумление, и если пра-феномен приводит его в изумление, то пусть он этим и удовлетворится; высшего, чем это, ему не может быть дано, а чего-то следующего за этим ему искать не следует: здесь проходит рубеж»[41]. Пра-феномен — это то, в чем идея становления являет себя взору во всей чистоте. В образе всякого единичного, случайно возникшего или вообще лишь возможного растения Гёте отчетливо видел перед своим духовным взором идею *пра-растения.* В своих исследованиях *os intermaxillare*[42] он исходил из *пра-феномена позвоночного животного,* в другой области — из геологической стратификации, из листка как *пра-формы* всех растительных органов, из метаморфоза растений как пра-образа всего органического становления. «Тот же самый закон можно будет применить также и ко всему живому вообще», — писал он из Неаполя Гердеру[43], сообщая о своем открытии. Этот взгляд на вещи был бы понятен Лейбницу, однако столетию Дарвина он оказался как нельзя более чуждым.

Впрочем, рассмотрения истории, которое было бы вполне свободно от методов дарвинизма, т. е. систематического, основанного на причинно-следственных принципах естествознания, вообще еще не существует. Еще даже речи не заходило о строгой и ясной, вполне сознающей свои средства и пределы физиономике, методы которой еще только предстоит отыскать. Вот великая задача на XX столетие: тщательно вскрыть внутреннее строение органических единиц, в которых и через которые осуществляется всемирная история, отделить морфологически необходимое и существенное от случайного, постичь *выражение* событий и установить лежащий в его основе язык.

7

Необозримая масса человеческих существ, безбрежный поток, выступающий из темного прошлого там, где наше ощущение време-

ни теряет свою упорядочивающую действенность и беспокойная фантазия — или страх — вколдовал в нас образ геологических периодов развития Земли, чтобы скрыть за ним вечно неразрешимую загадку; поток, теряющийся в столь же темном и безвременном будущем — вот фон фаустовской картины человеческой истории. Единообразный прибой бесчисленных поколений волнует широкий простор. Ширятся блистающие полосы. Проносятся, танцуя, летучие огни; они морщат и мутят ясное зеркало, меняются, вспыхивают и исчезают. Мы назвали их родами, племенами, народами, расами. Они охватывают собой ряд поколений на протяжении ограниченных кругов исторической поверхности. Когда формирующая сила в них угасает — а сила эта может быть весьма различной, заранее предопределяющей весьма различную длительность и пластичность этих образований, — угасают также и физиономические, языковые, духовные особенности, и явление в целом вновь рассыпается на хаос поколений. Арии, монголы, германцы, кельты, парфяне, франки, карфагеняне, берберы, банту — все это имена весьма разнообразных образований данного порядка.

Однако по этой поверхности прочерчивают свои величественные волновые круги великие культуры*. Они внезапно появляются, распространяются великолепными линиями, изглаживаются, исчезают, и зеркало потока вновь оказывается заброшенным и спящим.

Культура появляется на свет в тот миг, когда великая душа пробуждается из состояния прадушевности вечно ребяческого человечества, когда она выделяется — как образ из безобразного, как ограниченное и преходящее из безграничного и пребывающего. Она процветает на почве точно определенного ландшафта и — подобно растению — остается привязанной к нему. Культура умирает тогда, когда эта душа осуществила все без остатка возможности в форме народов, языков, вероучений, искусств, государств, наук, и тем самым снова возвращается в прадушевное состояние. Однако ее живое существование, эта последовательность великих эпох, строгими контурами знаменующих постепенное завершение, представляет собой таящуюся в глубине, страстную борьбу за утверждение идеи, борьбу, которая идет как с силами хаоса снаружи, так и с бессознательным (в котором злобно укрылись первые) — внутри. Не только художник борется с сопротивлением материи и с уничтожением идеи в самом себе. Всякая культура находится в глубоко символическом и едва ли не мистическом отношении с протяженным, с про-

* Ср. т. 2. С. 39 – 40.

странством, в котором и посредством которого она желает осуществиться. Если цель достигнута, если идея, вся полнота внутренних возможностей осуществлена и наружно реализована, культура внезапно *каменеет*, она умирает, ее кровь свертывается, а силы оказываются подорванными — она делается *цивилизацией*. Вот что мы ощущаем и понимаем под словами «египетский дух», «византийство», «мандаринский режим». В таком виде она, подобно засохшему лесному дереву-великану, еще способна столетиями и тысячелетиями тянуть к небу иссохшие сучья. Это знакомо нам по Китаю, по Индии, по исламскому миру. Вот и античная цивилизация императорской эпохи, якобы полная юношеских сил и полноты, высилась когда-то исполином, лишая пространства и света юную арабскую культуру на Востоке*.

В этом и заключается идея *закатов* в истории — предстоящего всякой живой культуре внутреннего и внешнего завершения, исполнения всего и вся, — самым отчетливым примером чего в основных своих очертаниях является для нас «закат античности», между тем как мы сами уже сегодня отчетливо ощущаем в себе и вокруг себя наиболее ранние признаки своего собственного, совершенно аналогичного по течению и длительности явления, к которому принадлежат первые столетия следующего тысячелетия, а именно «заката Запада»**.

Всякая культура проходит возрастные ступени отдельного человека. У всякой — свои детство и юность, свои зрелость и старость. Юная, оробелая, заряженная предчувствиями душа раскрывается в утренней заре романского и готического стиля. Она наполняет фаустовский ландшафт от Прованса трубадуров и до Хильдесхаймского собора епископа Бернварда. Здесь веет весенним ветерком. «В творениях старинной немецкой архитектуры, — говорит Гёте, — нам открываются цветы необычайного состояния. Тот, кто приходит вдруг в непосредственное соприкосновение с такими цветами, способен лишь изумленно на них взирать. Но тот, кто проник взором в потайную внутреннюю жизнь растения, в брожение внутренних сил и в то, как постепенно развивается цветок, смотрит на все это другим взором, ему ведомо, что он видит»[44]. Точно так же, весьма

---

* Ср. т. 2. С. 205.

** Ср. т. 2. С. 108 слл. Это не катастрофа Великого переселения народов, которая, как и уничтожение культуры майя испанцами (т. 2. С. 48 слл.), была случайностью без какой-либо глубокой необходимости, но происходящая начиная с Адриана (соответственно в Китае — начиная с восточной династии Хань, 25 – 220 гг.) внутренняя диссимиляция.

близкими речениями заявляет о себе детство через раннегомеровский дорический стиль, через древнехристианское, т. е. раннеарабское, искусство, а также через творения начинающегося с 4-й династии Древнего царства в Египте.

Мифическое миросознание борется здесь со всем темным и демоническим в самом себе и в природе как с некой *виной*, чтобы постепенно созреть до чистого и прозрачного выражения обретенного и постигнутого в конце концов бытия. Чем ближе подходит культура к полуденной вершине своего существования, тем более мужественным, четким, сдержанным, насыщенным становится ее наконец устоявшийся язык форм, тем увереннее она ощущает собственные силы, тем больше проясняются ее черты. В раннюю эпоху все было еще неясным, спутанным, ищущим, наполнено сразу и детским томлением, и страхом. Посмотрим на орнаменты романско-готических церковных порталов Саксонии и Южной Франции. Припомним древнехристианские катакомбы и вазы дипилонского стиля. Теперь, в полном сознании созревшей формирующей силы, как показывают это эпохи Среднего царства, Писистратидов, Юстиниана I, Контрреформации, всякая отдельная черта выражения предстает взвешенной, строгой, отмеренной, для нее характерна поразительная легкость и естественность. Повсюду мы здесь наталкиваемся на мгновения озаряющей завершенности, мгновения, в которые возникли бюст Аменемхета III (гиксосский бюст из Таниса), своды Св. Софии, полотна Тициана. Еще позже — нежные, едва не ломкие, исполненные болезненной сладости последних октябрьских дней — появляются Афродита Книдская и кариатиды Эрехтейона, арабески на подковообразных арках сарацинов, Цвингер в Дрездене, Ватто и Моцарт. Наконец, в старости занимающейся цивилизации душевный огонь угасает. Убывающие силы отваживаются еще раз — с половинным успехом — на великое творение в классицизме, не чуждом ни одной угасающей культуре; душа еще раз меланхолично оглядывается — в романтизме — на собственное детство. Наконец, уставшая, раздосадованная и остывшая, она утрачивает способность испытывать от существования удовольствие и мечтает — как в римскую императорскую эпоху — о том, чтобы после тысячелетнего света вновь погрузиться во тьму прадушевной мистики, в материнское лоно, в могилу. То было очарование «второй религиозности»*, как ее практиковали тогда на позднеантичном человеке культы Митры, Исиды и Солнца — те же самые культы, что наполняли совер-

* Ср. т. 2. С. 343 слл.

шенно новой задушевностью пробуждавшуюся как раз тогда душу на Востоке — в качестве наиболее раннего, сновидческого, боязливого выражения ее затерянности в этом мире.

8

Говоря о *габитусе* растения, мы подразумеваем присущую лишь ему разновидность внешнего явления, характер, ход, длительность его представания световому миру нашего зрения, то, чем каждое из них в каждой своей части и на каждой ступени своего существования отличается от растений всех прочих видов. Это важное для физиономики понятие я применяю к великим организмам истории и говорю о габитусе индийской, египетской, античной культуры, истории или духовности. Неопределенное ощущение этого неизменно лежало в основе *понятия стиля,* и говоря о религиозном, научном, политическом, социальном, экономическом стиле данной культуры, вообще о *стиле души,* мы лишь проясняем это понятие и углубляем его. Этот габитус существования в пространстве, распространяющийся в случае отдельного человека на его поступки и мышление, его поведение и нрав, охватывает в существовании целых культур все жизненное выражение высшего порядка, как, например, выбор определенных жанров искусства (свободно стоящей скульптуры, фрески — греками, контрапункта, масляной живописи — на Западе) и решительное неприятие иных (скульптуры арабами), склонность к эзотерике (Индия) или популярности (античность), к речи (античность) или письму (Китай, Запад) как формам духовного высказывания, типы костюмов, системы правления, транспортные средства и манеры. Все выдающиеся люди античности образуют особую группу, душевный габитус которой четко отличает их от всех великих людей арабской или западной группы. Сравним хотя бы Гёте или Рафаэля с античными людьми — и Гераклит, Софокл, Платон, Алкивиад, Фемистокл, Гораций, Тиберий тут же объединятся в одно семейство. Всякая античная мировая столица, от Сиракуз Гиерона и до императорского Рима, как олицетворение и символ одного и того же жизнеощущения, глубоко отлична от групп индийских, арабских, западных мировых столиц — своим планом, образом улиц, языком частной и общественной архитектуры, типом площадей, переулков, дворов, фасадов, цветовой гаммой, шумом, суматохой, самим духом своих ночей. В завоеванной Гранаде еще долго чувствовалась душа арабских городов, Багдада и Каира, между тем как в Мадриде Филиппа II уже можно было встретить все физионо-

мические особенности современных городских картин Лондона и Парижа. Во всякой инаковости такого рода кроется высокая символика: можно вспомнить о западном пристрастии к прямолинейным видам и выставлению домов по красной линии, таким как мощные черты Елисейских полей, если смотреть от Лувра, или площадь собора Петра, и о противоположности этому, которая наблюдается в почти что намеренной запутанности и узости Священной дороги, Римского форума и Акрополя с их несимметричным и неперспективным расположением частей. Также и городская застройка повторяет, будь то на основе неясного побуждения, как в готике, или сознательно, как это было со времен Александра и Наполеона, в одном случае принцип лейбницевой математики бесконечного пространства, в другом — отдельных эвклидовых тел*.

Однако к габитусу группы организмов относится также и *определенная продолжительность жизни* и определенный *темп* развития. Эти понятия обязательно должны приниматься в расчет в учении о структуре истории. *Такт* античного существования был иным, нежели существования египетского или арабского. Можно говорить об *andante* греко-римского и об *allegro con brio* фаустовского духа. С понятием продолжительности жизни человека, бабочки, дуба, травинки оказывается связанной определенная величина, причем совершенно независимо от всех случайностей единичной судьбы. Десять лет означают приблизительно равнозначный отрезок в жизни всех людей, а метаморфоз насекомых в отдельных случаях занимает точно известное заранее число дней. С понятиями *pueritia, adolescentia, iuventus, virilitas, senectus*** римляне связывали едва ли не математически выверенные представления. Биология будущего несомненно сделает *предопределенную заранее* продолжительность жизни видов и родов отправным пунктом совершенно новой постановки проблем — в противоположность дарвинизму и с принципиальным исключением мотива целесообразности для возникновения видов***. Продолжительность жизни одного поколения — неважно, каких существ — представляет собой факт едва ли не мистического значения. И вот эти отношения, о чем никто до сих пор не помышлял, исполнены значимости также и для высших культур. *Всякая культура, всякое раннее время, всякий подъем и упадок, всякая необходимая внутренне ступень или период имеют определенную, всегда одну и ту же, вечно повторяющуюся с настойчивостью символа*

* Ср. т. 2. С. 100 слл.

** Детство, юность, молодость, зрелость, старость (*лат.*).

*** Ср. т. 2. С. 34 сл.

продолжительность. В настоящей книге пришлось отказаться от того, чтобы раскрыть этот мир исполненных таинственности взаимосвязей, однако все новые и новые вспыхивающие по ходу дальнейшего факты укажут на то, что здесь можно отыскать. Что означает бросающийся в глаза в каждой культуре 50-летний период в ритме политического, духовного, художественного становления?* Что означают 300-летние периоды барокко, ионического стиля, великих математик, аттической скульптуры, мозаики, контрапункта, механики Галилея? Что означает *идеальная* продолжительность жизни в тысячу лет для каждой культуры, если сопоставить ее со случаем отдельного человека, чья «жизнь длится 70 лет»?[45]

Подобно тому как листья, цветы, ветви, плоды своими видом, убранством и статью доводят до выражения бытие растения, так религиозные, научные, политические, экономические образования исполняют то же самое в бытии культуры. Чем был, например, для индивидуальности Гёте ряд столь разноплановых проявлений, как «Фауст», учение о цвете, «Рейнеке-Лис», «Тассо», «Вертер», поездка в Италию, любовь к Фридерике[46], «Западно-восточный диван» и «Римские элегии», то же самое значили для индивидуальности античности персидские войны, аттическая трагедия, полис, дионисийство, так же как и тирания, ионическая колонна, геометрия Эвклида, римский легион, гладиаторские поединки и *«panem et circenses»* императорской эпохи.

В этом-то смысле всякое сколько-нибудь значимое единичное существо с глубочайшей необходимостью повторяет все эпохи той культуры, к которой принадлежит. Внутренняя жизнь пробуждается (в тот самый решительный миг, начиная с которого каждый знает, что он — это «я») в каждом из нас там и тогда, как и когда пробудилась некогда душа целой культуры. Каждый из нас, людей Запада, ребенком переживает еще раз — в мечтаниях и детских играх — свою готику, свои соборы, рыцарские замки и героические сказания, переживает «*Dieu le veut*»** Крестовых походов и душевное терзание юного Парсифаля. У всякого молодого грека были своя гомеровская эпоха и свой Марафон. В Гётевом Вертере, этом образе

* Обращу здесь внимание лишь на отстояние трех Пунических войн друг от друга и на ряд воспринимаемых столь же ритмически войн за испанское наследство, войн Фридриха Великого, Наполеона, Бисмарка и мировой войны; ср. т. 2. С. 440, прим. С этим же связана и душевная связь деда и внука. Отсюда происходит убеждение примитивных народов, что душа деда возвращается во внука, и распространенный обычай давать внуку *имя* деда, которое своей мистической силой вновь увлекает ее в материальный мир.

** Того желает Бог (*фр.*).

юношеского кризиса, знакомого всякому фаустовскому человеку, но неведомого ни одному из людей античности, еще раз оживает ранний период Петрарки и миннезингеров. Когда Гёте писал своего «Прафауста», он был Парсифалем. Завершив первую часть, он стал Гамлетом. Лишь со второй частью он сделался светским человеком XIX в., понимавшим Байрона. Даже старость, эти претенциозные и бесплодные столетия позднейшего эллинистического периода, это «впадение в детство» усталой и пресыщенной интеллигенции, можно изучать не на одном великом старце античности. «Вакханки» Еврипида и платоновский «Тимей» во многом предвосхитили императорскую эпоху: первые в смысле жизненного ощущения, второй же — в части религиозного синкретизма. И гётевский Фауст из второй части, вагнеровский Парсифаль заранее вещают нам о том, какой вид примет *наша* душевность в предстоящие — *последние продуктивные* — столетия.

Гомологией органов в биологии называется их *морфологическая* равнозначность в противоположность *аналогии,* относящейся к равнозначности их *функций.* Это важное и столь плодотворное по своим следствиям понятие было замышлено Гёте; следуя ему, он пришел к открытию *os intermaxillare* у человека; Оуэн придал этому понятию строго научную формулировку. Также и это понятие я ввожу в исторический метод.

Известно, что всякой части человеческого черепа точно соответствует другая часть у любого другого позвоночного животного вплоть до рыб, что грудные плавники у рыб и ноги, крылья, лапы наземных позвоночных животных являются гомологичными органами, даже когда они утратили хотя бы самое малейшее внешнее сходство. *Гомологичны* легкие наземных животных и плавательный пузырь у рыб, *аналогичны* — по своему использованию — легкие и жабры*. Здесь сказывается углубленный, приобретенный строжайшим натаскиванием взгляда морфологический дар, абсолютно чуждый нынешним историческим исследованиям с их поверхностными сравнениями Христа с Буддой, Галилея с Архимедом, Валлен-

* Не будет излишним прибавить, что эти ч*истые феномены* живой природы удалены от всего каузального и что материализм должен был вначале исказить их картину, внеся в нее целесообразные причины, дабы получить систему, доступную пониманию заурядного человека. Гёте, предвосхитивший в дарвинизме приблизительно то самое, что уцелеет от него через пятьдесят лет, *напрочь* отвергает принцип каузальности. Отличительной особенностью действительной жизни, лишенной причин и целей, является то, что дарвинисты вообще не заметили отсутствие здесь этого принципа. Понятие пра-феномена не допускает вообще никаких каузальных предположений, в противном случае его просто неверно, механистически поняли.

штейна с Цезарем, карликовости немецких государств — с карликовостью греческих. По ходу настоящей книги будет все больше проясняться, какие колоссальные перспективы открываются также и перед историческим взглядом, стоит только данному строгому методу быть понятым и разработанным еще и в рамках рассмотрения истории. Гомологичными образованиями оказываются, чтобы назвать здесь лишь немногие, античная скульптура и западная инструментальная музыка, пирамиды IV династии и готические соборы, индийский буддизм и римский стоицизм (буддизм и христианство *даже не аналогичны*), эпоха «сражающихся государств» в Китае, гиксосов и Пунических войн, эпоха Перикла и Омейядов, эпохи Ригведы, Плотина и Данте. Гомологичны дионисийское движение и Возрождение, но то же дионисийское движение и Реформация — аналогичны. Для нас — Ницше правильно это почувствовал — «Вагнер подводит итог современности». *Следовательно,* должно существовать нечто соответствующее также и в античном модерне: то было пергамское искусство. (Данные в начале таблицы могут дать предварительное представление о плодотворности данного воззрения.)

Из гомологии исторических явлений незамедлительно следует совершенно новое понятие. Я называю «*одновременными*» два разных факта, которые, каждый в собственной культуре, происходят в точно том же — относительном — состоянии и имеют в точности соответствующее значение. Было показано, что развитие античной и западной математики происходит в полной конгруэнтности. Так что здесь *одновременными* можно было бы назвать Пифагора и Декарта, Архита и Лапласа, Архимеда и Гаусса. Одновременно имеет место возникновение ионического стиля и барокко. *Современниками* оказываются Полигнот и Рембрандт, Поликлет и Бах. В одно и то же время являются во всех культурах Реформация, пуританство, но прежде всего поворот к цивилизации. В античности эта эпоха носит имена Филиппа и Александра, на Западе то же самое событие имеет место в образе революции и Наполеона. Одновременно были построены Александрия, Багдад и Вашингтон*; одновременно являются на свет античная монета и наша двойная бухгалтерия, первая тирания и Фронда, Август и Цинь Шихуан, Ганнибал и мировая война.

Я надеюсь доказать, что все без исключения великие творения и формы религии, искусства, политики, общества, экономики, науки во всех вообще культурах *одновременно* возникают, достигают

* Ср. т. 2. С. 108 сл.

завершения и угасают; что внутренней структуре одной всецело соответствуют все прочие; что в исторической картине одной культуры не существует ни *одного* явления, имеющего глубокий физиономический смысл, пары которому, причем в строго определенной форме и на вполне определенном месте, нельзя было бы отыскать в прочих. Разумеется, чтобы постичь эту гомологию двух фактов, требуется совершенно иная углубленность и независимость от того, что открывается взгляду на переднем плане, нежели те, которые были до сих пор приняты меж историками, не смевшими даже и помыслить о том, что протестантизм имеет свой точный аналог в дионисийском движении и что английский пуританизм на Западе соответствует исламу в арабском мире.

На основе данного воззрения возникает возможность, далеко выходящая за пределы самых тщеславных намерений всей прежней историографии, ограничивавшейся лишь тем, чтобы систематизировать прошлое постольку, поскольку оно известно, причем в соответствии с одномерной схемой. Я говорю о возможности отказаться от настоящего как рубежа исследований и заранее предопределить также еще *и не* оставшиеся позади эпохи западной истории — по их внутренней форме, длительности, темпу, значению и результату, а кроме этого, еще и реконструировать давно миновавшие без следа и неведомые эпохи, да что там — целые культуры прошлого, прибегнув для этого к помощи морфологических взаимосвязей (это процедура имеет много общего с палеонтологией, способной ныне на то, чтобы по одному-единственному фрагменту черепа сделать далеко идущие и надежные заключения относительно скелета и принадлежности данного экземпляра к определенному виду).

Сделав допущение насчет физиономического такта, на основании разрозненных подробностей орнаментики, строительных методов, письма, единичных фактов политического, экономического, религиозного характера вполне возможно заново отыскать органические фундаментальные черты исторической картины целых столетий: например, по элементам художественного языка форм вычитать одновременную им государственную форму, по формам математическим — соответствующие экономические формы. Это подлинно гетеанская, восходящая к Гётевой идее о *пра-феномене* процедура, которая в ограниченных пределах употребляется в сравнительных зоологии и ботанике, однако ее в немыслимой прежде степени можно распространить также и на всю область истории.

II. Идея судьбы и принцип каузальности

9

Данным ходом рассуждений завершается наконец рассмотрение противоположности, представляющей собой разгадку одной из наиболее древних и значимых проблем человечества, которая только благодаря ему делается доступной и представляется — насколько это вообще имеет смысл — разрешимой. Я говорю о противоположности *идеи судьбы* и *причинно-следственного принципа,* которая до сих пор никем не была познана как таковая, в своей глубинной, мирообразующей необходимости.

Тот, кому вообще понятно, в какой степени душу можно назвать *идеей бытия,* догадается и о том, до какой степени близка ей *несомненность судьбы* и насколько саму жизнь, названную мной образом, в котором происходит осуществление возможностей, следует признать за направленную, за непреложную в каждой своей черточке, за *судьбоносную.* Прачеловек признает это смутно и боязливо, человек же высших культур — отчетливо и в форме *мировоззрения,* которое, впрочем, может быть сообщено лишь средствами религии и искусства, но не через понятия и доказательства.

Всякий высший язык располагает некоторым числом слов, окруженных глубокой тайной: участь, рок, случай, удел, предопределение. Никакая гипотеза, никакая наука не в состоянии даже прикоснуться к тому, что ощущает человек, погружающийся в смысл и звучание этих слов. Это символы, а не понятия. Здесь находится центр тяжести картины мира, которую я назвал миром как историей в отличие от мира как природы. Идея судьбы требует жизненного, а не научного опыта, зрячести, а не расчета, глубины, а не ума. Существует *органическая логика,* инстинктивная, сновидчески-несомненная логика всего бытия в противоположность *логике неорганического,* понимания, всего понятого. Существует логика направления в противоположность логике протяженного. Ни один систематик — ни Аристотель, ни Кант — не знали, к чему ее приткнуть. Они в состоянии говорить о суждении, восприятии, внимании, воспоминании, однако хранят молчание о том, что заключают в себе слова «надежда», «счастье», «отчаяние», «раскаяние», «преданность», «упорство».

Тот, кто здесь, в живом, отыскивает причины и следствия и полагает при этом, что глубинная внутренняя уверенность относительно смысла жизни равнозначна фатализму и предопределению, вовсе не знает, о чем здесь идет речь, он уже спутал переживание с познанным и познаваемым. Каузальность — это рассудочное, закономерное, выразимое, короче, характерная особенность всего нашего понимающего бодрствования. Судьба — слово для не подлежащей описанию внутренней достоверности. Сущность каузального проясняется с помощью физической или гносеологической системы, посредством чисел, понятийного расчленения. Идею судьбы можно высказать лишь художнику — посредством портрета, трагедии, музыки. Первое требует *различения,* а значит, разрушения, вторая же *творчество* от начала и до конца. Отсюда связь судьбы с жизнью, а каузальности — со смертью.

В идее судьбы открывается мировое томление души, ее устремленность к свету, к взлету, к свершению и реализации своего предназначения. Никому она не чужда, и лишь поздний, лишенный корней человек, обитатель больших городов со своим чутьем на факты и преобладанием механизирующего мышления над первоначальным созерцанием теряет ее из виду, пока в один прекрасный час она не возникает перед ним вновь с чудовищной, перемалывающей всякую каузальность поверхностной оболочки мира отчетливостью. Ибо мир как система причинно-следственных взаимосвязей представляет собой позднее, редкостное — и до некоторой степени искусственное — достояние, безраздельно принадлежащее лишь энергичному интеллекту высших культур. Каузальность совпадает с понятием закона. Существуют *лишь* каузальные законы. Однако подобно тому как, по утверждению Канта, в каузальном заложена *необходимость мыслящего бодрствования, базовая форма его связи с миром вещей,* так и слова «судьба», «рок», «предопределение» обозначают неизбежную *необходимость жизни.* Подлинная история заряжена судьбой, однако свободна от законов. Можно предчувствовать *будущее,* и существует взгляд, глубоко проникающий в его тайны, однако вычислить его невозможно. Физиономический такт, с помощью которого на человеческом лице можно вычитать целую жизнь, на картине эпохи — гибель народов, причем совершенно непринужденно и без «системы», остается бесконечно далеким от всяких «причин» и «следствий».

Всякий, кто постигает световой мир своего зрения не физиономически, но систематически, духовно присваивает его посредством *каузальных* опытов, в конце концов неизбежно начнет полагать, что

понимает все живое под углом зрения причины и следствия — без тайн, без внутренней направленности. Но кто подобно Гёте, подобно любому человеку в подавляющем большинстве мгновений своей бодрствующей жизни предоставляет окружающему миру воздействовать исключительно на свои чувства и затем *смиряется* с совокупностью этого впечатления, тот ощущает ставшее как становящееся и срывает с мира закаменевшую личину каузальности, поскольку однажды *не* раздумывает. Так вот, для него время внезапно больше не будет загадкой, не будет понятием, «формой», не будет измерением, а будет чем-то внутренне несомненным, самой судьбой. Направленность времени, его *необратимость,* его живость предстают тогда смыслом исторического воззрения на мир. *Судьба и причинность относятся друг к другу как время и пространство.*

Итак, в обоих *возможных* миропостроениях, в истории и природе, в *физиономии всего становления* и в *системе всего ставшего,* господствуют судьба или причинность. Разница между ними — это разница жизнеощущения и способа познания. Каждое является отправной точкой *совершенного и замкнутого в себе самом,* но не единственного мира.

Однако в основе ставшего лежит становление, а тем самым в основе *познания* причины и следствия — внутреннее и несомненное *ощущение* судьбы. Каузальность — это, если можно так выразиться, ставшая, лишенная органического, закосневшая в формах рассудка судьба. Сама судьба, которую молча обходили стороной все строители рассудочных мировых систем, например Кант, поскольку со своими *оторванными* от жизни фундаментальными понятиями они не могли прикоснуться к жизни, стоит по другую сторону и вне всякой постигаемой природы. Однако в качестве изначальной только она и дает мертвому и косному причинно-следственному принципу живую — в историческом смысле — возможность выступить в пределах высокоразвитых культур в качестве формы и законоположения тиранического мышления. Бытие античной души является *условием* для возникновения метода Демокрита, бытие же души фаустовской — для возникновения метода Ньютона. Вполне можно полагать, что та и другая культура могли бы остаться и без естествознания собственного стиля, однако та и другая система немыслимы без фона обеих этих культур.

Мы снова узнаем здесь, в каком смысле становление и ставшее, направление и распространение включают друг друга и друг другу подчинены в зависимости от того, какую «наводку на резкость»[47] избрали — «историческую» или же «естественно-научную». Если

история — это такой вид мироустройства, в котором все ставшее включено в становление, это должно было бы происходить также и с результатами естествознания. И в самом деле, на взгляд историка, существует лишь одна *история физики.* То была судьба, что открытие кислорода, Нептуна, силы тяготения, спектрального анализа имело место именно так и тогда. То была судьба, что теория флогистона, волновая теория света, кинетическая газовая теория *вообще* возникли в качестве истолкования определенных данных, а именно как в наивысшей степени индивидуальное убеждение отдельных умов, хотя вполне могли возникнуть и другие теории, неважно, «истинные» или «ложные». И то, что данное воззрение исчезло без следа, а другое ориентировало всю картину мира физики в определенном направлении, опять-таки было судьбой и результатом впечатления от сильной личности. Даже прирожденный физик говорит о судьбе некой проблемы и об истории определенного открытия. И наоборот: если «природа» является той оправой, которая желала бы рассудочно включить становление в ставшее, т. е. живое направление — в косное протяжение, история и в самом деле должна была бы в лучшем случае явиться в одной из глав теории познания, и Кант на самом деле так бы ее и рассматривал, когда бы — что еще более показательно — в своей системе познания вообще бы напрочь ее не позабыл. Для него, как и для всякого прирожденного систематика, природа *и была* миром. Когда он рассуждал о времени, не замечая его *направления* и необратимости, он выдавал тем самым, что говорит о природе, не помышляя даже о возможности иного — исторического — мира, который *для него*, быть может, в самом деле был чем-то немыслимым.

Однако каузальность не имеет с временем ничего общего. В наши дни в мире, населенном кантианцами, которые даже не знают, до какой степени они ими являются, это выглядит как неслыханный парадокс. Между тем во всякой формуле западной физики «как» *по самой своей сущности* отличается от «когда» и «как долго». Каузальная взаимосвязь ограничивается, стоит лишь нам начать проникать в глубину, исключительно тем, *что* нечто происходит, но не *когда* это происходит. «Действие» по необходимости должно быть обусловлено «причиной». Их *отстояние* друг от друга принадлежит к иному порядку. Оно заложено в самом понимании, как одной из черт жизни, но не в понятом. В существе протяженного содержится преодоление направленности. Пространство противоречит времени, *хотя время, как нечто более глубинное, ему предшествует и лежит в его основе.* На то же самое превосходство претендует и судьба. Сначала у нас

есть идея судьбы и лишь в *противоречие* ей — из страха, в качестве попытки бодрствования заклясть и преодолеть в пределах чувственного мира неминуемый конец, смерть — на свет является причинно-следственный принцип, посредством которого животный страх пытается *защититься* от судьбы — тем, что наперекор ей *основывает иной мир.* Распространяя по его поверхности плетение причин и следствий, он создает убедительную картину вневременной длительности, *бытие,* облаченное во весь пафос чистого мышления. Данная тенденция содержится в ощущении: «Знание — сила», ощущении, которое хорошо знакомо всем зрелым культурам. При этом подразумевается сила власти над судьбой. Абстрактный ученый, естествоиспытатель, мыслитель системами, все духовное существование которого основано на принципе причинности, представляет собой позднее явление бессознательной *ненависти* к власти судьбы, власти всего непостижимого. «Чистый разум» отрицает все возможности вне себя самого. Тут имеет место извечная борьба строгого мышления с великим искусством. Одно протестует и борется, другое уступает. Такой человек, как Кант, всегда будет ощущать над Бетховеном превосходство, все равно как взрослый над ребенком, однако это не помешает Бетховену отвергнуть «Критику чистого разума» как весьма убогую попытку воззрения на мир. Ложное представление *телеологии,* эта высшая нелепость посреди чистой науки, представляет собой не что иное, как попытку все *живое* содержание ориентированного на природу познания (ибо к познанию принадлежит также и познающий, и если *содержание* этого мышления — «природа», то *акт* мышления — история), а с ним и саму жизнь — посредством механического принципа — приравнять к перевернутой каузальности. Телеология — это карикатура на идею судьбы. То, что Данте ощущает в качестве *предопределения,* ученый превращает в *цель* жизни. Такова характерная и наиболее глубинная тенденция дарвинизма, интеллектуально-городского миропонимания в рамках наиболее абстрактной из всех цивилизаций, а также произросшего из одного корня с ним, также умерщвляющего все живое и заряженное судьбой материалистического понимания истории. Поэтому морфологический элемент каузального — это *принцип,* соответствующий же элемент судьбы — *идея,* которая не позволяет себя «познавать», описывать, определять, а исключительно ощущается и переживается внутренне. Один ни за что и никогда этой идеи не постигнет, другой же всецело в ней уверен, подобно раннему человеку, а среди поздних — все по-настоящему значительные люди: верующий, влюбленный, художник, поэт.

Итак, судьба предстает *собственным способом существования пра-феномена,* в котором живая идея становления непосредственно раскрывается перед зрителем. Так вот и господствует идея судьбы над всей картиной мира истории, между тем как вся каузальность, которая представляет собой способ существования предметов и преобразует мир восприятия в хорошо различаемые и отграниченные друг от друга *предметы, свойства, отношения,* как форма понимания этого *alter ego* мира первого, властвует над миром как природой и пронизывает его.

10

Лишь на основании пра-чувства томления и его прояснения в идее судьбы оказывается теперь возможно подойти к *проблеме времени,* содержание которой следует вкратце описать, поскольку тема книги ее затрагивает. Под *словом* «время» неизменно подразумевается нечто в высшей степени личное, что изначально обозначалось как *свое,* т.к. оно с внутренней несомненностью воспринималось как противоположное чему-то *чужому,* пробивающемуся к единичному существу в форме впечатлений чувственной жизни, под их оболочкой и одновременно с ними. Свое, судьба и время — это все синонимы.

Проблема времени, как и проблема судьбы, трактовалась с совершенным непониманием в первую очередь мыслителями, ограничивающимися систематизацией всего ставшего. В знаменитой теории Канта вообще ни слова не говорится о такой особенности времени, как *направленность.* Отсутствие высказываний на этот счет ни у кого не вызвало даже сожаления. Но что это такое: время как отрезок, время без направления? Все живое обладает — здесь возможно только повториться — «*жизнью*», направлением, стремлением, волей, глубочайшим образом связанной с томлением *подвижностью,* ничего общего не имеющей с «движением» физика. Живое неделимо и необратимо, однократно, не может быть повторено и совершенно неопределимо в своем ходе механическими средствами: все это принадлежит сущности судьбы. А «время» — то, что по-настоящему *ощущается* в звучании слова, что музыка способна объяснить лучше, чем слова, а поэзия лучше прозы, — имеет в отличие от мертвого пространства эту *органическую* сущностную черту. Однако тем самым исчезает и та возможность, в существование которой верили Кант и все прочие, а именно что время удастся подвергнуть гносеологическому рассмотрению *наряду с пространством* и по-

добно ему. Пространство — это *понятие.* Время — слово, предназначенное для того, чтобы намекнуть на нечто непостижимое, звуковой символ, которого совершенно не понимают, когда также пытаются его научно трактовать в качестве понятия. Даже слово «направление», которое невозможно заменить ничем, способно сбить с толку своим оптическим содержанием. Доказательством тому служит понятие вектора в физике.

Слово «время» ровно ничего не означает для первобытного человека. Он живет, не ощущая нужды в чем-то себе противоположном. Время у него имеется, однако он о том совершенно ничего *не ведает.* Все мы сознаем наяву *лишь* пространство, но не время. Пространство «налицо», т. е. оно присутствует в нашем чувственном мире и дано через него. При этом следует отметить, что, поскольку мы живем естественной жизнью: грезя, инстинктивно, приглядываясь, «умудренно», — оно дано нам как некое самораспространение нас самих, в мгновения же напряженного внимания — как пространство в строгом смысле этого слова. Напротив того, «время» — это *открытие*, которое мы можем совершить только мысля; мы порождаем его в качестве представления или понятия и лишь куда позднее догадываемся о том, что это мы сами, поскольку живем, *являемся временем**. Только под механизирующим впечатлением «природы», исходя из сознания строгой упорядоченности всего пространственного, измеримого, понятийного, миропонимание высших культур намечает некий пространственный образ, *призрак* времени**, который должен удовлетворить их потребности все постигнуть, измерить и каузально упорядочить. И этот позыв, проявляющийся в каждой культуре очень рано, знак утраченной невинности бытия, создает по другую сторону подлинного ощущения жизни то, что все культурные языки называют временем и что становится для городского духа совершенно *неорганической,* столь же сбивающей с толку, сколь расхожей величиной. Однако если тождественные черты протяжения, границы и каузальности означают заклятие и покорение чуждых сил собственной душевностью (Гёте говорил как-то о «принципе рассудочного порядка, который мы несем в самих себе и который желали бы напечатлеть, как знак своей власти, на всем,

* Также и чувственная жизнь, и жизнь духовная — это время; лишь чувственное и духовное *переживание, мир*, имеет пространственный характер. (Относительно большей близости женского начала и времени ср. т. 2. С. 361 слл.)

** Немецкое слово *временное пространство* (и соответствующие слова многих других языков) — знак того, что мы способны мыслить направление лишь как протяжение.

чего касаемся»[48]), если всякий закон является оковами, которые мировой страх налагает на напирающее чувственное, глубинной самообороной жизни, то концепция сознаваемого времени как пространственного представления внутри этой взаимосвязи оказывается поздним актом этой самообороны, попыткой заклясть мучительную внутреннюю загадку (вдвойне мучительную для достигшего господства рассудка) посредством содержащейся в *понятии* силы. Когда что-либо загоняют в область меры и закона, в мир соответствующих форм, в таком духовном процессе присутствует некая утонченная ненависть. Живое *умерщвляют* посредством включения в пространство, которое безжизненно и делает безжизненным. С рождением задана смерть, с завершением — конец. В женщине, когда она зачинает, что-то *умирает,* и отсюда — вечная, рожденная из мирового страха взаимная ненависть полов. Зачиная, мужчина уничтожает что-то в глубинном смысле: посредством телесного зачатия — в мире чувственном, посредством «познания» — в мире духовном. Еще у Лютера в познании содержится побочное значение зачатия[49]. Через *знание* о жизни, которое остается чуждо животным, знание о смерти вырастает в такую силу, которая господствует во всем человеческом бодрствовании. Через *картину* времени действительное стало преходящим*.

Уже одно только создание *имени* «время» было беспримерным освобождением. Назвать что-либо по имени — значит приобрести над ним власть: это важнейшая часть пра-человеческого колдовства. Называя злые силы по имени, человек покоряет их. Человек ослабляет или убивает своего врага, проделывая с его именем определенные магические процедуры**. Нечто от этого наиболее раннего выражения мирового страха сохранилось в стремлении всей систематической философии разделаться с неуловимым, с чересчур могущественным для ума — если не получалось по-другому — посредством понятия, посредством простого именования. Мы называем нечто «абсолютом» и уже чувствуем свое над ним превосходство. «Философия», *любовь* к мудрости, представляет собой, в глубиннейшем своем основании, защиту от непостижимого. Все, что названо, постигнуто, измерено, — преодолено, закоснело, сделалось «табу»***. Скажем это еще раз: «Знание — сила». В этом — одно из коренных различий между идеалистическим и реалистическим мировоззрением. Оно соответствует двойному значению слова «робкий» (*scheu).* Одни

* Ср. т. 2. С. 20 слл.

** Ср. т. 1. С. 125 сл.; т. 2. С. 151, 294.

*** Ср. т. 2. С. 125.

происходят из робкого благоговения, другие — из отвращения *(Abscheu)* к недоступному. Одни созерцают, другие желают покорить, механизировать, обезвредить. Платон и Гёте смиренно покоряются тайне, Аристотель и Кант желают ее обнажить и уничтожить. Глубочайшим примером этого подспудного смысла всякого реализма является проблема времени. То жуткое, что содержится во времени, — сама жизнь — должно быть здесь заклято и снято понятийной магией.

Все, что было высказано о времени в «научной» философии, психологии и физике, — мнимый ответ на вопрос, который и ставить-то не следовало, а именно что «*есть*» время, — никогда не затрагивает самой тайны, а лишь пространственно сформированный, *замещающий* призрак, в котором живость направления, ее судьбоносная черта, подменяется образом отрезка (сколь бы ни был он перенесен внутрь человека) — механическим, измеримым, делимым и обратимым отображением того, что на самом деле отображать не следует; это время, которое может быть математически представлено через такие выражения, как $\sqrt{t}$, t^2, $-t$, которые по крайней мере не исключают допущения времени величиной в нуль или отрицательных его величин*. Нет сомнения в том, что область жизни, судьбы, живого, исторического времени вообще не принимается здесь в расчет. Речь идет об отвлеченной, даже изолированной от чувственной жизни системе обозначений. Попробуйте в каком-либо философском или физическом тексте заменить слово «время» словом «судьба» — и вы тут же почувствуете, в какие дебри забрело понимание, отделенное языком от восприятия, и до какой степени невозможна связка «пространство и время». Все, что не переживается и не ощущается, что лишь *мыслится,* неизбежно принимает *пространственные* свойства. Этим-то и объясняется, почему ни один философ-систематик ничего не смог поделать с этими окутанными тайной, манящими вдаль звучными символами: «прошлое» и «будущее». В Кантовых рассуждениях насчет времени они вообще не встречаются. Да и не видно, в каком отношении могли бы они находиться к тому, о чем здесь идет речь. Но только это и делает возможным привести «пространство и время» как величины *одного порядка* к функциональной зависимости друг от друга, как это особенно явственно об-

* Теория относительности, эта рабочая гипотеза, которая намеревается ниспровергнуть механику Ньютона (в сущности говоря, ее понимание *проблемы движения*), допускает случаи, когда обозначения «раньше» и «позже» меняются местами; в математическом обосновании этой теории Минковским для целей измерения применяются *мнимые* единицы времени.

наруживает четырехмерный векторный анализ*. Уже Лагранж ничтоже сумняшеся назвал (в 1813 г.) механику четырехмерной геометрией, и даже осторожное введенное Ньютоном понятие *tempus absolutum sive duratio*** не удерживается от этого *логически неизбежного* превращения живого в простое протяжение. Лишь в старинной философии отыскал я одно-единственное глубокое и благоговейное обозначение времени. Принадлежит оно Августину (Conf. XI, 14): «*Si nemo ex me quaerat, scio; si quaerenti explicare velim, nescio*»***.

Когда современные западные философы (а так поступают они все) высказываются в том смысле, что вещи пребывают *«во времени»*, как в пространстве, и «вне» него ничто не может «мыслиться», они всего-навсего, наряду с обыкновенной пространственностью, вводят другую ее разновидность. Это все равно как если бы кто-то пожелал сказать, что во Вселенной действуют две силы: надежда и электричество. Когда Кант рассуждал об «обеих формах» созерцания, от него не должно было ускользнуть то обстоятельство, что мы способны спокойно-научно объясняться друг с другом относительно пространства (пускай даже не *объясняя* его в обычном смысле слова, что лежит за пределами доступного науке), между тем как рассмотрение в том же стиле времени абсолютно немыслимо. Читатель «Критики чистого разума» и «Пролегомен» отметит, что между тем как Кант тщательно доказывает взаимосвязь пространства и геометрии, он старательно уклоняется от того, чтобы проделать то же самое в отношении времени и арифметики. Здесь все так и остается при голом *утверждении,* и постоянно повторяемая аналогия замазывает брешь, *незаполнимость* которой должна была бы открыть несостоятельность его схемы. В отличие от «где» и «как», «когда» формирует себе особый мир: вот что отличает метафизику от физики. Пространство, предмет, число, понятие, причинность так близко связаны друг с другом, что невозможно, как доказывают это бесчисленные неудачные системы, исследовать одно независимо от другого. Механика является отображением существующей на данный момент логики, и наоборот. Описываемая психологией картина мышления представляет собой точный слепок пространственного мира, который рассматривает современная ему физика. Понятия и вещи, причины и следствия, выводы и процессы настолько совпадают друг

* Измерениями являются *x, y, z* и *t,* предстающие в ходе преобразований совершенно равнозначными.

** Абсолютное время или длительность (*лат.*).

*** Пока у меня никто про него не спрашивает, знаю, что оно такое; а как соберусь объяснить спросившему — знать перестаю (*лат.*).

с другом в представлении, что как раз-таки абстрактные мыслители вновь и вновь не могли устоять перед искушением представить мыслительный «процесс» в непосредственной графической и табличной форме (можно вспомнить о Кантовой и Аристотелевой таблицах категорий). Где нет схемы, там нет и философии — вот потаенный предрассудок всех записных систематиков в отличие от «созерцателей», которых, как им кажется, они внутренне намного превосходят. Поэтому Кант в раздражении и назвал стиль платонического мышления «искусством пространной болтовни»[50], и потому же официальная философия до сих пор хранит молчание насчет философии Гёте. Всякая логическая операция может быть *вычерчена.* Всякая система — это *геометрический* способ управляться с мыслями. Поэтому времени не находится места в «системе», либо оно становится жертвой ее метода.

Тем самым оказывается опровергнутым то недоразумение, которое заключается в поверхностном соотнесении времени с арифметикой, геометрии — с пространством: заблуждение, в которое не следовало бы впадать Канту, пускай даже от Шопенгауэрова непонимания математики вряд ли можно было ожидать чего-то другого. Поскольку живой *акт счета* некоторым образом соотносится с временем, число то и дело путали с временем. Однако счет — это никакое не число, как не является чертежом черчение. Счет и черчение — это становление, числа же и фигуры — ставшее. Кант и прочие рассматривали в одном случае живой акт (число), в другом же — его результат (отношения уже готовых фигур). Но одно принадлежит к сфере жизни и времени, другое же — к сфере протяжения и причинности. То, что я *считаю,* подвластно органической логике, то же, *что я* считаю, — логике неорганической. Вся *целиком* математика, именуемая в народе арифметикой и геометрией, отвечает на *как* и *что,* т. е. на вопросы о *естественном* порядке вещей. Противоположностью этому является вопрос о *когда* вещей, специфически *исторический* вопрос, вопрос о судьбе, о будущем и прошлом. Все это заключается в словах *исчисление времени,* совершенно недвусмысленно понимаемых простыми людьми.

Никакой противоположности между арифметикой и геометрией нет*. Любая разновидность числа (что должна была в достаточной мере доказать первая глава) всецело принадлежит области протяженного и ставшего, будь то эвклидова величина, будь то аналитическая функция. А к какой из двух областей отнести циклометриче-

* Кроме как в элементарной математике, под впечатлением которой, впрочем, подходит к этим вопросам большинство философов начиная с Шопенгауэра.

ские функции, теорему о биноме, римановы поверхности, теорию групп? Схема Канта была опровергнута Эйлером и Д'Аламбером еще до того, как он высказал ее, и лишь незнакомство философов, следовавших за ним, с математикой своего времени (что резко отличает их от Декарта, Паскаля и Лейбница, которые сами создавали математику *своего* времени на основании глубин собственной философии) могло привести к тому, что дилетантские воззрения на связь, существующую между временем и арифметикой, почти не встречая возражений, продолжали передаваться из рук в руки и дальше. Однако становление никак не соприкасается с какой бы то ни было областью математики. Не смогло удержать своих позиций даже имевшее глубокое обоснование убеждение Ньютона, в котором скрывался незаурядный философ, что с принципом своего дифференциального исчисления (или исчисления флуксий) он непосредственно подошел к разрешению проблемы становления, а значит, проблемы времени (причем в куда более утонченной формулировке, нежели Кантова) — пускай даже такое воззрение находит себе приверженцев по сегодняшний день. Решающую роль в возникновении учения Ньютона о флуксиях сыграла метафизическая проблема движения. Однако с тех пор, как Вейерштрасс доказал, что существуют непрерывные функции, которые могут дифференцироваться лишь частично или вообще дифференцированию не подлежат, на этой глубочайшей из всех когда-либо предпринимавшихся попытке подойти к проблеме времени математически поставлен крест.

11

Время — понятие, противоположное пространству, подобно тому как в противоположность мышлению первым делом является не факт жизни, но ее понятие, а в противоположность смерти — не факт, а понятие возникновения, порождения*. Это имеет глубинное обоснование в сущности всякого бодрствования. Подобно тому как всякое чувственное впечатление оказывается замеченным лишь тогда, когда оно вызвано кем-либо другим, так и любой вид понимания как специфически критической деятельности** возможен лишь вследствие оформления какого-то нового понятия, противовеса понятию уже существовавшему, или в результате обретения реального существования парой понятий, заряженных внутренней противоположностью — так сказать, вследствие их размежевания. Не под-

* Ср. т. 2. С. 14, 20.

** Ср. т. 2. С. 17 сл.

лежит сомнению то, о чем догадывались уже давно, а именно что все пра-слова, неважно, обозначают ли они вещи или свойства, возникали попарно. Однако и позднее, и в наши дни всякое новое слово обретает собственное содержание в качестве отблеска другого слова. Руководимое языком понимание, неспособное включить в собственный мир форм внутреннюю достоверность судьбы, создало на основе пространства, в качестве его противоположности — «время». В противном случае у нас бы не было ни слова, ни его содержания. Между тем данный способ оформления идет настолько далеко, что исходя из античного стиля протяжения возникло специфически античное понятие времени, настолько же отличное от индийского, китайского и западного, насколько это имело место в случае пространства.

Вопрос относительно области значимости причинно-следственных взаимосвязей внутри картины природы, или, что отныне то же самое, относительно судеб этой картины природы, становится, однако, куда более затруднительным, когда мы приходим к тому воззрению, что для изначальных людей и для ребенка полностью упорядоченного в каузальном смысле окружающего мира вовсе еще не существует и что мы, поздние люди, чье мышление пребывает под давлением превосходящего, отточенного языком мышления, даже в мгновения наиболее напряженного внимания (единственные, в которые мы находимся «в фокусе»[51] в строго физическом смысле слова) можем в лучшем случае *утверждать,* что этот каузальный порядок содержится в окружающей нас действительности также и вне этих мгновений. Бодрствуя, мы *физиономически* принимаем это действительное, «ткань Бога живую»[52], — непроизвольно и на основе глубинного, достигающего до источников жизни опыта. *Систематические характеристики* представляют собой выражение выделившегося из *нынешнего восприятия* понимания, и с их помощью мы подчиняем картину представлений всех отдаленных от нас времен и людей сиюминутной картине упорядоченной нами самими природы. Способ же этого упорядочивания (у него имеется собственная история, на которую мы не можем повлиять даже в самой наималейшей степени) — это не результат действия причины, но судьба.

На этом же основании и понятие художественной формы (также «противопонятие») возникает лишь тогда, когда мы осознаем «содержание» произведений искусства, т. е. когда выразительный язык искусства в совокупности своих воздействий перестает восприниматься в качестве чего-то вполне естественного и само собой разумеющегося, как это несомненно еще продолжалось во времена

строителей пирамид, микенских крепостей и раннеготических соборов. Мы в одночасье начинаем замечать то, как происходит возникновение произведений искусства. Лишь теперь для понимающего глаза происходит разделение каузальной и судьбоносной стороны всякого живого искусства.

Во всяком произведении, раскрывающем *цельного* человека, *цельный* смысл бытия, страх и томление тесно прилегают друг к другу, однако не смешиваются. К страху, к каузальной стороне принадлежит вся «табу-сторона» искусства: его сокровищница мотивов, как они разрабатываются в строгих школах в ходе долгой ремесленной муштры, как они заботливо сохраняются и без искажений передаются из рук в руки, все понятийное, выучиваемое, *сообразное числу,* вся *логика* в цвете, линии, звуке, строении, порядке, т. е. «родной язык» всякого дельного мастера и всякой великой эпохи. Другая же сторона, противостоящая как направленное — протяженному, как развитие и судьба искусства — основаниям и следствиям в пределах его языка форм, выступает в качестве «гения», а именно в форме всецело личностной формирующей силы, творческой страсти, глубины и полноты *отдельного* художника — в отличие от всякого простого владения формой, и еще сверх этого в преизобилии расы, которое обусловливает как взлет, так и падение целых искусств. Эта «тотемная сторона» приводит к тому, что всей эстетике вопреки не существует какого-то вневременного и единственно истинного рода художества, но есть *история* искусства, которой, как и вообще всему живому, присуща черта необратимости*.

Архитектура большого стиля, которая единственная из всех искусств имеет дело с самим чуждым и внушающим страх, с непосредственно протяженным, с *камнем,* является по этой причине само собой разумеющимся ранним искусством всех культур, наиболее математичным из всех, которое лишь постепенно, шаг за шагом уступает свое первенство городским обособившимся искусствам статуи, картины, музыкальной композиции с их более светскими формальными средствами. Микеланджело, меж всех великих художников Запада тяжелее всех страдавший под постоянным кошмарным бременем мирового страха, именно по этой причине — единственный из всех мастеров Возрождения — так никогда и не освободился от архитектонического элемента. Он и красками-то писал так, словно цветовые поверхности были камнем, ставшим, косным, *ненавистным.* Манера его работы была ожесточенной борьбой

* Ср. т. 2. С. 125, 145 сл.

с враждебными силами космоса, которые *противостояли* ему в форме материала, между тем как цвета томящегося Леонардо воздействуют на нас как добровольное овеществление душевного элемента. Однако во всякой проблеме великого зодчества находит выражение неумолимая каузальная логика, даже математика, будь то в ордерах античных колонн — *эвклидово* соотношение *опоры и нагрузки,* или в «аналитически» замысленной системе контрфорсов готических сводов — динамическое соотношение *силы и массы.* Традиция строительных лож, существовавшая здесь и там, без которой немыслима также и египетская архитектура (традиция эта развивается во всякую раннюю эпоху и в позднее время, как правило, оказывается утраченной), полностью содержит всю совокупность этой логики протяженности. Однако символика направления, судьбы пребывает вне всякой «техники» великих искусств и вряд ли вообще доступна для формальной эстетики. Она содержится, к примеру, в неизменно ощущавшемся, однако так и никогда — ни Лессингом, ни Геббелем — не проясненном отчетливо противоречии античного и западного трагизма, в *последовательности* сцен древнеегипетских рельефов, вообще в *линейном* выстраивании египетских статуй, сфинксов, храмовых помещений. Та же символика — не в способе обработки, но в отборе материала — от твердейшего диорита до податливейшего дерева, что ведет к утверждению или отрицанию будущего; она не в формальном языке, но в появлении и исчезновении отдельных искусств, в победе арабесок над изобразительным искусством раннехристианского времени, в отступлении масляной живописи барокко перед камерной музыкой, в совершенно разных целях, ставившихся перед египетским, китайским и античным ваянием. Все это принадлежит к сфере необходимости, а не возможности, и потому ключи к проблеме времени (которая вряд ли может быть разрешена на почве *одной* лишь истории) даются нам не математикой и отвлеченным мышлением, но великими искусствами как ближайшими родичами одновременной им религии.

12

Из того значения, которое было здесь придано культуре как прафеномену и судьбе — как органической логике бытия, следует, что всякая культура неизбежно должна обладать своей *собственной* идеей судьбы, причем этот вывод содержится уже в самом ощущении, что всякая великая культура является не чем иным, как осуществлением и образом одной-единственной, неповторимой судь-

бы. То, что *мы* зовем роком, случаем, провидением, судьбой, что человек античности называл Немесидой, Ананкой, Тихэ, Фатумом, что арабы называют «кисмат»[53], а все прочие народы называют каждый по-своему, что никто не может вполне прочувствовать у другого человека, жизнь которого является выражением как раз-таки его *собственной* идеи, и что не поддается дальнейшему словесному описанию, представляет собой именно эту однократную, никогда более не повторяющуюся конфигурацию души, которую каждый вполне отчетливо сознает у себя самого.

Я отваживаюсь на то, чтобы назвать античную формулировку идеи судьбы *эвклидовской.* В самом деле, то, что гнала и чем помыкала судьба Эдипа, была его чувственно-данная *личность,* его «эмпирическое я», более того — его σῶμα*. Эдип жалуется, что Креонт нанес вред его *телу***, что оракул напророчествовал его телу***. А Эсхил в «Хоэфорах» (704) говорит об Агамемноне как о «флотоводящем царском теле». Это все то же самое слово σώμα, которое математики неоднократно использовали применительно к своим телам. Судьба же короля Лира, судьба *аналитическая* (напомним также и здесь о соответствующем числовом мире), всецело покоится во тьме внутренних отношений: на поверхность выходит идея отцовства; душевные нити — бестелесные, потусторонние — выпрядаются по драме и получают своеобразное освещение со стороны второй, контрапунктно разработанной трагедии в доме Глостера. Лир — это в конце концов просто имя, центр чего-то не имеющего границ. *Такая* трактовка судьбы является «инфинитезимальной», распространяющейся в бесконечном пространстве через не имеющее конца время; она вовсе не касается телесного, эвклидова бытия; она затрагивает *лишь* душу. Безумный король в окружении юродивого и нищего в бурю на вересковой пустоши — вот противоположность группе Лаокоона. Вот фаустовская манера страдания в противоположность аполлонической. Софокл написал также и драму о Лаокооне. Нет сомнения в том, что там не было речи о *чисто душевном страдании.* Антигона гибнет как тело, потому что она предала погребению тело брата. Достаточно назвать имена Аякса и Филоктета, а рядом — принца Гомбургского[54] и Гётева Тассо, чтобы ощутить различие в величинах и отношениях вплоть до самых глубин художественного творчества.

---

* Тело (*греч.*).

** «Эдип-царь», 242; ср.: *Hirzel R.* Die Person (1914). S. 9.

*** «Эдип в Колоне», 355.

Тем самым мы подходим к иной взаимозависимости, исполненной великой символики. Западную драму называют *драмой характеров,* и по этой причине драму античную следовало бы называть *драмой положений.* Этим подчеркивается, что именно воспринимали люди обеих культур в качестве базовой формы собственной жизни, а тем самым ставили под вопрос посредством трагики, судьбы. Стоит нам произнести слово «*необратимость*» применительно к направлению жизни, стоит погрузиться в чудовищный смысл слов «слишком поздно», посредством которых мимолетный отрезок настоящего достается *вечному* прошлому, и мы ощущаем бездну этого трагического поворота. *Время* — это и есть трагическое, и отдельные культуры различаются по ощущаемому ими смыслу времени. Поэтому и трагедия большого стиля получила развитие лишь в тех двух из них, которые наиболее страстно отрицали или утверждали время. Перед нами античная трагедия *мгновения* и трагедия западная — *развития целых биографий.* Так воспринимают сами себя аисторическая и крайне историческая душа. Наш трагизм возник из ощущения *неумолимой логики становления. Трек чувствовал алогичность, слепую случайность момента.* Жизнь короля Лира внутренне вызревает в направлении катастрофы; жизнь царя Эдипа внезапно наталкивается на внешние обстоятельства. Теперь становится понятно, почему одновременно с западной драмой расцвело и угасло могучее портретное искусство (его высшей точкой явился Рембрандт), своего рода историческое и биографическое искусство, которое именно *по этой причине* строжайше преследовалось в классической Греции во времена расцвета аттического театра. Можно в связи с этим припомнить запрет посвящать в храм статуи, имеющие портретное сходство, как и о том, что со времен Деметрия из Алопеки (ок. 400) робкая разновидность идеализирующего портретного искусства возобладала как раз тогда, когда легкие светские пьесы «средней комедии» оттеснили великую трагедию на задний план. Вообще говоря, все греческие статуи носят одну и ту же маску, подобно актеру в театре Диониса. Все они выражают *телесные* позы и положения в наиболее строгой форме из всех мыслимых. Физиономически все они *немы,* телесно все *по необходимости наги.* Характерные бюсты отдельных конкретных личностей, причем уже после жизни, создал только эллинизм. Нам же это вновь напоминает об обоих соответствующих числовых мирах, в одном из которых ставка делалась на достижение ощутимого результата, между тем как в другом проводится морфологическое исследование характера групп отношений функций, уравнений, вообще формальных эле-

ментов одного порядка, и в качестве *таковых* они фиксируются посредством закономерных выражений.

13

Способность переживать современную историю и тот способ, которым она (но в первую очередь — *собственное* становление) проживается, чрезвычайно различна от человека к человеку.

Всякая культура уже располагает в высшей степени индивидуальным способом видеть мир в качестве *природы* и его познавать, или, что то же самое, у нее *имеется* ее собственная своеобразная природа, которой в точно таком же виде не может обладать никакая иная разновидность людей. Однако в куда более значительной степени всякая культура, а в ней, с различиями меньшего порядка — всякий отдельный человек, обладает своей собственной разновидностью истории, в картине которой, в стиле которой он непосредственно созерцает, ощущает и переживает всеобщее и личное, внутреннее и внешнее, всемирно-историческое и биографическое становление. Так, пристрастие западного человечества к автобиографии, какое настойчиво является на свет в символе индивидуальной исповеди еще в эпоху готики*, совершенно чуждо античности. Крайняя осознанность истории Западной Европы противостоит почти сновидческой бессознательности истории индийской. И что предстояло взору магических людей от первых христиан до мыслителей ислама, когда они произносили слова «всемирная история»? Однако, если чрезвычайно тяжело оказывается составить точное представление даже о природе, о каузально упорядоченном окружающем мире других людей (при том что специфически познаваемое в нем воссоединено в систему, доступную для передачи), полностью пронизать силами собственной души картину становления, сформированную душой всецело иного склада, уже совершенно невозможно. Здесь мы всегда имеем дело с недоступным остатком, который тем больше, чем более скудны собственное историческое чутье, физиономический такт, собственное знание людей. Тем не менее решение *этой* задачи является предпосылкой всего углубленного миропонимания. Исторический окружающий мир иных людей — это *часть их существа,* и никого невозможно понять, если не знаешь его ощущения времени, его идеи судьбы, стиля и степени сознательности его внутренней жизни. Так что то, что невозможно здесь об-

* Ср. т. 2. С. 324 сл.

наружить непосредственно в форме признаний, нам следует заимствовать из символики внешней культуры. Лишь так и становится доступным непостижимое, и это придает неизмеримую ценность историческому стилю культуры и относящимся к ней великим временным символам.

В качестве одного из этих вряд ли когда-либо понятых знаков можно назвать хотя бы *часы,* творение высокоразвитых культур, которое делается тем таинственнее, чем больше о нем размышляешь. Античное человечество умело обходиться без них, и не без умысла; еще много после Августа оно оценивало время дня по длине тени, отбрасываемой собственным телом*, хотя солнечные и водяные часы постоянно использовались в обоих более древних мирах египетской и вавилонской души в связи со строгим исчислением времени и глубоким взглядом на прошлое и будущее**. Однако античное бытие — эвклидово, безотносительное, точечное, всецело содержалось в настоящем моменте. Ничто не должно было напоминать о прошлом и будущем. *Археология* столь же чужда подлинно античной душе, как и ее *душевное обращение, астрология.* Античные оракулы и сивиллы, как и этрусско-римские гаруспики и авгуры, нисколько не желают узнавать отдаленное *будущее,* а лишь дать указание в отношении *единичного, непосредственно предстоящего* случая. Не было и никакого проникшего в повседневное сознание летоисчисления, ибо счет по Олимпиадам был исключительно литературным паллиативом. Речь не о том, хорош или плох календарь, но о том, кем он употребляется, протекает ли по нему жизнь нации. Ничто в античных городах не напоминает о длительности, о былом и о грядущем: ни одной с благочестивой заботливостью сохраняемой руины, никаких замышленных для еще не рожденных поколений творений, никакого избранного со смыслом, несмотря на технические трудности, материала. Дорический грек оставил без внимания микенскую технику камня и вновь строил из дерева и глины, несмотря на микенские и египетские образцы и несмотря на богатство собственного ландшафта в части лучших горных пород. Дорический стиль — это деревянный стиль. Еще во времена Павсания в храме Геры в Олимпии можно было видеть последнюю еще не смененную деревянную

* *Diels.* Antike Technik (1920). S. 159.

** Ученые круги в Аттике и Ионии примерно начиная с 400 г. сооружали безыскусные солнечные часы; наряду с этим начиная с Платона имеет место использование еще более примитивной клепсидры, однако обе этих формы — подражание куда более совершенным образцам Древнего Востока, они нисколько не затрагивают античное жизнеощущение; ср.: *Diels.* S. 160 ff.

колонну. В античной душе просто отсутствует собственный орган истории, *память* в постоянно подразумеваемом здесь смысле, которая неизменно поддерживает в наличии картину личного, а за ним и национального, и всемирно-исторического прошлого*, как и ход собственной и *не только* собственной внутренней жизни. Никакого времени не существует. Для взирающего на историю прямо позади собственного настоящего высится уже неупорядоченный во временном, а значит, и в историческом смысле фон, к которому для Фукидида относятся уже греко-персидские войны, а для Тацита — уже гракховские смуты**, и то же самое справедливо для истории великих римских родов, чья традиция была не чем иным, как романом: можно вспомнить о цезареубийце Бруте и его глубокой вере в собственных знаменитых предков. То, что Цезарь реформировал календарь, следует воспринимать едва ли не как освобождение от античного жизнеощущения. Однако Цезарь помышлял еще и о том, чтобы отказаться от Рима и превратить город-государство в династическую, т. е. подчиненную символу *длительности* империю с центром тяжести в Александрии, откуда и происходит его календарь. Его убийство явилось последним протестом именно этого, враждебного длительности жизнеощущения, которое воплощается в полисе, в *Urbs Roma****.

Всякий час, всякий день проживался тогда как самодостаточный. Это справедливо как применительно к отдельным грекам и римлянам, так и к городу, нации, культуре в целом. Исполненные мощи и горячей крови пышные процессии, дворцовые оргии и цирковые схватки при Нероне и Калигуле (которые Тацит, как настоящий римлянин, только и описывает, между тем как у него недостает ни зрячести, ни слов для постепенного продвижения вперед в жизни обширного ландшафта провинций) — вот последнее великолепное выражение этого эвклидовского мироощущения, обожествляющего *тело, настоящее.* Индусы, чья нирвана также выражена через отсутствие какого-либо исчисления времени, тоже не имели никаких часов, а *значит,* никакой истории, никаких жизненных воспомина-

* Для нас оно упорядочено христианским летоисчислением и схемой «Древний мир — Средневековье — Новое время»; на этом основании со времени ранних дней готики получали развитие также картины религиозной истории и истории искусства, в которых постоянно обитает большое число людей на Западе. Предполагать то же самое для Платона или Фидия — при том что это уже в высшей степени справедливо для художников Возрождения и постоянно господствует над их ценностными суждениями — абсолютно невозможно.

** Ср. т. 1. С. 27 слл.

*** Город Рим (*лат.*).

ний, никаких забот. То, что мы, преимущественно исторически предрасположенные люди, называем индийской историей, было осуществлено без малейшего самосознания. Тысячелетие индийской культуры от вед и до Будды производит на нас впечатление телодвижений спящего человека. Здесь жизнь *на самом деле* была сном[55]. Нет на свете ничего более удаленного от этого индусского духа, чем тысячелетие западной культуры. Никогда еще, даже в «одновременном» Китае эпохи Чжоу с его высокоразвитым ощущением периодов и эпох*, человек не бывал пробужденнее, сознательнее; никогда время не ощущалось глубже и с полным сознанием его направления и чреватой судьбой подвижности. *История Западной Европы — это судьба желанная, история индийская — судьба случайно приключившаяся.* В античном бытии никакой роли не играют годы, в индийском — даже десятилетия едва ли значимы; для нас же важны часы, минуты, наконец, секунды. Ни грек, ни индус не могли иметь никакого представления о трагическом напряжении исторических кризисов, когда гнетущее воздействие оказывает уже одно мгновение, как в августовские дни 1914 г. Однако глубокие натуры на Западе способны переживать такие кризисы также и *внутри самих себя,* подлинный же грек — никогда. Днем и ночью над нашим ландшафтом разносится бой часов с тысяч башен, который постоянно связывает будущее с прошлым и растворяет летучий момент «античного настоящего» в колоссальном отношении. Эпоха, знаменующая рождение этой культуры, время саксонских императоров, увидела также и изобретение колесных часов**. Западный человек вообще немыслим без скрупулезнейшего измерения времени — *хронологии происходящего,* которая полностью соответствует нашей колоссальной потребности в археологии, т. е. в сохранении, раскапывании, собирании всего происшедшего. Эпоха барокко довела готический символ башенных часов до уже гротескного — часов карманных, которые постоянно сопровождают каждого человека***.

А рядом с символом часов высится еще один, столь же глубокий, столь же непонятый и значимый — форм погребения, как их освятили все великие культуры в культе и искусстве. В Индии большой

* Ср. т. 2. С. 435 сл., 471 сл.

** Можно ли набраться смелости и высказать предположение о том, что «одновременно», т. е. на пороге 3-го тысячелетия дохристианской эры, возникли также и вавилонские солнечные, и египетские водяные часы? Историю часов не следует отделять от внутренне связанной с ними истории календаря, а потому изобретение и внедрение процедур по измерению времени следует предположить также и для китайской и мексиканской культуры с их углубленным ощущением истории.

*** Надо представить себе ощущения грека, который узнал бы вдруг об этом обычае.

стиль начинается с погребальных храмов, античный же большой стиль берет начало с погребальных сосудов, египетский — с пирамид, древнехристианский — с катакомб и саркофагов. В *первобытную* эпоху бесчисленные мыслимые формы хаотически встречаются друг подле друга, в зависимости от племенных обычаев, внешней нужды или целесообразности. Но всякая культура тотчас же поднимает один из них на высочайший символический уровень. Античный человек избрал здесь на основании глубочайшего, бессознательного жизнеощущения *трупосожжение,* акт уничтожения, посредством которого он энергично выражал свое привязанное к «здесь» и «теперь» эвклидовское существование. Он *не желал* никакой истории, никакой длительности, ни прошлого, ни будущего, ни заботы, ни избавления, и поэтому он *уничтожал* то, что более не обладало настоящим, — *тело* Перикла или Цезаря, Софокла или Фидия. Душа же вступала в *бесформенную* толпу, для которой были предназначены уже очень рано пренебрегаемые культы предков и празднества душ живых членов рода, что являло собой величайшую противоположность *последовательности* предков, *родовому древу,* увековеченному со всеми знаками исторического порядка в фамильных склепах западных родов. В этом отношении рядом с античной культурой просто нечего поставить* — за одним характерным исключением, а именно ведической ранней эпохи Индии. Следует подчеркнуть: дорическогомеровское раннее время, в первую очередь «Илиада», окружало данный акт всем пафосом только что созданного символа, между тем как в могилах Микен, Тиринфа, Орхомена мертвецов — тех самых, чьи сражения, быть может, послужили ядром для этого самого эпоса, — погребали едва ли не на египетский манер. Когда в императорскую эпоху наряду с погребальной урной для пепла появился саркофаг, «пожиратель плоти»** (у христиан, иудеев *и язычников),* пробудилось новое ощущение времени, точно так же как и тогда, когда вслед за микенскими шахтовыми могилами последовала гомеровская урна.

---

* Также и в китайском культе предков наблюдается окруженный строгим церемониалом *генеалогический* порядок. Однако в то время как здесь он мало-помалу делается центром всего благочестия, античный отступает всецело на задний план перед культами нынешних богов, так что в Риме его почти уже и не было.

** С явственным указанием на «воскресение плоти» (ἐκ νεκρῶν [из мертвых (*греч.*)]). Глубокое, сегодня уже почти непонятное изменение в значении этого слова ок. 1000 г. получает все большее выражение в слове «бессмертие». С преодолевающим смерть воскресением время в космосе начинается все равно что заново. Бессмертием время одолевает пространство.

И египтяне, так добросовестно хранившие свое прошлое в памяти, в камне и иероглифах, что мы еще и сегодня, по прошествии четырех тысячелетий, можем определить время правления их царей, увековечивали также и их тела, так что великие фараоны — символ жуткой возвышенности — со все еще узнаваемыми чертами лиц лежат в наших музеях, между тем как от царей дорической эпохи не сохранилось даже имен. Нам точно известны даты рождения и смерти почти всех великих людей начиная с Данте. Нам это представляется само собой разумеющимся. Однако в эпоху Аристотеля, на вершине античной образованности, люди не могли с уверенностью сказать, *жил ли вообще* Левкипп, основатель атомизма и современник Перикла, т. е. всего-то лишь столетием прежде. Это все равно как мы бы не были уверены в существовании Джордано Бруно, а эпоха Возрождения находилась бы уже всецело в области сказаний.

А сами эти музеи, в которые мы сносим всю совокупность сделавшегося чувственно-телесным и сохранившегося прошлого! Не являются ли также и они символом высочайшего ранга? Не должны ли они хранить в мумифицированном виде «тело» всего развития культуры? Разве мы не скапливаем, наподобие бесчисленных дат в миллиардах напечатанных книг, также и *все произведения всех* умерших культур в этих сотнях тысяч залов западноевропейских городов, где в массе собранного воедино каждый отдельный экспонат оказывается исторгнутым у летучего мгновения своей подлинной цели (которая *только* и была бы святой для античной души) и как бы растворенным в бесконечной подвижности времени? Припомним, что называли «музеем»[56] *греки* и какой глубокий смысл присутствует в этом изменении словоупотребления.

14

Господствующим на физиономии как западной, так и египетской и китайской культуры является *пра-чувство заботы,* и оно же формирует также и символику эротического, которая через картину последовательности поколений отдельных существ отображает протекание потока никогда не прекращающейся жизни. Также и в этом точечное эвклидово бытие античности воспринимало лишь «здесь» и «теперь» решающего акта, зачатия и рождения. Поэтому в центре культа Деметры находились муки роженицы, а в античном мире вообще — дионисийский символ *фаллоса,* этот знак всецело посвященной мгновению и забывающей в нем как прошлое, так и будущее сексуальности. В индийском мире ему опять-таки соответствует

знак лингама и круг культов, связанных с богиней Парвати. Как здесь, так и там человек ощущает себя безвольно *и беззаботно* отданным на откуп смыслу становления — подобно природе, подобно растению. Домашний культ римлянина относился к *гению,* т. е. порождающей силе главы семейства. Глубокая и полная раздумий забота западной души противопоставила этому знак материнской любви, которая почти что и не появляется на горизонте античного мифа, разве что в оплакивании Персефоны или в уже эллинистической сидящей статуе Деметры Книдской. Мать, держащая у груди ребенка, т. е. будущее: культ Марии в этом новом, фаустовском смысле расцвел только в века готики. Свое высшее выражение он нашел в Сикстинской Мадонне Рафаэля. Это *не* общехристианский мотив, ибо Магическое христианство подняло Марию как Теотокос, как Богородицу*, до ощущавшегося совсем иначе символа. Кормящая мать столь же чужда древнехристианско-византийскому искусству, как и искусству греческому, пускай даже совсем из других оснований; несомненно, Гретхен в «Фаусте» с глубоким очарованием своего бессознательного материнства ближе к готическим мадоннам, чем ко всем Мариям византийских и равеннских мозаик. В задушевности этих отношений потрясает то, что Мадонна с младенцем Иисусом в точности соответствует Исиде с младенцем Гором (обе они *заботливые* матери) и что этот символ оставался забытым тысячелетиями, на протяжении всей античной и арабской культуры, для которых он ничего не мог означать, чтобы оказаться вновь пробужденным фаустовской душой.

От материнской заботы путь пролегает к заботе отцовской, а тем самым — к высочайшему временному символу, выступающему в кругу великих культур, к государству. То, что означает для матери дитя, а именно будущее и продолжение собственной жизни (так что в материнской любви словно бы происходит снятие разделенности двух существ), то же самое означает для мужчин вооруженная община, посредством которой они охраняют дом и очаг, жену и ребенка, а значит, весь народ, его будущее и его потенциал. Государство — это внутренняя форма, «пребывание в форме» целой нации, и история в великом смысле этого слова — это и есть государство, понимаемое не как нечто движимое, но как само движение. *Женщина как мать является историей, мужчина как воин и политик эту историю вершит***.

---

* Ср. т. 2. С. 284.

** Ср. т. 2. С. 361 слл.

И здесь история высших культур вновь обнаруживает три примера исполненных заботы государственных образований: египетская система управления уже в Древнем царстве начиная с 3000 г. до Р. Х., раннекитайское государство Чжоу («Чжоули» дает нам такую картину тамошних порядков, что позднее никто не отваживался поверить в подлинность этого трактата) и государства Запада, предусмотрительная организация которых выдает такую волю к будущему, которая ничем не может быть превзойдена*. И в противоположность этому нам дважды открывается картина беззаботной преданности мгновению с его случайностями: античное и индийское государство. Как ни различны стоицизм и буддизм, эти старческие настроения обоих миров, они едины в своем сопротивлении историческому ощущению заботы, а значит, в презрении к прилежанию, к организаторским талантам, к сознанию долга, и поэтому при дворе индийских царей и на форуме античных городов никто не думал о завтрашнем дне — ни для себя самого, ни для общества в целом. *Carpe diem*** аполлонического человека сохраняет свое значение также и для античного государства.

Точно так же как с политической, обстоит дело и с другой стороной исторического бытия, а именно со стороной экономической. Античной и индийской любви, которая начинается с наслаждения мгновением и завершается им же, соответствует перебивание со дня на день. Экономическая организация крупного стиля существовала в Египте, где она наполняет всю картину культуры и вплоть до сегодняшнего дня вещает нам о том же с тысяч изображений, наполненных прилежанием и порядком; в Китае, чьи мифы о богах и легендарных императорах с их историей постоянно вращаются вокруг священных задач земледелия; наконец, в Западной Европе, чья экономика началась с образцовых орденских хозяйств и достигла своей высшей точки в своей собственной науке, политэкономии, которая изначально была *рабочей гипотезой* и по сути учила не тому, что происходило на деле, но чему происходить *следовало.* В античности же, уж не говоря об Индии, люди (при том, что пример Египта маячил у них перед глазами) вели хозяйство со дня на день, хищнически разрабатывая не только богатства, но и возможности, с тем чтобы тут же расточить черни случайно доставшиеся избытки. Переберите всех великих государственных деятелей античности, Перикла и Цезаря, Александра и Сципиона, даже таких революционеров, как Клеон и Тиберий Гракх: никто из них не заглядывал — в экономиче-

* Ср. к последующему т. 2. Гл. IV и V.

** Пользуйся моментом (*лат.*).

ском смысле — вдаль. Ни один город не брал в свои руки осушение или облеснение той или иной области, как не брались они за внедрение более совершенных методов, пород скота или сортов растений. «Аграрные реформы» Гракхов понимаются всецело неверно, когда их истолковывают в западном смысле: они желали сделать свою партию *собственниками.* Задача воспитать из них фермеров или даже поднять сельское хозяйство в Италии была им абсолютно чужда. Будущему позволяли наступать, оказывать на него воздействие не пытались. И потому социализм, глубоко родственный египетскому духу и противоположный экономическому стоицизму античности (не теоретический социализм Маркса, но практический, основанный Фридрихом Вильгельмом I социализм пруссачества, который ему предшествовал и преодолеет его вновь), оказывается именно египетским в своей всеохватной заботе о долговременных экономических взаимосвязях, в своем воспитании отдельного человека в духе долга перед целым и в освящении прилежания, через которое происходит утверждение времени и будущего.

15

Заурядный человек любой культуры замечает на физиономии всего становления, как своего собственного, так и становления живого мира вокруг, лишь непосредственно доступный передний план. Совокупность его переживаний, как внутренних, так и внешних, наполняет течение его дня как простая последовательность фактов. Только значительный человек ощущает позади расхожих взаимозависимостей колышущейся историей поверхности глубинную логику становления, которая выступает как идея судьбы и выставляет как нечто случайное как раз-таки эти поверхностные, бедные смыслом повседневные образования.

Поначалу, как представляется, между судьбой и случаем существует лишь разница по степени содержательного наполнения. Например, мы воспринимаем как случайность то, что Гёте прибыл в Зессенгейм[57], а его появление в Веймаре — как судьбу. Первое представляется эпизодом, второе составляет эпоху. Между тем отсюда делается ясно, что различие зависит от внутренней значительности людей, которые его проводят. Даже жизнь Гёте представится толпе сплошной цепью анекдотических случайностей; немногие же с изумлением воспринимают то, какая символическая необходимость присутствует даже в самых незначительных ее моментах. Но не было ли случаем и открытие гелиоцентрической системы Аристархом, меж-

ду тем как якобы повторное ее открытие Коперником, напротив, стало судьбой фаустовской культуры? Было ли то судьбой, что Лютер, в отличие от Кальвина, вовсе не имел организаторского таланта — и для кого? Для жизненного единства протестантов, немцев или западного человечества в целом? Были ли Тиберий Гракх и Сулла случайностями, а Цезарь — судьбой?

Область понятийного постижения остается здесь далеко позади; что является судьбой и что случаем — принадлежит к решающим *переживаниям* отдельной души, а также душ целых культур. Весь ученый опыт, всякое научное узрение, всякое определение здесь умолкают; а кто отваживается хотя бы на попытку гносеологически постичь то и другое, вовсе их не знает. То, что критическое размышление не способно передать хотя бы легкое дыхание судьбы, представляет собой внутреннюю убежденность, без которой мир становления остается запертым. Познать, т. е. различить и вынести суждение, а между тем, что познано (четко различенными вещами, свойствами, положениями), установить *причинно-следственные* связи — это все одно и то же. Тот, кто приступает к истории, вынося о ней *суждение,* обнаружит одни лишь голые факты. То же, что происходит в глубине, будь это провидением или роком, можно лишь пережить в гуще нынешних событий или перед картиной происшедшего некогда, причем с той же потрясающей, бессловесной несомненностью, которую пробуждает подлинная трагедия в настроенном некритически зрителе. Судьба и случай всякий раз образуют пару противоположностей, в которую душа пытается одеть то, что может быть *лишь* чувством, *лишь* переживанием и созерцанием, и что через наиболее искренние творения религии и искусства проясняется лишь для тех, кто *призван* к прозрению. Чтобы вызвать (имя — лишь звук пустой[58]) это пра-чувство живого бытия, которое сообщает смысл и содержание мировой картине истории, я не знаю ничего лучшего одной строфы Гёте, которая должна была задавать основное настроение этой книги, будучи помещена в самом ее начале:

Когда все то ж в безбрежном круге
Летит, двоясь, из года в год,
Тысячекратных арок дуги
Смыкаются в единый свод;
Из дальних звезд и из былинок
Желанье быть течет рекой,
Но вечный жизни поединок —
Лишь вечный в Господе покой.

На поверхности событий в мире царит *непредвиденное.* Как характерная черта оно присутствует во всяком единичном событии, всяком отдельном решении, всякой единичной личности. При появлении Мухаммеда никто не предвидел наступления ислама, при падении Робеспьера никто не догадывался о Наполеоне. То, что появляются великие люди, что они предпринимают, удается ли им это, — все это непредсказуемо; никто не знает, завершится ли мощно начавшееся развитие величественной линией, как это было с римской знатью, или роковым образом захиреет, как это случилось с Гогенштауфенами или с целой культурой майя. Точно так же, вопреки всему естествознанию, обстоит дело с судьбой всякого отдельного вида животных и растений внутри земной истории, и далеко за ее пределами — с самой Землей и вообще всеми солнечными системами и галактиками. Малозначительный Август составил целую эпоху, великий же Тиберий прошел, не оставив следа. Точно таким же представляется нам удел художников, произведений искусства и художественных форм, догматов и культов, теорий и изобретений. То, что один момент в вихре становления всего-навсего претерпевает судьбу, другой же сам делается судьбой, причем довольно часто на все будущее, так что первый исчезает в прибое исторической поверхности, второй же историю *творит,* — это не может быть объяснено никакими «потому» и «оттого», и тем не менее исполнено глубочайшей необходимости. А потому также и применительно к судьбе имеет значение то, что в минуту углубленности высказал Августин о времени: *«Si nemo ex me quaerat, scio; si quaerenti explicare velim, ne scio».*

Вот и *идея милости* в западном христианстве, выстраданной жертвенной смертью Иисуса милости: располагать свободной волей*, выражает случай и судьбу в наиболее заостренной ее этической формулировке. Рок (первородный грех) и милость — в этой полярности, которая извечно может быть лишь образом ощущения, подвижной жизни, но никогда не содержанием ученого опыта, содержится бытие всякого действительно значительного человека этой культуры. Она образует — в том числе и для протестантов, и для атеистов, пусть даже она спрячется за происходящим от нее по прямой линии естественно-научным понятием «развития»**, — основание всякой исповеди, всякой автобиографии, в которой, будь она написана или нарисована, отказано античному человеку, потому что

* Ср. т. 2. С. 264 сл., 323.

** В английской философии с легкостью прослеживается путь, ведущий от Кальвина к Дарвину.

его судьба имела иной облик. Она являет собой окончательный смысл автопортретов Рембрандта и музыки от Баха до Бетховена. Можно называть это уделом, провидением, внутренним развитием*, что придает нечто родственное всем биографиям всех людей Запада, — все равно это остается недоступным для мышления. «Свободная воля»—внутренняя достоверность. Но что бы мы ни желали и ни делали, то, что в действительности следует за всеми решениями и из них вытекает — внезапно, ошеломляюще, непредвиденно для кого угодно на свете, — все это *служит* более глубокой необходимости и для понимающего взгляда, когда он скользит по картине давно минувшего, укладывается в некий великий порядок. И здесь, когда судьба оказалась исполнением того, что желалось, неисследимое может восприниматься как милость. Чего желали Иннокентий III, Лютер, Лойола, Кальвин, Янсений, Руссо, Маркс — и что из этого вышло в потоке западной истории? Было то милостью или роком? Всякое рационализирующее членение здесь останавливается, приходя к бессмыслице. Учение о предопределении у Кальвина и Паскаля (они оба отважились на то, чтобы с большей последовательностью, чем Лютер и Фома Аквинский, дойти до окончательных причинно-следственных выводов диалектики Августина) — *неизбежная* нелепица, к которой приводит рассудочное следование за этими тайнами. Из судьбоносной логики мирового становления оно впадает в каузальную логику понятий и законов, от непосредственного созерцания жизни приходит к механической системе объектов. Жуткие душевные схватки Паскаля — это борение человека глубокой внутренней жизни, бывшего в то же самое время прирожденным математиком и желавшего покорить окончательные и наиболее серьезные вопросы души в одно и то же время великим интуициям пламенной веры и абстрактной точности своих столь же великих математических задатков. Это привело к идее судьбы или, выражаясь порелигиозному, к божественному провидению, *схематической форме принципа причинности,* а значит, к Кантовой форме деятель-

* Это относится к извечным спорным моментам западной теории искусства. Античная, аисторическая, эвклидова душа не имела никакого «развития», западная же исчерпывается в нем; она представляет собой «функцию» в направлении к завершению. Одна «есть», вторая «становится». Тем самым весь античный трагизм исходит из постоянства личности, весь же западный — из ее изменчивости. Только это и является «характером» в нашем значении, образ бытия, который состоит в безостановочной подвижности и бесконечном богатстве отношений. *У Софокла страдание облагораживается возвышенным жестом, у Шекспира же возвышенный образ мыслей облагораживает поступок.* Поскольку наша эстетика заимствовала примеры из обеих культур, не разбирая, она не могла не ошибиться в отношении фундаментальной проблемы.

ности рассудка, *ибо это и означает предопределение,* в которой теперь, впрочем, появляется свободная от всякой каузальности, живая и доступная переживанию лишь в качестве внутренней достоверности милость — в качестве природной силы, связанной с неизбежными законами и превращающей религиозную картину мира в косный и унылый механизм. И не было ли опять же судьбой (как для них самих, так и для мира) то, что английские пуритане, наполненные этим убеждением, не впадали в бездеятельную покорность, но достигали деятельной и восторженной убежденности, что их воля — это и есть воля Бога?

16

Если теперь мы обратимся к дальнейшему прояснению случайного, мы уже не будем подвергаться той опасности, чтобы усмотреть в случайности исключение или нарушение *природной* взаимосвязи. Природа — это *не* та картина мира, в которой судьба играет существенную роль. Повсюду там, где устремленный в глубину взгляд отделяется от чувственно-ставшего и, приближаясь к визионерству, пронизывает окружающий мир, ощущая воздействие не просто объектов, но пра-феноменов, в дело вступает великий *исторический,* внеприродный и сверхъестественный аспект: это есть взгляд Данте и Вольфрама, а также старца-Гёте, выражением чего в первую очередь является финал второго «Фауста». Если мы какое-то время посозерцаем этот мир судьбы и случая, нам, возможно, может показаться случайным то, что на этой крохотной звездочке среди миллионов солнечных систем в некий момент разыгрывается эпизод «всемирной истории»; случайно то, что люди, это своеобразное звероподобное образование на коре этой звезды, в некий момент исполняют драму «познания», причем именно в такой, столь по-разному трактуемой Кантом, Аристотелем и прочими форме; случайно то, что в качестве парного этому познанию полюса являются именно такие законы природы («вечные и общезначимые») и вызывают на свет картину «природы», относительно которой каждый убежден, что она одна и та же для всех. Физика изгоняет — и справедливо — случай из своей картины мира, однако это опять-таки был случай, что она вообще в какой-то момент аллювиального периода земной поверхности явилась на сцену в качестве умонастроения особого рода.

Мир случая — это мир однократно действенных фактов, на которые мы взираем как на будущее со страстным стремлением или наполняясь страхом, которые как живое настоящее возвышают или

угнетают нас, которые мы можем снова пережить радостно или скорбно как прошлое. Мир причин и следствий — это мир постоянно возможного, мир вневременных истин, которые мы познаем, разлагая и различая.

Лишь последнее достижимо для науки, *тождественно* с наукой. Кто же, подобно Канту и большинству систематиков мышления, оставался слеп к первому, к миру как «*Divina commedia*», как к драме для Бога, увидит в нем лишь бессмысленную сумятицу случаев — на сей раз в самом пошлом смысле этого слова*. Однако также и профессиональное, лишенное художественности историческое исследование с его собиранием и систематизацией голых фактов представляет собой немногим больше, чем — пусть даже весьма остроумную — санкцию всего пошло-случайного. Лишь проникающий в метафизическое взгляд переживает в фактах *символы* происшедшего и тем самым возвышает случай до судьбы. Тот же, кто — подобно Наполеону — сам является судьбой, не нуждается в этом взгляде, ибо между ним самим как фактом бытия и прочими фактами существует созвучие метафизического такта, придающее его решениям сновидческую безошибочность**.

Бесподобный, колоссальный взгляд такого рода встречаем мы у Шекспира, в котором никто пока еще не отыскивал и не подозревал подлинного трагика случая. И все же здесь заключается как раз окончательный смысл западного трагизма, являющегося в то же самое время отображением западной идеи истории и тем самым — ключом к тому, что значит для нас непонятое Кантом слово «время». То была случайность, что политическая ситуация в «Гамлете», убийство короля и вопрос о престолонаследии имеют именно такой характер. Случайно, что Яго, этот заурядный мерзавец, какими полны городские улицы, взял на мушку именно данного человека, личность которого никак не назовешь заурядной! А Лир! Бывает ли что-то более случайное (а потому «естественное»), чем соединение этого властного достоинства с этими унаследованными дочерьми роковыми страстями? То, что Шекспир берет анекдот в том виде, в каком его находит, и как раз в силу этого наполняет его мощью глубочайшей необходимости (нигде это не делается возвышеннее, чем в его

* «Plus on vieillit, plus on se persuade, que sa sacrée Majesté le Hazard fait les trois quarts de la besogne de ce misérable Univers» [Чем больше старишься, тем больше уверяешься в том, что Его Величество Случай исполняет в этом несчастном мире три четверти всей работы (*фр.*)] (Фридрих Великий — Вольтеру). Неизбежно таково восприятие подлинного рационалиста.

** Ср. т. 2. С. 20 слл.

римских драмах), этого никто не смог понять вплоть до сегодняшнего дня. Ибо желание понять оказалось исчерпанным в отчаянных попытках внести сюда нравственную причинность — некое «потому», взаимосвязь «вины» и «наказания». Однако это не назовешь даже истинным или ложным (ибо истинное и ложное принадлежат к миру как природе и означают критику каузального), а только плоским, и именно по контрасту с глубоким переживанием поэтом чисто фактичного анекдота. Лишь тот, кто это ощущает, способен изумиться величественной наивности вступлений к «Лиру» и «Макбету». Нечто противоположное обнаруживает Геббель, который уничтожает глубинность случая посредством системы причин и следствий. Принужденность, рассудочность его набросков, которые безотчетно ощущаются всяким, состоит в том, что каузальная схема его душевных конфликтов противоречит исторически-подвижному мироощущению с его совершенно иного характера логикой. Эти люди не живут; своим присутствием здесь они нечто доказывают. Мы ощущаем наличие великого рассудка, однако глубокой жизни здесь нет. Место случая заступает «проблема».

Но именно эта *западная* разновидность случайного абсолютно чужда античному мироощущению, а тем самым — и античной драме. Антигона не имеет никакого случайного качества, которое бы как-то могло приниматься во внимание в ее участи. То, что случилось с царем Эдипом, могло бы — в отличие от судьбы Лира — приключиться с каждым. Такова *античная* судьба, «общечеловеческий» *рок,* который имеет значение для «тела» вообще и ни в коей степени не зависит от случайно-личного.

Обычная историография, поскольку она не уходит в собирательство фактов, *неизменно* остается при *пошло*-случайном. Такова уж судьба ее творцов, которые в душевном плане остаются — более или менее — на уровне толпы. История и природа сливаются у них перед глазами в избито-банальное единство, а «случай», «Sa sacrée Majesté le Hazard» — это для человека из толпы самое понятное из всего, что только можно себе представить. Это есть причинно-следственное за занавесью, *пока еще не* доказанное, заменяющее ему тайную логику истории, которой он не ощущает. Отдающий анекдотом передний план картины истории, место сборищ всех научных охотников за случайностями и всех романистов и драматургов обычного пошиба, всецело этому соответствует. Как же много войн началось оттого, что ревнивому царедворцу было желательно удалить генерала от своей жены! Как много битв выиграно или проиграно в связи с нелепыми случайностями! Стоит только посмотреть, как еще в XVIII в.

трактовалась римская история, как трактуется китайская вплоть до сегодняшнего дня! Можно вспомнить об ударе, который нанес веером алжирский дей[59], и о вещах подобного рода, которые оживляют историческую сцену опереточными мотивами. Смерть Густава Адольфа или Александра выглядят так, словно их выдумал неумелый драматург. Ганнибал — это просто какое-то интермеццо в античной истории, в ход которой он внезапно вмешался. «Проход» Наполеона не лишен мелодраматизма. Тот, кто отыскивает внутреннюю форму истории в какой-либо каузальной последовательности ее видимых единичных событий, неизменно, если будет прямодушен, отыщет в ней комедию, полную бурлесковой бессмыслицы, и у меня есть основания полагать, что недооцененная сцена танца подпивших триумвиров в «Антонии и Клеопатре» Шекспира (одна из самых сильных в этом бесконечно глубоком творении) возникла как издевка первого *исторического* трагика всех времен над «прагматическим» воззрением на историю. Ибо именно *такое* воззрение спокон веку господствовало в «мире». Оно-то и придавало маленьким честолюбцам мужества и надежд, с тем чтобы они вмешивались в мир. Руссо и Маркс полагали, что их взгляд на *него* и его рационалистическую структуру, их теории способны изменить «ход вещей в мире». Даже социальные или экономические истолкования политических событий, до которых, как до некой вершины, поднимаются ныне исторические исследования, остающиеся ввиду своего биологического уклона под постоянным подозрением причинно-следственных оснований, все еще преимущественно плоски и избиты.

В значительные моменты у Наполеона открывалось сильнейшее чутье на глубинную логику всемирного становления. Тогда он догадывался, в какой степени он сам является судьбой и насколько судьба присуща ему самому. *«Я* чувствую, как нечто толкает меня к неведомой цели. Как только я ее достигну, как только во мне пропадет нужда, будет довольно пылинки, чтобы стереть меня в порошок. Однако до этого момента всех человеческих сил недостанет на то, чтобы меня превозмочь», — сказал он при начале русского похода. Это была *вовсе не* прагматическая мысль. Тогда он догадался о том, насколько мало логика судьбы нуждается в чем-то определенно-частном, будь то человек или ситуация. Он сам, как реальный человек, мог быть убит при Маренго. В таком случае то, что *значил* он, оказалось бы воплощено в ином образе. В руках великого музыканта одна и та же мелодия способна обнаруживать величайшее многообразие. Слуху простых слушателей она может представать в полностью измененном виде, при том что в глубине — в совершенно ином смы-

сле — она останется той же самой. Эпоха германского национального воссоединения оказалась воплощенной в личности Бисмарка, освободительная же война протекла в разбросанных и почти что не имевших личностного отпечатка событиях. Говоря на языке музыканта, и та и другая «тема» могла быть исполнена и по-другому. Бисмарка могли уже вскоре отправить в отставку, а сражение при Лейпциге могло быть проиграно; группа войн 1864, 1866 и 1870 гг. могла быть представлена дипломатическими, династическими, революционными или экономическими фактами («модуляциями»), *хотя физиономическая выпуклость западной истории, в противоположность стилю хотя бы той же истории индийской требует — так сказать, контрапунктически — в решающих местах сильных акцентов, войн или великих личностей.* Сам Бисмарк указывает в своих воспоминаниях, что весной 1848 г. могло быть проведено объединение в большем масштабе, чем в 1870-м, но осуществлению этого помешала политика прусского короля, а точнее, его персональный вкус. Однако, и Бисмарк это также ощущает, то было бы вялым исполнением музыкальной «фразы», что в любом случае потребовало бы коды *(«da capo e poi la coda»**). Сам же смысл эпохи, т. е. тема, не изменился бы ни от какого переформирования ее фактического наполнения. Гёте, возможно, мог умереть в молодости, но его «идея» умереть не могла. «Фауст» и «Тассо» остались бы ненаписанными, однако они все равно — в некоем весьма таинственном смысле — «явились» бы, пускай без своей поэтической зримости.

Ибо это случайность, что история высшего человечества протекает в форме великих культур, как случайность и то, что одна из них пробудилась в Западной Европе ок. 1000 г. Однако начиная с этого момента она следовала «закону, что ее определяет»[60]. В рамках всякой эпохи существует неограниченное множество поразительных и непредсказуемых возможностей запутаться в частных деталях, сама же эпоха необходима, потому что в ней присутствует жизненное единство. То, что ее внутренняя форма именно такова, — это ее *предопределение.* Новые случайности могут внести в ее развитие величия или убожества, счастья или горести, однако изменить его они не в состоянии. Не подлежащий отмене факт — это не только единичный случай, но и единичный тип: в истории космоса — тип «Солнечной системы» с обращающимися вокруг планетами, в истории нашей планеты — тип «живого существа» с юностью и старостью, продолжительностью жизни и размножением, в истории живых су-

* С начала, а затем кода (*ит.*).

ществ — тип человеческого существования, на его «всемирно-исторической» стадии — тип великой единичной культуры*. А эти культуры по своему существу сродни растениям: на протяжении всей своей жизни они связаны с той почвой, на которой произросли. Типичным, наконец, является тот способ, каким постигают и переживают судьбу люди одной культуры, пускай даже для всякого единичного человека соответствующая картина будет окрашена в весьма разные цвета. То, что здесь высказывается по данному поводу, — не «истинно», но внутренне необходимо для данной культуры и данного периода, и оно убедительно для прочих не потому, что истина лишь одна, но потому, что она принадлежит той же эпохе.

Поэтому эвклидовская душа античности могла пережить свое собственное, привязанное к нынешним требованиям существование лишь в виде *случайности в античном стиле.* Если для западной души случайное как судьба имеет очень мало веса, то для души античной, напротив, судьба — это раздувшаяся до чудовищных размеров случайность. Это и означают Ананка, Геймармена и Фатум. Поскольку античная душа, собственно, истории не переживала, у нее по сути не было и чутья на *логику* судьбы. Не следует позволять словам обманывать себя. Общенародной богиней греков была Тихэ, которую едва ли кто смог бы тогда отличить от Ананки. Однако *мы* воспринимаем судьбу и случайность со всей весомостью противоположности, от разрешения которой в глубинах нашего существования все и зависит. Наша история — это история великих взаимозависимостей; античная история, причем не один лишь ее образ у историков вроде Геродота, но вся ее значимость — это история анекдотов, т. е. ряд скульптурных частностей. Анекдотичным в полном смысле этого слова был и стиль античного существования вообще, как и стиль всякого отдельного жизненного поприща. Чувственно-зримая сторона событий сгущается до *враждебных* истории, *демонических, абсурдных* случаев. Они отрицают и опровергают логику событий. Все пьесы образцовых античных трагедий *исчерпываются* случаями, предающими осмеянию осмысленность мира; иначе невозможно истолковать значение слова εἱμαρμένη** в противоположность шекспировской *логике случайности.* Повторим еще раз: то, что приключается с Эдипом, будучи совершенно ничем не обусловлено ни внешне, ни внутренне, могло бы произойти со всяким без исключения человеком. Такова *форма античного мифа.* Сравним с этим глубинно-

* На том факте, что мы наблюдаем целую группу этих культур, основывается сравнительный метод настоящей книги; ср. т. 2. С. 40 слл.

** Геймармена, судьба (*греч.*).

внутреннюю, обусловленную всем существованием и отношением этого существования к времени необходимость судьбы Отелло, Дон Кихота, Вертера. Это есть различие (о чем уже говорилось) трагедии положений от трагедии характеров. Однако эта же противоположность повторяется также и в самой истории. Всякая западная эпоха обладает характером, всякая же эпоха античности представляет собой ситуацию. Жизни Гёте присуща судьбоносная логика, между тем как жизнь Цезаря была исполнена мифической случайности. Шекспир первым *внес* сюда логику. Наполеон — это трагический характер, между тем как Алкивиад попадает в трагические положения. Астрология в том ее виде, в котором она начиная с готики и до барокко господствовала в мироощущении даже своих отрицателей, желала овладеть *всем* будущим течением жизни. Фаустовский гороскоп, наиболее известным примером которого был, возможно, тот, что составил Кеплер для Валленштейна, предполагает целостное и исполненное смысла направление всего еще только развивающегося бытия. Античный оракул, всегда относящийся к *отдельным* эпизодам, собственно говоря, является символом бессмысленного случая, мгновения; он признает в ходе событий наличие чего-то точечного, бессвязного, и в том, что выходило из-под пера афинских авторов как история, что переживалось там в качестве таковой, изречения оракулов вполне уместны. Бывало ли вообще у грека сознание *исторического развития* к какой-либо цели? Могли ли бы мы без такого сознания вообще размышлять об истории, историю творить? Если сравнить судьбы Афин и Франции в соответствующие эпохи Фемистокла и Людовика XIV, мы обнаружим, что стиль исторического ощущения и стиль действительности в каждом из них едины: в первом это доведенная до крайности логичность, во втором — такая же нелогичность.

Поймем теперь глубинный смысл этого значительного факта. История — это осуществление души, и тот же самый стиль господствует в истории, которую делают люди, как и в той, которую они наблюдают. Античная математика, а с ней и античная история исключает символ бесконечного пространства. Это не случайно, что сцена античного существования — самая маленькая из всех: отдельно взятый полис. Ему недостает горизонта и перспективы (несмотря на эпизод похода Александра) точно так же, как сцене античного театра с его плоско заканчивающимся задником. Сравним с этим дальнобойность воздействий западной кабинетной дипломатии, а также капитала. Подобно тому как греки и римляне познавали в своем космосе лишь передний план — и признавали его в качестве действи-

тельного (что происходило при внутреннейшем отвержении халдейской астрономии), подобно тому как они по сути имели *лишь* домашних, городских и полевых богов, однако не имели ни одного бога светил*, так и *рисовали* они лишь передний план. Ни разу в Коринфе, Афинах и Сикионе не был создан пейзаж с горами на горизонте, с проплывающими облаками, с дальними городами. На всех расписных вазах мы видим лишь фигуры в их эвклидовой разобщенности и художественном самоудовлетворении. Всякая группа фигур на фризе храма выстроена в ряд, в ней никогда не наблюдается контрапунктическое построение. Однако и переживался лишь передний план. То, что внезапно случалось с человеком, было судьбой, а не «течением жизни», и потому Афины наряду с фресками Полигнота и геометрией платоновской Академии создали *трагедию судьбы* — вполне в духе пресловутой «Мессинской невесты». Полная нелепица слепого рока, воплощенная, например, в проклятии Атридов, открывала аисторической античной душевности весь без остатка смысл ее мира.

17

Прояснению этого могут служить несколько примеров — смелых, однако уже более не рискующих быть неверно понятыми. Представим, что Колумб получил поддержку не от Испании, а от Франции. Какое-то время это было даже наиболее вероятным. Несомненно, Франциск I как властелин Америки получил бы императорскую корону вместо Карла V. Ранняя история барокко от *sacco di Roma*[61] и до Вестфальского мира, это теперь в полном смысле *испанское* столетие в религии, духовности, искусстве, политике и морали, служившее как в общем и целом, так и в частностях основой и предпосылкой веку Людовика XIV, вылепливалась бы тогда не в Мадриде, а в Париже. Взамен имен Филиппа, Альбы, Сервантеса, Кальдерона, Веласкеса мы называли бы теперь тех великих французов, которые остались теперь (так, пожалуй, можно обрисовать то, что постигается с немалым трудом) нерожденными на свет. Стиль церкви, окончательно определенный тогда испанцем Игнатием Лойолой и проникнутым его духом Тридентским собором, политический стиль, заданный тогда испанским военным искусством, кабинетной дипломатией испанских кардиналов и придворным духом Эскориала и продержавшийся вплоть до Венского конгресса, а в значитель-

* Гелиос — всего-навсего поэтический образ. У него не было ни храма, ни статуй, ни культа. Еще в меньшей степени была богиней Луны Селена.

ных своих моментах — еще и после Бисмарка, архитектура барокко, великая живопись, церемониал, изысканное общество больших городов было бы тогда представлено другими глубокими умами из числа аристократии и духовенства, другими войнами, не теми, что провел Филипп II, другим зодчим — не Виньолой, другим двором. Случайность избрала испанский жест для поздней западной эпохи; *внутренняя же логика* эпохи, которая *должна была* найти свое завершение в великой революции (либо в событии аналогичного содержания), осталась бы при этом неизменной.

Французская революция могла бы быть представлена событием иного характера, произошедшим в ином месте, например в Англии или Германии. Необходима была, причем именно в тот момент, ее «идея» (как мы увидим позднее), а именно переход культуры в цивилизацию, победа неорганической мировой столицы над органической деревней, которая сделалась теперь «провинцией» в духовном смысле. Здесь уместно применить слово *эпоха* в древнем, ныне изгладившемся (его смешивают с «периодом») значении этого слова[62]. Событие составляет эпоху, что означает следующее: оно знаменует в течении культуры необходимый, судьбоносный поворот. Само случайное событие, кристаллическое образование на исторической поверхности, вполне могло быть представлено другими соответствующими случайностями; *эпоха* же необходима и предопределена заранее. Очевидно, вопрос о том, достигнет ли событие уровня эпохи или станет эпизодом в отношении определенной культуры и ее хода, связан с идеей судьбы и случайности, а значит, также и с различием, существующим между двумя трагиками — «эпохальной» западной и «эпизодической» античной.

Можно, далее, различать *анонимные и личностные* эпохи — в зависимости от их физиономического типа в картине истории. К случайностям высшего ранга принадлежат великие личности, наделенные формообразующей силой собственной персональной судьбы, которая воплощает в своей форме судьбы тысяч людей, целых народов и эпох. И все же авантюристов и везунчиков без внутреннего величия (как Дантон и Робеспьер) отличает от героев истории то, что их персональная судьба несет на себе лишь отдельные черты общего. Несмотря на свои звучные имена, в том времени господствовали именно «якобинцы» как тип, а не кто-то один из их числа. Первая часть той эпохи, революция, прошла поэтому всецело анонимно, вторая же, наполеоновская, была в высшей степени личностной. Колоссальный размах этих событий в несколько лет завершил то, что соответствующая античная эпоха (приблизительно с 386 по 322 г.)

должна была совершать расплывчато и неуверенно, целыми десятилетиями подспудной разрушительной работы. К сути всех культур относится то, что поначалу на первой стадии существует равная возможность того, что необходимое осуществится либо в виде великой личности (Александр, Диоклетиан, Мухаммед, Лютер, Наполеон), либо почти безличного события, обладающего значительной внутренней формой (Пелопоннесская и Тридцатилетняя война, Война за испанское наследство), или же малозначительного и неполного развития (эпоха диадохов, время гиксосов, германское междуцарствие[63]). Какую именно форму предпочтет *вероятность* — это уже вопрос исторического, а также трагического стиля.

Трагическое в жизни Наполеона (остающегося все еще неоткрытым для поэта, которому достало бы величия на то, чтобы это понять и воплотить в свое произведение) заключается в том, что он, чье существование было всецело посвящено борьбе против английской политики, наиболее благородной представительницы английского духа, именно этой борьбой привел английский дух к победе на континенте. Далее же этот дух оказался достаточно могущественным, чтобы одолеть Наполеона под видом «освобожденных народов» и заставить впоследствии умирать на Св. Елене. Это не Наполеон был основателем принципа экспансионизма. *Он*-то зародился в пуританстве, в окружении Кромвеля, которое и вызвало к жизни британскую колониальную империю*, а со дня сражения при Вальми, что понял один лишь Гёте, как это доказывают его знаменитые слова, произнесенные вечером в день битвы, такова была (при посредничестве прошедших английскую школу умов, таких как Руссо и Мирабо) тенденция также и революционной армии, которую подталкивали вперед исключительно идеи английских философов. Не Наполеон сформировал эти идеи, но, напротив, он сам сформировался под их влиянием, и, взойдя на трон, он должен был следовать им и дальше против единственной силы, а именно Англии, которая желала *того же самого.* Его империя — порождение французской крови, но в английском стиле. Локк, Шефтсбери и Кларк, но в первую очередь Бентам разработали в Лондоне теорию «европейской цивилизации», западного эллинизма, а Бейль, Вольтер и Руссо перенесли ее в Париж. Во имя *этой-то* Англии парламентаризма, предпринимательской этики и журнализма и были даны сражения при Вальми и Маренго, Йене, Смоленске и Лейпциге, и во *всех* этих бит-

* На память здесь приходят слова Каннинга, произнесенные в начале XIX в.: «Да будет Южная Америка свободной — и насколько это возможно, английской!» Экспансионистский инстинкт никогда еще не получал выражения в более чистом виде.

вах английский дух одержал победу — над французской культурой Запада*. Первый консул ни в коем случае не желал включить Западную Европу во Францию; он желал поначалу (поистине Александрова идея на пороге всякой цивилизации!) поставить на место английской колониальной империи французскую, посредством чего он утвердил бы политико-военное превосходство Франции в западном культурном ареале на вполне незыблемом основании. Это была бы империя Карла V, в которой не заходит солнце, которая, несмотря на Колумба и Филиппа II, управлялась бы из Парижа и была бы организована не как рыцарско-церковное, но как военно-экономическое единство. Настолько далеко (быть может) простиралась в его миссии судьба. Однако Парижский мир 1763 г. уже предрешил вопрос *не в пользу* Франции, и великие планы Наполеона всякий раз расстраивались крохотными случайностями. Сначала, при Сен-Жан д'Акр[64], это была пара вовремя доставленных сюда англичанами орудий; далее, после Амьенского мира, когда в его руках была вся долина Миссисипи вплоть до Великих озер и он уже завязал отношения с Типпу Сагибом, защищавшим тогда от англичан Ост-Индию, планы Наполеона потерпели крушение из-за ошибочного маневра его флотоводца, что побудило его отказаться от тщательно подготовленного предприятия; наконец, когда он с целью новой высадки на Востоке, заняв Далмацию, Корфу и всю Италию, сделал уже вполне французским все Адриатическое море и вел переговоры о совместных действиях против Индии с персидским шахом, они разбились о капризы императора Александра, вполне способного в какие-то моменты поддержать поход на Индию, которому был бы тогда обеспечен несомненный успех. Лишь когда после крушения всех внеевропейских комбинаций Наполеон избрал как *ultima ratio*** в борьбе против Англии аннексию Германии и Испании, т. е. стран, в которых как раз тогда *его* собственные революционно-английские идеи ополчились против него, их проводника, он сделал шаг, сделавший излишним его самого***.

* Зрелая западная культура была насквозь французской, которая начиная с Людовика XIV выросла из испанской. Однако уже при Людовике XVI в Париже английский парк одержал победу над французским, сентиментальность одолела *esprit*, одежда и формы общественной жизни Лондона — над теми, что были присущи Версалю, Хогарт победил Ватто, мебель Чиппендейла и фарфор Веджвуда взяли верх над Булем и Севром.

** Последний довод (*лат.*).

*** Гарденберг реорганизовал Пруссию в строго английском духе, что поставил ему в упрек Фридрих Август фон дер Марвиц. Также и реформа армии Шарнхорста представляла собой своего рода «возвращение к природе» в духе Руссо и революцию против профессиональных армий кабинетных войн времен Фридриха Великого.

Окажется ли теперь мировая колониальная система, заложенная некогда испанским духом, переформированной на французский или английский лад, суждено ли «Соединенным Штатам Европы», бывшим *morga* слепком с империи диадохов, а ныне, в будущем — с *Imperium Romanum,* осуществиться то ли благодаря Наполеону — в качестве романтической военной монархии на демократической основе, или же это будет реализовано в XXI в. как экономический организм, усилиями деловых людей цезарева пошиба — все это относится к моменту случайности в исторической картине. Победы и поражения Наполеона, в которых неизменно таилась победа Англии, победа цивилизации над культурой, его императорство, его падение, *grande nation**, мимолетное освобождение Италии, которое как в 1796 г., так и в 1859-м по сути лишь сменило политический костюм давно уже сделавшегося лишенным какого-либо значения народа, разрушение Германской империи, этой готической развалины, — все это поверхностные образования, за которыми кроется великая логика подлинной, незримой истории, и в ее духе Запад и осуществил тогда завершение культуры, достигшей совершенства во французском образе, как *ancien régime,* и приход ей на смену английской цивилизации. В качестве символов «одновременных» временных переворотов взятие Бастилии, Вальми, Аустерлиц, Ватерлоо и возвышение Пруссии соответствуют таким образом среди событий античности битвам при Херонее и Гавгамелах, походу на Индию и победе римлян при Сентине, и делается понятным, что в войнах и политических катастрофах, основном материале нашей историографии, победа не является существенным моментом борьбы, а мир не является целью переворота.

18

Тот, кто усвоил эти соображения, поймет, сколь роковым для переживания подлинной истории должен был сделаться принцип каузальности, присущий в закосневшей своей форме только поздним состояниям культуры и тем более тиранически воздействующий на картину мира. Кант весьма предусмотрительно провозгласил каузальность необходимой формой познания, но следует неустанно подчеркивать, что под этим подразумевалось исключительно *рассудочное* наблюдение окружающего человека мира. Слово «необходимость» ласкало слух каждого, однако при этом не желали слышать об

* Великая нация (*фр.*).

ограничении принципа одной-единственной областью познания, которая исключала как раз созерцание и вчувствование в живую историю. Весь же XIX в. прилагал усилия к тому, чтобы стереть границу между природой и историей в пользу первой. Чем более «исторично» желали мыслить, тем больше упускали из виду, как здесь мыслить *не* следует. Силой навязывая живому косную схему пространственной и враждебной времени причинно-следственной связи, историки вносили в чувственную поверхностную картину событий конструктивные линии физической картины природы, и никто не ощущал (посреди поздних, городских умов, привыкших к каузальному мыслительному принуждению) глубинной абсурдности науки, желавшей постичь органическое становление посредством методичного непонимания его как механизма ставшего. Однако день — не причина ночи, юность — не причина старости, цветок — не причина плода. Все, что мы умственно усваиваем, имеет *причину,* все, что мы с внутренней несомненностью переживаем в качестве органического, обладает *прошлым.* Первым обозначается «случай», который возможен повсюду и чья внутренняя форма установлена вне зависимости от того, когда и как часто он наступает и наступает ли вообще; второе обозначает *событие,* которое было один раз и никогда больше не повторится. И в зависимости от того, воспринимаем ли мы что-то в окружающем нас мире критически-сознательно или физиономически и непринужденно, делаем ли выводы на основании технического или жизненного опыта, мы приходим либо к вневременной причине в пространстве или же к направлению, ведущему от «вчера» к «сегодня» и «завтра».

Однако дух наших больших городов не *желает* таких заключений. Окруженный машинной техникой, созданной им же самим, поскольку он вызнал у природы самую опасную ее тайну, закон, он желает технически поработить также и историю, как в теории, так и на практике. *Целесообразность* — вот великое слово, с помощью которого он уподобил историю себе. В материалистическом представлении об истории господствуют законы каузального характера, и отсюда следовало, что такие прагматические идеалы, как просвещение, гуманизм и мир во всем мире, должны были быть приняты за цели всемирной истории, чтобы в ходе «прогресса» их достичь. Однако в этих старческих набросках без следа исчезло ощущение судьбы — вместе с юношескими мужеством и отвагой, которые, будучи чреваты будущим, самозабвенно бросаются в темный омут принятого решения.

Ибо одна только юность владеет будущим, *является* будущим. Однако эти загадочные слова равнозначны направлению, времени

и судьбе. *Судьба всегда юна.* Тот, кто ставит на ее место цепочку причин и следствий, усматривает также и в том, что пока еще не воплотилось, нечто как бы старое и минувшее. Здесь *недостает* направления. Тому же, кто переживает Нечто в протекающем преизобилии, нет нужды знать о цели и пользе. Он сам себя воспринимает в качестве смысла происходящего. Такой была вера в свою звезду, не покидавшая Наполеона и Цезаря, как и великих деятелей иного рода, и, несмотря на юношескую меланхолию, то же самое заложено во всяком детстве, во всех юных племенах, народах и культурах, как и на протяжении всей истории — во всех деятелях и созерцателях, которые юны, при том что седы, и куда более молоды, чем вся эта столь ранняя тяга к вневременной целесообразности. Ибо ощущаемая значимость всякий раз сиюсекундного окружающего мира также открывается нам в первые дни детства, которому важны лишь лица и предметы из непосредственного окружения, и по ходу безмолвного и бессознательного опыта она расширяется до всеохватной картины, которая является общим выражением цельной культуры на данной стадии, толкователями же ее могут быть лишь великие знатоки жизни и историографы.

В этом *непосредственное впечатление* от настоящего отлично от *картины* прошлого, хранимой в одном только духе, т. е. мир как событие — от мира как истории. На первый направляют проницательный взгляд знатока деятели — политики и полководцы, второй же становится предметом созерцательного внимания историка и поэта. В первый мы вмешиваемся практически, будь то пассивно или деятельно; второй же достается в удел хронологии как великому символу неотвратимо миновавшего*. Мы оглядываемся назад, а живем вперед, навстречу непредвиденному, однако теперь, уже начиная с *технического* опыта детства, в картине однократного события проступают черты того, что предвидеть следует, картина закономерной природы, подлежащей не физиономическому такту, но расчету. Дичь, к примеру, воспринимается нами как одушевленное существо и тут же — как пища; мы усматриваем в молнии опасность или электрический разряд. И эта вторая, поздняя, окаменяющая картина мира все в большей степени одолевает в больших городах первую: карти-

* Которая именно в силу того, что свободна от времени, может пользоваться математическими символами. Эти косные числа испокон века *означают* для нашего глаза судьбу. Однако их смысл отличен от математического (прошлое — не причина, рок — не формула), и всякий, кто обращается с ними математически, как исторический материалист, на самом деле перестал видеть прошлое как таковое, которое жило однажды и *лишь* однажды.

на прошлого механизируется, материализуется, из нее извлекается свод причинно-следственных правил для прошлого и будущего. Мы верим в исторические законы и доступный рассудку опыт в связи с ними.

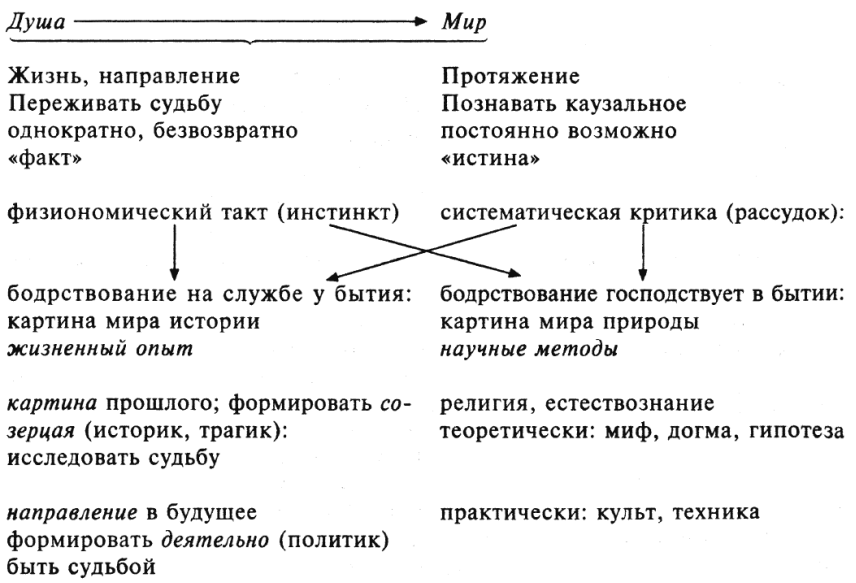
Однако наука — это всегда наука о природе. Каузальное знание, технический опыт бывают лишь для ставшего, протяженного, познанного. Как жизнь принадлежит истории, так знание принадлежит природе — постигаемому в качестве стихии, наблюдаемому в пространстве, сформированному по закону причины и следствия чувственному миру. Так существует ли вообще наука история? Вспомним, как во всякой персональной картине мира, которая лишь в большей или меньшей степени соответствует картине идеальной, встречается что-то от обеих: как не бывает «природы» без живых, так не бывает и истории без каузальных *созвучий.* Ибо хотя в рамках природы два однородных испытания приводят к одному и тому же закономерному результату, однако каждое из них представляет собой историческое событие, датированное и никогда более не повторяющееся. А в рамках истории данные по прошлому — хронологические, статистические, имена, образы* — образуют закосневшее сплетение. Факты «у-становлены», даже когда мы их не знаем. Все прочее — это картина, *теория*[65], как там, так и здесь, однако история — это само «пребывание в фокусе», и фактический материал ему только служит; в природе теория служит получению этого материала как настоящей цели.

Так что никакой науки истории не существует, а есть лишь *пред* наука *для* нее, которая обнаруживает уже существующее. Для самого же исторического взгляда данные — всегда символы. Однако естествознание — это всегда *только* наука. Имея техническое происхождение и технические цели, оно желает *лишь* обнаруживать данные, законы каузального характера, а стоит ему только направить взор на что-то другое, как оно сразу становится метафизикой, чем-то сверхприродным. Но по этой причине исторические и естественно-научные данные друг от друга отличаются. Вторые вечно повторяются, первые же не повторяются никогда. Вторые являются истинами, первые же — фактами. Какими бы близкими друг другу ни представали «случаи» и «причины» в повседневной картине жизни, на глубинном уровне они принадлежат к разным мирам. Воистину картина истории, существующая у данного человека (а с ней и сам

* Не только даты заключения мира и даты смерти, но также и возрожденческий стиль, полис, мексиканская культура — все это данные, факты, которые имеются в наличии даже тогда, когда у нас нет о них никакого представления.

человек), тем площе, чем решительнее в ней господствует зримый случай, а значит, и историография тем бессодержательнее, чем больше она исчерпывает свой объект установлением чисто фактических отношений. Чем глубже некто переживает историю, тем реже будут ему выпадать «каузальные» впечатления и тем более несомненно, что он будет их воспринимать как что-то целиком и полностью малозначительное. Просмотрите естественно-научные сочинения Гёте, и вы поразитесь, обнаружив там представление живой природы без формул, без законов, почти без единого следа какой-либо каузальности. Время для него — это не отстояние, а ощущение. Просто ученый, который лишь критически разлагает и упорядочивает, а не созерцает и ощущает, вряд ли обладает даром пережить здесь нечто окончательное и глубинное. Однако история этого требует; и с полным основанием мы наблюдаем тот парадокс, что исследователь истории тем значительнее, чем в меньшей степени он принадлежит к собственно этой науке.

Нижеследующая схема является обобщением сказанного.



19

Можем ли мы выдвигать какую-либо группу фактов социального, религиозного, физиологического, морального характера в каче-

стве «причины» другой группы? Рационалистическая историография и в еще большей степени нынешняя социология по сути только этим и занимаются. Для них это означает *постигать* историю, углублять ее познание. Однако для цивилизованного человека в глубине всегда наличествует *разумная цель.* Без этого его мир обессмыслился бы. Разумеется, вовсе не характерная для той же физики *свобода в выборе основополагающих причин* не лишена здесь комизма. Один выбирает в качестве *prima causa** одно, другой — другое, что оказывается неисчерпаемым источником взаимной полемики, и все наполняют свои труды мнимыми объяснениями хода всемирной истории в духе естественных взаимосвязей. Классическое выражение этому методу дал Шиллер посредством одной из своих бессмертных банальностей, стиха о мировом механизме, поддерживаемом «голодом и любовью»[66]. Век XIX, переходя от рационализма к материализму, возвысил его мнение до канонически непогрешимого. Тем самым культ пользы был поставлен во главу угла. Во имя столетия Дарвин принес ему в жертву учение Гёте о природе. Органическая логика фактов жизни была заменена механической в физиологическом облачении. Наследственность, приспособление, половой подбор — все это целесообразные причины с чисто механическим содержанием. На место исторических *предначертаний* заступает естественно-природное *движение* «в пространстве». Однако существуют ли исторические, душевные, бывают ли вообще живые «*процессы*»? Имеют ли исторические движения, например эпоха Просвещения или Возрождения, вообще что-либо общее с *естественно-научным* понятием движения? Со словом «процесс» судьба оказалась упраздненной. Тайна становления была обнажена. У событий в мире более не оказалось трагической структуры, осталась одна только математическая. Отныне «строгий» историк исходит из того, что в картине истории наличествует последовательность состояний механического типа, что они, подобно физическому эксперименту или химической реакции, доступны для рассудочного препарирования и что тем самым основания, средства, пути, цели должны образовать прочную и осязаемую сеть, лежащую на поверхности зримого. Картина оказывается ошеломляющим образом упрощенной. И следует признать, что при достаточной примитивности наблюдателя данное допущение — *лично* для него и для его картины мира — оказывается оправданным.

* Первопричины (*лат.*).

Голод и любовь* — таковы отныне механические причины механических процессов в «жизни народов». Социальные и сексуальные проблемы (и те и другие относятся к физике или химии социального, чересчур социального существования) становятся само собой разумеющейся темой утилитаристского рассмотрения истории, а *значит, также* и соответствующей ему трагедии. Ибо рядом с материалистическим воззрением на историю неизбежно оказывается социальная драма. И то, что в «Избирательном сродстве» было судьбой в высшем смысле этого слова, оказывается в «Женщине с моря» не более чем сексуальной проблемой[67]. Ибсен и все рассудочные поэты наших больших городов не «сочиняют». Они конструируют, причем конструируют каузальную взаимосвязь от самой первой причины до самого последнего следствия. Все тяжкие художественные борения Геббеля представляли собой исключительно попытки преодолеть этот неприкрытый прозаизм в его более критических, нежели интуитивных задатках, и продолжать оставаться *поэтом* им вопреки, и отсюда его несоразмерная, совершенно негётеанская склонность к *мотивированию* происходящего. Мотивирование означает здесь, как у Геббеля, так и у Ибсена, *желание представить трагическое каузальным.* Геббель упоминает как-то даже о *винтовой резьбе* в обосновании некоего характера; он препарировал и перелицовывал анекдот до тех пор, пока тот не делался системой, доказательством данного случая: достаточно проследить, как он трактует историю Юдифи[68]. Шекспир взял бы ее такой, как она есть, и по физиономической прелести подлинного происшествия догадался бы о мировой тайне.

Однако произнесенные как-то Гёте слова: «Не следует отыскивать что-то за феноменами; они сами учение»[69], столетию Маркса и Дарвина уже не были понятны. Люди были далеки от того, чтобы угадывать судьбу в лике прошедшего, подобно тому как ни у кого не было желания изобразить в трагедии чистую судьбу. Как здесь, так и там культ пользы ставил совершенно иные цели. Изображали, чтоб что-то доказать. «Вопросы» времени трактовались, социальные проблемы целенаправленно «разрешались». Средством для этого оказывалась как сцена, так и исторический труд. Дарвинизм, хотя и совершенно бессознательно, превратил биологию в политически действенное средство. В гипотетической протоплазме как-то вдруг воцарилось демократическое оживление, и борьба дождевых червей за существование дает хороший урок двуногим неудачникам.

* То, что лежит в основе этого, а именно метафизические основания экономики и политики, рассматривается в т. 2. С. 361 слл., 530 сл.

И все же историкам следовало бы поучиться осторожности у представителей самой зрелой и строгой нашей науки, а именно физики. Пускай это будет даже каузальный метод; претит та плоскость, с которой его применяют. Здесь нет ни умственной дисциплины, ни глубины взгляда, уж не говоря о скептицизме, свойственном использованию гипотез в физике*. Ибо физик рассматривает свои атомы и электроны, потоки и силовые поля, эфир и массу далеко не так, как это характерно для посконной веры дилетантов и монистов, но как *образы,* в качестве которых он толкует абстрактные отношения своих дифференциальных уравнений, в которые он облекает лишенные наглядности числа, причем с определенной свободой выбора между несколькими теориями, без того, чтобы искать в них какую-то иную действительность, нежели условный знак**. И он знает, что на этом, единственно возможном для науки пути внешнего опыта относительно технической структуры окружающего мира может быть достигнуто только его символическое толкование — *не более того,* и уж без всякого сомнения никакого «познания» в расхожем оптимистическом смысле. *Познать* картину природы, это творение и отображение духа, его *alter ego* в области протяженного, означает не что иное, как познать самого себя.

Если физика является наиболее зрелой нашей наукой, то биология, которая занята исследованием картины органической жизни, оказывается — по своим содержанию и методу — самой слабой из наук. То, чем *на самом деле* следовало бы быть историческому исследованию, а именно чистая физиономика, лучше всего выясняется на ходе проводившихся Гёте естественно-научных исследований. Вот он занимается минералогией: тут же перед его взором собираются воедино узрения картины истории Земли, в которой столь любимый им гранит означает едва ли не то же самое, что я зову «пра-человеческим» в рамках человеческой истории. Он исследует известные растения, и ему открывается пра-феномен метаморфоза, пра-образ *истории* всякого растительного существования, а затем он приходит к тому на редкость глубокому прозрению относительно верти-

* Уже в химии построение гипотез происходит с куда меньшей ответственностью, и именно вследствие ее меньшей связи с математикой. Карточный домик представлений, который являют собой современные исследования строения атома (ср., например: *Born M.* Der Aufbau der Materie. 1920), был бы невозможен в областях, прилегающих к электромагнитной теории света, создатели которой неизменно отдавали себе отчет в наличии границы между математическим прозрением и его наглядным представлением посредством всего-навсего *образа* — и не более того!

** Между этими картинами и надписями на силовом щите по сути нет никакой разницы.

кальной и спиральной тенденции в вегетации, которую как следует не поняли еще и доныне. Его исследования костей, всецело направленные на созерцание живого, приводят его к открытию *os intermaxillare* у человека и к тому прозрению, что черепная коробка у позвоночных развилась из шести позвоночных костей. Нигде ни слова о каузальности. Гёте воспринимал необходимость судьбы так, как это выражено в его орфических пра-словах:

> Таким ты должен быть, себя не превозмочь:
> Доверься в том сивиллам и пророкам.
> Чеканный лик, что жизнь произрастила,
> Не сокрушат ни час, ни век, ни сила.

Просто химия звезд, *математическая* сторона физических наблюдений, как и собственно физиология, очень мало заботят Гёте, великого историка природы, потому что все это систематика, опыт ставшего, мертвого, косного, и из этого исходит его полемика против Ньютона — случай, в котором правы оба: один *познал* в мертвом цвете закономерный естественный процесс, другой, художник, испытал интуитивно-чувственное *переживание;* в этом проявляется противоположность одного и другого мира, и теперь я подытожу ее во всей ее остроте.

История несет на себе *знак однократно-фактического,* природа же — *знак постоянно-возможного.* До тех пор, пока я наблюдаю картину мира с той точки зрения, в соответствии с какими законами она *должна* осуществиться, не принимая в расчет того, происходит ли это на самом деле или только должно было осуществиться, т. е. вне времени, я являюсь естествоиспытателем и занимаюсь настоящей наукой. Для необходимости природного закона (а других законов ведь и не бывает) нет никакой, даже самомалейшей разницы, проявляется ли он бесконечно часто или же никогда, т. е. он *не зависит от судьбы.* Тысячи химических соединений никогда не встречаются и никогда не будут реализованы, однако их возможность доказана, а значит, они здесь присутствуют —для *закрепленной системы природы, а не для физиономии вращающейся вселенной.* Система составлена истинами, история основывается на фактах. Факты друг *за* другом следуют, истины происходят одна *из* другой: это разница между «когда» и «как». *Вот* блеснула молния — это факт, на который можно молча указать пальцем. *Вслед* за молнией раздается гром — для сообщения этого требуется *фраза.* Переживание может быть бессловесным; систематическое познание происходит лишь через слова. «Определимо лишь то, у чего нет истории», — сказал как-то Ницше[70]. Однако история — это современные события с устремленностью

в будущее и оглядкой на прошлое. Природа находится по ту сторону всякого времени, имея в себе черту протяжения, однако без направления. В ней заложена необходимость математического элемента, в истории же — элемента трагического.

В реальности бодрствующего существования тот и другой мир, мир наблюдения и мир преданности, переплетаются, подобно тому как «создают» картину уток и основа брабантского гобелена. Всякий закон, чтобы ему вообще *представиться* разуму, должен быть однажды открыт вследствие судьбоносного стечения обстоятельств внутри истории духа, т. е. должен быть *пережит;* всякая судьба предстает в том чувственном облачении лиц, поступков, сцен, жестов, на которые распространяются законы природы. Жизнь первобытного человека была отдана на откуп демоническому единству судьбоносного; в сознании зрелого культурного человека никогда не умолкает противоречие той ранней и этой поздней картины природы; у цивилизованного человека трагическое мироощущение оказывается жертвой механизирующего интеллекта. История и природа противостоят *в нас* друг другу, как *жизнь* и *смерть,* как *вечно становящееся время* и *вечно ставшее пространство.* Становление и ставшее борются между собой в бодрствовании за преобладание в нашей картине мира. Наиболее высокая и зрелая форма того и другого способа наблюдения, какие возможны только в зрелых культурах, предстает для античной души в противоположности Платона и Аристотеля, для западной — в противоположности Гёте и Канта: чистая физиономия мира, узренная душой вечного ребенка, и чистая систематика, познанная рассудком вечного старика.

20

Вот в этом-то я теперь и усматриваю *последнюю* великую задачу западной философии, единственную, которая оставлена напоследок старческой мудрости фаустовской культуры и которая представляется предопределенной ей тысячелетним развитием нашей душевности. Никакая культура не свободна *избирать* путь и стать своего мышления; однако здесь культура впервые может предвидеть, какой именно путь избрала за нее судьба.

Мне представляется чисто западный способ исследовать историю в высшем смысле этого слова, прежде никогда еще не встречавшийся и остававшийся неизбежно чуждым античной и всякой другой душе. Всеобъемлющая физиономика всего бытия, морфология становления всего *человечества,* которое продвигается на своем

пути к высшим и последним идеям; задача проникнуть в мироощущение не только своей собственной, но и *всех* душ, в которых до сих пор вообще заявляли о себе великие возможности и выражением которых в картине действительности являются отдельные культуры. Этот философский взгляд, правом на который наделяют нас и только нас аналитическая математика, контрапунктированная музыка, перспективная живопись, предполагает, выходя далеко за пределы задатков систематизатора, взор художника, причем такого, который ощущает, как чувственный и осязаемый мир вокруг него полностью растворяется в глубокой бесконечности таинственных отношений. Так чувствовал Данте, так чувствовал и Гёте. Цель в том, чтобы выделить тысячелетие как единство, как *личность* из сплетения событий в мире и постичь его в его заветнейших душевных условиях. Созерцать и понимать великие, исполненные судьбы черты на лике *культуры* как человеческого индивидуума высшего порядка, подобно тому как мы проникаем в черты портрета кисти Рембрандта или бюста Цезаря, — в этом и заключается новое искусство. Уже совершались попытки узнать, как выглядит культура в поэте, в пророке, в мыслителе, в завоевателе, однако погрузиться в античную, египетскую, арабскую душу вообще, чтобы сопережить ее с целостным ее выражением в типичных людях и положениях, в религии и государстве, стиле и тенденции, мышлении и нравах, — вот новый вид «жизненного опыта». Всякая эпоха, всякий великий образ, всякое божество, города, языки, нации, искусства, все, что было здесь испокон веков и будет еще, — представляет собой физиономическую черту высочайшей символики, которую *знаток людей* должен истолковывать в совершенно новом смысле этого слова. Поэмы и битвы, празднества Исиды и Кибелы и католические мессы, доменные печи и гладиаторские бои, дервиши и дарвинисты, железные дороги и римские дороги, «прогресс» и нирвана, газеты, массы рабов, деньги, машины — все это в равной степени знаки и символы в мировой картине прошедшего, которое неспроста хранит в себе душа. «Все преходящее — только подобье». Здесь скрыты решения и перспективы, о которых никто пока что даже не догадывался. Проясняются смутные вопросы, лежащие в основе глубочайших из всех человеческих пра-чувств, всякого страха и всякого томления, вопросы, которые желание понять переоблачает в проблему времени, необходимости, пространства, любви, смерти, первопричин. Существует колоссальная музыка сфер, которая желает быть *услышанной* и которую *услышат* некоторые из наиболее глубоких наших умов. Физиономика мировых событий станет *последней фаустовской философией.*

ГЛАВА ТРЕТЬЯ
МАКРОКОСМ

I. Символика картины мира и проблема пространства

1

Таким образом, идея физиономической по характеру всемирной истории расширяется до идеи всеохватной символики. Историческое исследование в том смысле, который требуется от него здесь, должно лишь проверить картину некогда живого, ныне же оставшегося в прошлом, и установить его внутреннюю форму и логику. Идея судьбы — вот последнее, до чего оно может добраться. Между тем такое изыскание, каким бы новым и широким по охвату оно ни оказалось в указанном здесь направлении, может быть лишь фрагментом и основанием еще более всеохватного рассмотрения. Бок о бок с ним находится естествознание, столь же фрагментарное и ограниченное в круге своих каузальных отношений. Однако ни трагическое, ни техническое «движение» (если можно так выразиться, чтобы отличить глубинные основания пережитого и познанного) не исчерпывают самого живого. Мы переживаем и познаем, пока бодрствуем, однако мы живем также и тогда, когда наши ум и чувства спят. Пускай даже ночь смежит все глаза, кровь не засыпает. Мы движимы в подвижном — так, прибегая к термину из естествознания, мы пытаемся сделать наглядным несказанное, внутренней несомненностью которого обладаем в часы самоуглубленности; однако бодрствующему существу «здесь» и «там» представляются неслиянной двоицей. Всякое собственное движение обладает выражением, всякое чужое производит впечатление, так что все, что мы сознаем, в каком бы то ни было образе, как то: душа и мир, жизнь и действительность, история и природа, закон, чувство, судьба, Бог, будущее и прошлое, настоящее и вечность — обладает для

нас еще и глубочайшим смыслом, и единственное и наиболее внешнее средство уловить это неуловимое заложено в той разновидности метафизики, для которой *все,* чем бы оно ни было, обладает значением *символа.*

Символы — это чувственные знаки, последние, неделимые и в первую очередь невольные впечатления, несущие определенное значение. Символ — это черта действительности, с непосредственной внутренней несомненностью обозначающая для человека с пробужденными чувствами нечто такое, что не может быть сообщено средствами рассудка. Дорический, раннеарабский, раннероманский орнамент, вид крестьянского дома, картины семейства и общения, костюмов и культовых действий, но также и лицо, походка и осанка человека, целых сословий и народов, виды языков и формы поселений всех людей и животных, а сверх того — вообще весь немой язык природы с ее лесами, пастбищами, стадами, облаками, звездами, с лунными ночами и грозами, расцветом и увяданием, далью и близью — все это символическое впечатление, производимое космическим на нас, бодрствующих, и в часы самоуглубленности мы вполне понимаем этот язык. С другой же стороны, это есть ощущение однородного понимания, которое выделяет из человечества как целого и сплачивает воедино семьи, сословия и племена, а в конечном счете — целые культуры.

Так что речь здесь будет идти не о том, что «есть» мир, но что означает он для живого существа, которое окружает. С пробуждением для нас происходит некий разрыв между «здесь» и «там». «Здесь» мы живем, а «там» переживаем, первое как близкое, а второе как чужое. Это раздвоенность между душой и миром как полюсами действительности, и во втором бывают не только сопротивления, которые мы каузально воспринимаем как вещи и свойства, а также движения, в которых мы ощущаем действие существ, *numina* «точно таких же, как мы сами», но еще и нечто такое, что сразу же раздвоенность снимает. Действительность (мир *по отношению* к душе) — это есть для всякого отдельного существа проекция направленного в область протяженного; она представляет собой собственное, отражающееся в чужом, она *означает его само.* Посредством столь же творческого, сколь бессознательного акта (это не «я» воплощаю возможное, но «оно» само воплощается через меня) между живым «здесь» и «там» оказывается наведен мост символа; внезапно и с полнейшей необходимостью из совокупности чувственных и припоминаемых элементов возникает мир *«как таковой»*, который мы *постигаем*: для всякого отдельного существа — «*его*» *собственный.*

По этой причине миров столько, сколько имеется бодрствующих существ и живущих в прочувствованном созвучии групп существ, и в существовании каждого из них якобы единственный, самостоятельный и вечный мир (который, как считает каждый, он разделяет с прочими) является всегда новым, однократным и никогда не повторяющимся переживанием.

Ряд уровней сознания ведет от наиболее изначального смутно-детского созерцания, в котором еще нет никакого отчетливого мира для одной души и нет еще никакой сознающей себя души посреди мира, к высшим видам одухотворенных состояний, на которые способны только люди вполне зрелых цивилизаций. Это нарастание есть в то же самое время развитие символики от содержания значения *всех* вещей к появлению отдельных и определенных знаков. Не только тогда, когда я как ребенок, грезящий или художник воспринимаю мир полным неясных смыслов; не только тогда, когда я бодрствую, однако не постигаю мира с напряженным вниманием мыслящего и деятельного человека (состояние, которое даже в сознании мыслителя и человека действия господствует куда реже, чем полагают), но и вообще всюду и всегда, поскольку вообще может идти речь о бодрствующей жизни вообще, я сообщаю тому, что вне меня, *полное* собственное содержание, начиная с полусновидческих впечатлений погруженности в мир и вплоть до косного мира каузальных законов и чисел, который наваливается на тот, первый, и связывает его. Однако даже в самом царстве чистых чисел нет недостатка в символическом, и как раз из него происходят знаки, с которыми глубокомысленное *мышление* связывает невыразимый смысл: треугольник, круг, семерка, дюжина.

Такова *идея макрокосма, действительности как совокупности всех символов по отношению к одной душе.* Ничто не исключено из этого свойства значимого. Все сущее является также и символом. Начиная с телесных явлений — лица, облика, осанки отдельного существа, сословий, народов, — о чем было известно всегда, и вплоть до якобы вечных и всеобщезначимых форм познания, математики и физики все говорит о сущности определенной и никакой иной души.

Однако на большем или меньшем родстве отдельных миров друг с другом, поскольку они переживаются людьми *одной* культуры или душевной общности, основывается большая или меньшая доступность для передачи всего увиденного, воспринятого, познанного, т. е. сформированного в стиле собственного бытия, с помощью средств выражения языка, искусства и религии, с помощью словес-

ных звучаний, формул, знаков, которые в свою очередь являются символами. Здесь тут же обнаруживается непреодолимое препятствие для того, чтобы действительно что-то сообщить иному существу или в самом деле понять его жизненные проявления. Степень родства миров форм с той и другой стороны является решающим обстоятельством в отношении того, когда понимание переходит в самообман. Вне всякого сомнения, мы можем лишь с очень большой неполнотой понять индийскую и египетскую душу, которые открываются в соответствующих людях, нравах, божествах, пра-словах, идеях, зданиях, поступках. Грекам, в силу того что они были аисторичны, также было отказано в хотя бы слабейшем представлении о сущности чуждой душевности. Мы видим, с какой наивностью они отыскивали в богах и культурах всех иных народов свои собственные представления. Однако переводя бытующими у нас оборотами такие понятия чужих философов, как ἀρχή, «*атман*», *«дао»,* также и мы подменяем чужое душевное выражение своим *собственным* мироощущением, из которого ведь и происходит значение наших слов. Черты древнеегипетских и китайских портретов мы также истолковываем на основании западного жизненного опыта. В обоих случаях мы обманываемся. То, что шедевры искусства древних культур все еще живы для нас (а значит, «бессмертны»), также принадлежит к кругу этого «во-ображения» в буквальном смысле, которое может сохраняться лишь через единодушие в превратном толковании. На этом основывается, например, воздействие, оказанное на искусство Возрождения группой Лаокоона или на французскую драму эпохи классицизма — трагедиями Сенеки.

2

Символы, как нечто осуществленное, принадлежат к области протяженного. Они ставшие, а не становящиеся (даже тогда, когда они обозначают становление), а тем самым жестко очерчены и подчинены законам пространства. Существуют *лишь* чувственно-пространственные символы. Уже само слово «форма» обозначает что-то протяженное в протяженном, и, как мы убедимся, исключением из этого не являются также и внутренние формы музыки. Однако протяжение — это характерная черта факта «бодрствование», которое образует лишь одну сторону единичного существования и теснейшим образом связано с его судьбами. Поэтому всякая черта деятельного (воспринимающего или понимающего) бодрствования оказывается *прошедшей* уже в тот самый миг, когда мы ее замечаем. Мы

можем лишь задумываться о впечатлениях (показательный оборот), однако то, что для чувственной жизни животных только прошедшее, *преходяще* для связанного со словами понимания человека. Преходяще не только то, что случается (ибо никакое событие не может быть воспроизведено), но также и всякий вид значения. Проследим судьбу колонны начиная с египетского погребального храма, где их ряды направляли странника, через дорический периптер, чье тело они охватывают, и раннеарабскую базилику, чье внутреннее пространство они подпирают, вплоть до фасадов Возрождения, где они выражают черту устремленности вверх. Прежнее значение больше никогда не повторяется. Все, что вступает в царство протяженного, вместе с началом обретает также и конец. *Между пространством и смертью* существует глубокая и рано ощущаемая взаимосвязь. Человек — единственное существо, которое знает смерть. Все прочие старятся, однако с сознанием, всецело сосредоточенным на мгновении, которое должно представляться им вечным. Они живут, однако ничего не знают о жизни, как дети в ранние свои годы, когда христианство все еще рассматривает их как «невинных». И они умирают и видят смерть, однако ничего об этом не знают[71]. Лишь полностью пробудившийся, подлинный человек, понимание которого благодаря речевому навыку отделено от зрения, обладает помимо восприятия еще и понятием прехождения, т. е. памятью на прошедшее и опытом безвозвратного. Мы *являемся* временем*, однако мы *обладаем* также и картиной истории, и на ней рождение предстает по отношению к смерти еще одной загадкой. Для всех прочих существ жизнь протекает без помышления о ее границах, т. е. без знания о задаче, смысле, продолжительности и цели. Поэтому пробуждение внутренней жизни в ребенке с глубокой и исполненной значения тождественностью зачастую оказывается связанным со смертью родственника. Ребенок *внезапно* постигает безжизненный труп, ставший всецело материей, всецело пространством, и *одновременно* ощущает самого себя как отдельное *существо* в чуждом, протяженном мире. «От пятилетнего ребенка до меня — только шаг. От новорожденного до пятилетнего — страшное расстояние», — сказал как-то Толстой[72]. Здесь, в этой решающей точке существования, когда человек впервые становится человеком и узнает о своем чудовищном одиночестве во Вселенной, мировой страх заявляет о себе как чисто человеческий *страх смерти,* страх предела в мире света, страх косного *пространства.* Здесь исток высшего мышления, которое

* Ср. т. 1. С. 170 сл.

является поначалу размышлением о смерти. С этого начинается любая религия, любое естествознание, любая философия. Всякая великая символика завязывает язык своих форм на культе мертвых, на форме погребения, украшении могилы. Египетский стиль начинается с погребальных храмов фараонов, античный — с геометрического украшения погребальных урн, арабский — с катакомб и саркофагов, западный — с собора, где в руках священника ежедневно повторяется жертвенная смерть Иисуса. Из раннего страха происходит также и все историческое восприятие: в античности через цепляние за наполненное жизнью настоящее, в арабском мире — из крещения, вновь обретающего жизнь и преодолевающего смерть, в фаустовском — из покаяния, делающего тебя достойным принять тело Иисуса, а с ним и бессмертие. Забота о *прошлом* возникает лишь из неусыпной заботы о жизни, которая *еще* не прошла. У животного есть *только* будущее, человеку же известно также и прошлое. Поэтому всякая новая культура пробуждается с новым «мировоззрением», т. е. внезапным взглядом на смерть как тайну зримого мира. Когда ок. 1000 г. на Западе распространилась мысль о конце света, на свет появилась фаустовская душа этого ландшафта.

В глубоком изумлении перед смертью первобытный человек всеми силами своего духа пытался пронизать и заклясть этот мир протяженного с неумолимыми и неизменно присутствующими границами его каузальности, мир, полный смутного могущества, постоянно грозившего ему концом. Эта инстинктивная защита заложена глубоко в бессознательном существовании, однако, поскольку онато впервые и создала душу и мир, разделив их и противопоставив друг другу, она ознаменовала порог *личностного* жизненного пути. Начинают действовать самоощущение и мироощущение, и вся культура, как внутренняя, так и внешняя, как по выступке, так и по выделке, оказывается лишь возрастанием этого человеческого существования вообще. Начиная отсюда все, что противостоит нашим восприятиям, — это уж больше не только «сопротивление», вещь, впечатление, как у животных и также все еще у ребенка, но также и выражение. Вещи не только *реально* находятся внутри окружающего мира, но и обладают — такими, какими они «являются», — также и *смыслом* в пределах миро *«воззрения».* Поначалу лишь они обладали отношением к человеку, теперь же также и у человека имеется отношение к ним. Они стали символами его существования. Так что сущность всякой подлинной, т. е. *бессознательной и внутренне необходимой* символики происходит из знания о смерти, в котором раскрывается тайна пространства. Вся символика означа-

ет защиту. Она является выражением глубокой робости в старинном двойном значении этого слова: язык ее форм говорит в одно и то же время о вражде и благоговении.

Все ставшее преходяще. Преходящими являются не только народы, языки, расы, культуры. Через несколько столетий не останется больше никакой западноевропейской культуры, никаких немцев, англичан, французов, как в эпоху Юстиниана не было больше никаких римлян. Не то чтобы угасла последовательность человеческих поколений: не стало внутренней формы народа, которая сплотила некоторое их число в единый жест. *Civis Romanus**, одному из наиболее могущественных символов античного существования, была все же суждена, как форме, продолжительность всего в несколько столетий. Однако исчезнет также и пра-феномен великой культуры вообще, а с ним — и спектакль всемирной истории, в конце же концов исчезнет и сам человек, а затем — и явление растительной и животной жизни на поверхности Земли, сама Земля, Солнце и весь мир солнечных систем. Всякое искусство смертно, и не только отдельные произведения, но и само искусство. Настанет день, когда прекратят существование последний портрет Рембрандта и последний такт музыки Моцарта (хотя, возможно, размалеванный холст и лист партитуры еще сохранятся) — потому что исчезли последний глаз и ухо, которым был доступен язык их форм. Преходяща всякая идея, всякая вера, всякая наука, как только угасли умы, в чьих мирах их «вечные истины» с необходимостью воспринимались как истинные. Преходящи даже звездные миры, которые «являлись» астрономам на Ниле и Евфрате, *как* миры для глаза, ибо *наш* — также преходящий — *глаз* уже другой. Мы это знаем. Зверь этого не знает, а чего он не знает, того не существует в переживании окружающего его мира. Однако с картиной преходящести пропадает также и страстное стремление придать преходящему более глубокий смысл. Так что идея о чисто человеческом макрокосме вновь завязывается на слова, которым должно быть посвящено все дальнейшее изложение: *Все преходящее — только подобье.*

Такая точка зрения незаметно приводит к проблеме пространства, причем в новом, необычайном смысле. Ее решение — или, выразимся скромнее, ее истолкование — оказывается возможным лишь в этой связи, подобно тому как проблема времени становится более доступной лишь исходя из идеи судьбы. Судьбоносно направленная жизнь предстает нам, как только мы пробуждаемся, в чувственной

* Римскому гражданину (*лат.*).

жизни в качестве *воспринимаемой глубины.* Все распространяется, однако это еще не есть «пространство», не нечто утвердившееся, но постоянное самораспространение от подвижного «здесь» к подвижному «там». Переживание мира связывается исключительно с сущностью глубины (дали или *отдаления*), свойство которой в абстрактной системе математики обозначается, наряду с длиной и шириной, в качестве «*третьего измерения*». Эта тройка равноупорядоченных элементов изначально вводит в заблуждение. Несомненно они *не* равнозначны по пространственному впечатлению от мира, уж не говоря о том, что они не однородны. «Длина и ширина», несомненно, как переживание, представляющие собой единство, а вовсе не сумму, являются, выражаясь осторожно, чистой формой восприятия. Они представляют собой чисто чувственное *впечатление.* Глубина представляет собой *выражение*, *природу*; с нее начинается «мир». Это, само собой разумеется, абсолютно чуждое математике различие в оценке третьего измерения в противоположность так называемым двум прочим содержится также и в противопоставлении понятий «восприятие» и «созерцание». Распространение в глубину превращает первое во второе. Лишь глубина является измерением *как таковым*, в буквальном смысле этого слова, чем-то *распространенным**. Бодрствование в ней активно, в прочих же оно исключительно пассивно. Это есть *символическое содержание одного порядка*, причем в смысле одной-единственной культуры, которая с наибольшей глубиной заявляет о себе в этом первоначальном и не подлежащем дальнейшему анализу элементе. Переживание глубины (от понимания этого зависит все последующее) представляет собой столь же непредумышленный и необходимый, сколь и совершенно творческий акт, через который «я» обретает свой мир, я бы даже сказал — мир оказывается навязанным «я». Акт этот создает из потока восприятий оформленное единство, подвижную *картину,* которая отныне, как только понимание вступит в свои права, оказывается во

* Слово «измерение» следовало бы употреблять лишь в единственном числе. Существует протяжение, но не протяжения. Тройственность направлений — уже абстракция, она не содержится в непосредственном ощущении телесного («душевного») протяжения. Из сущности направления происходит исполненное таинственности *животное* различие правого и левого, а к этому прибавляется *растительное* тяготение *снизу вверх* — земля и небо. Если последнее — сновидчески ощущаемый факт, то первое — доступная для изучения истина бодрствования, куда *в силу этого* может вкрасться путаница. То и другое находит отражение в зодчестве, а именно в симметрии плана и в энергии фронтальной проекции, и только по этой причине мы воспринимаем в «архитектуре» окружающего нас пространства как нечто особенное именно угол в 90°, а не, скажем, в 60°, который дал бы в результате совершенно иное число «измерений».

власти законов, подчинена каузальному принципу и тем самым, как отображение персонального духа, оказывается *преходящей.*

Несомненно, хотя рассудок этому и противится, что протяжение это способно обнаруживать бесконечное разнообразие, будучи разным не только у ребенка и взрослого, у первобытного человека и горожанина, у китайца и римлянина, но даже у одного и того же человека в зависимости от того, переживает ли он свой мир задумчиво или внимательно, деятельно или покойно. Всякий художник воспроизводит все-таки в цветах и линиях природу *как таковую.* Всякий физик, будь то греческий, арабский или немецкий, разлагает на основные элементы природу *как таковую* — почему же они не обнаружили все одно и то же? Потому что у всякого своя собственная природа, хотя всякий из них с наивностью, спасающей его воззрение на жизнь, спасающей *его самого,* полагает, что она у него общая с прочими. «Природа» — это достояние, насыщенное всецело персональнейшим содержанием. *Природа — функция данной культуры.*

3

Итак, Кант полагал, что разрешил великий вопрос, существует ли этот элемент «*a priori*» или же получен из опыта, посредством своей знаменитой формулы о том, что пространство является *формой созерцания,* лежащей в основе всех впечатлений от мира. Несомненно, однако, что «мир» беззаботного ребенка и грезящего человека обладает этой формой в неустойчивом и неокончательном виде*, и только напряженное, практическое, *техническое* наблюдение за окружающим миром (ибо свободно передвигающиеся существа должны *заботиться* о своей жизни; лишь полевые лилии в этом не нуждаются[73]) позволяет чувственному самораспространению закоснеть до понятой трехмерности. Только горожанин высших культур действительно *живет* в этой пронзительной пробужденности, и только для его мышления существует полностью отделенное («абсолютное») от чувственной жизни, мертвое, чуждое времени пространство в качестве формы уже более не созерцаемого, но *понятого.* Нет никакого сомнения в том, что пространства «как такового», какое Кант с безусловной несомненностью наблюдал вокруг себя, когда размышлял о собственной теории, даже в приблизительно столь же строгом виде не существовало для его предков во времена Каролингов. Величие Канта основывается на создании им поня-

* Отсутствие перспективы в детских рисунках детьми вообще не воспринимается.

тия «формы *a priori*», но не на том, как он его применил. Мы уже убедились в том, что время вовсе не является формой созерцания, что оно вообще не есть «форма» (существуют только протяженные формы) и определяется лишь в качестве понятия, противоположного пространству. Вопрос не только в том, в точности ли словом «пространство» покрывается формальное содержание по созерцаемому; ведь факт состоит также и в том, что форма созерцания *в зависимости от удаления меняется:* всякая удаленная горная гряда «созерцается» как плоскость (кулиса). Никто не станет настаивать на том, что видит лунный диск как тело. Для глаза Луна — чистая плоскость, и лишь будучи сильно увеличенной посредством подзорной трубы (т. е. искусственно приближенной), она все больше и больше приобретает пространственные свойства. Так что на данный момент форма созерцания — это функция отдаления. К этому прибавляется еще и то, что, размышляя, вместо того чтобы в точности припоминать только что миновавшие впечатления, мы «представляем себе» картину отвлеченного от них пространства. Однако это представление вводит нас в заблуждение в отношении живой действительности. Кант поддался заблуждению. Ему вообще не следовало проводить различие между формами созерцания и рассудка, поскольку *его* понятием пространства охватываются уже и те и другие*.

Подобно тому как Кант нанес ущерб проблеме времени тем, что соотнес ее с неправильно понятой в своей сущности арифметикой, т. е. говорил о временном призраке, в котором отсутствовало живое направление, и поэтому он был лишь пространственной схемой, точно так же пострадала от него и проблема пространства — ее соотнесением с дюжинной геометрией. Случаю было угодно, чтобы через несколько лет после завершения Кантом своего основного труда Гаусс открыл первые из неэвклидовых геометрий, непротиворечивое

* Та его мысль, что априорность пространства доказывается наглядной достоверностью простых геометрических фактов, основана на уже упоминавшемся чересчур распространенном воззрении, что математика — это геометрия или арифметика. Однако уже тогда математика Запада далеко вышла за пределы этой наивной, повторенной вслед за античностью схемы. Если современная геометрия строится вместо «пространства» на многократно бесконечных числовых многообразиях, причем трехмерное представляет собой среди них ничем не примечательный единичный случай, если она исследует в рамках этих групп функциональные образования в отношении их структуры, то всякий вообще мыслимый вид чувственного созерцания формально перестал иметь что-либо общее с математическими фактами в области таких протяженностей без того, чтобы это сколько-то снизило их очевидность. Так что математика независима от формы созерцаемого. Вопрос лишь в том, много ли останется от пресловутой очевидности форм созерцания, как только будет признано искусственное перекрытие одних другими в мнимом опыте.

в самом себе существование которых доказало, что имеется *несколько* строго математических видов трехмерной протяженности, которые все «*a priori* несомненны», при том что невозможно выделить *одну* из них в качестве подлинной формы «созерцания».

То была тяжкая и непростительная для современника Эйлера и Лагранжа ошибка — пожелать увидеть отображение античной школьной геометрии (ведь именно ее Кант всегда и имел в виду) в формах окружающей нас природы. Несомненно, в те мгновения, когда мы внимательно наблюдаем, вблизи от наблюдателя и при достаточно малых соотношениях имеется приблизительное совпадение между живым впечатлением и правилами обычной геометрии. *Точное* же совпадение, на котором настаивает философия, не может быть доказано ни по внешнему виду, ни с помощью измерительных приборов. И то и другое никак не в состоянии перешагнуть пределы некой точности, далеко не достаточной для практического решения вопроса, например, о том, какая из неэвклидовых геометрий является геометрией «эмпирического» пространства*. При больших размерах и отстояниях, там, где переживание глубины полностью господствует в картине созерцания (например, не перед чертежом, а перед уходящим вдаль пейзажем), форма созерцания всецело противоречит математике. По всякой аллее мы видим, что параллели сходятся на горизонте. Именно на этом факте основывается перспектива западной живописи и — совершенно иная — перспектива живописи китайской, связь которых с фундаментальными проблемами соответствующих математик ощущается явственно. Переживание глубины в громадной полноте ее видов убегает всякого числового определения. Вся лирика и музыка, вообще вся египетская, китайская, западная живопись громогласно противоречит допущению строго математической структуры пережитого и видимого пространства, и лишь потому, что никто из философов Нового времени не имел ни малейшего понятия о живописи, все эти опровержения могли остаться неизвестными им. «*Горизонт*», в котором и посредством которого всякая зрительная картина *постепенно переходит в плоскостное завершение,* не может быть постигнут ни одним видом математики. Всякий мазок кисти пейзажиста опровергает утверждения теории познания.

Как отвлеченная от жизни математическая величина, «три измерения» не имеют никакой естественной границы. Это путают с пло-

* Разумеется, геометрическую теорему можно доказать, вернее, продемонстрировать на чертеже. Однако во всякой иной разновидности геометрии теорема принимает иной вид, и здесь чертеж уже *не* является определяющим.

скостью и глубиной пережитого впечатления, совершая таким образом вслед за одной гносеологической ошибкой другую, а именно что наблюдаемая протяженность неограниченна, хотя нашим взглядом охватываются лишь освещенные куски пространства, границы которых всякий раз образует световая граница, будь то небосвод неподвижных звезд или же атмосферная освещенность. «Зримый мир» — это совокупность *световых сопротивлений,* поскольку зрение связано с наличием излучаемого или отраженного света. На этом воззрении греки и остановились. Лишь западное мироощущение создало *идею* безграничного мирового пространства с бесконечными системами неподвижных звезд и удалениями, которая выходит далеко за пределы всяких оптических возможностей, — создание *внутреннего* взгляда, которое бежит всякой реализации с помощью глаза и даже в качестве мысли остается чуждым и неисполнимым для людей иначе чувствующих культур.

4

Результатом совершенного Гауссом открытия, которое изменило путь современной математики *вообще**, оказалось таким образом доказательство, что имеется несколько в равной степени истинных структур трехмерной протяженности, и вопрос о том, какая из них соответствует реальному созерцанию, доказывает лишь то, что суть проблемы осталась непонятой. Математика, вне зависимости от того, пользуется ли она как *средствами* наглядными картинами и представлениями, занимается всецело отделенными от жизни, времени и судьбы, чисто *рассудочными* системами, мирами форм чистых чисел, истинность которых *(не фактичность*) не связана со временем и, как и все лишь познанное, а не пережитое, подчинена каузальной логике.

Тем самым делается очевидным отличие живого созерцания от математического языка форм, и тайна *пространственного становления* раскрывается.

Подобно тому как становление лежит в основе ставшего, безостановочно живущая история — в основе завершенной и мертвой природы, органическое — в основе механического, судьба — в основе каузального закона, объективно узаконенного, так и *направление является источником протяжения. Затронутая словом «время» тайна самоусовершенствующейся жизни образует основание того,*

* Как известно, Гаусс из страха «ропота профанов» молчал о своем открытии едва ли не до самого своего смертного часа.

что, достигнув завершения, посредством слова «пространство» делается не столько понятным, сколько обозначенным для внутреннего чувства. Всякая реальная протяженность осуществляется лишь в переживании глубины и посредством этого переживания; и как раз это удлинение в глубину и в даль (вначале для восприятия, в первую очередь для глаза, и лишь затем для мышления), *шаг* от лишенного глубины чувственного впечатления к макрокосмически упорядоченной картине мира с таинственно вырисовывающейся в ней подвижностью есть то, что прежде всего обозначается словом «время». Человек воспринимает себя, и это *есть* состояние подлинного, напряженно-взрывного бодрствования «в» окружающей его со всех сторон протяженности. Следует только проследить за этим пра-впечатлением миросообразности, чтобы убедиться в том, что на самом деле существует лишь *одно* подлинное измерение пространства, а именно направление от себя в даль, «туда», в *будущее,* и что абстрактная система трех измерений является механическим представлением, а никаким не фактом жизни. Переживание глубины *растягивает* восприятие до мира. Направленность жизни была с глубоким смыслом обозначена как *необратимость,* и остаток этой решающей особенности времени содержится в потребности также и глубину мира воспринимать исключительно от себя, никогда не от горизонта — к себе. Именно к такому направлению склонны подвижные тела всех животных и человека. Мы двигаемся «*вперед*» — навстречу будущему, приближаясь с каждым шагом не только к цели, но и к старости, а всякий взгляд *назад* воспринимаем как взгляд на нечто прошедшее, уже ставшее историей*.

Если обозначить основную форму понятого, каузальность, в качестве *застывшей судьбы,* то пространственную глубину можно назвать *застывшим временем.* То, что не только человек, но уже животное *ощущает* вокруг себя как властное господство судьбы, *воспринимается* ими на ощупь, на взгляд, нюхом, как движение, каузально застывшее перед напряженным вниманием. Мы *чувствуем*: приближается весна, и мы заранее ощущаем, как вокруг нас распространяется весенний пейзаж; однако мы *знаем,* что Земля движется в космическом пространстве, обращаясь вокруг собственной оси, и что продолжительность весны «составляет» девяносто таких обращений, т. е. дней. Время порождает пространство, однако пространство умерщвляет время.

* Лишь исходя из этого направления в строении тела мы припоминаем о различии правого и левого, ср. т. 1. С. 223, прим. «Перед» вообще не имеет для тела растения никакого смысла.

Если бы Кант острее мыслил, он, вместо того чтобы рассуждать о «двух формах созерцания», назвал бы время *формой созерцания,* а пространство — *формой созерцаемого,* и тогда, быть может, ему открылась бы взаимосвязь того и другого. Логик, математик и естествоиспытатель знает в мгновения напряженного размышления только ставшее, отделенное от однократного происшествия именно посредством размышления о нем, истинное, систематическое пространство, в котором все обладает *свойством* математически определимой «продолжительности». Однако здесь имеется намек на то, как безостановочно *становится* пространство. Пока мы задумчиво устремляем взгляд вдаль, все вокруг пребывает в движении. Если нас внезапно выведут из задумчивости, перед сфокусированным взором тут же растягивается незыблемое пространство. Это пространство *есть;* тем фактом, что оно *есть,* оно пребывает вне времени, будучи оторванным от него, а тем самым — и от жизни. В качестве признанного свойства вещей в нем господствует продолжительность, отрезок умершего времени; и поскольку мы познаем самих себя как сущих в этом пространстве, мы знаем о своей собственной продолжительности и ее границах, о которых безостановочно напоминают стрелки наших часов. Однако и косное пространство, которое само преходяще и исчезает из красочной протяженности окружающего нас мира с каждым послаблением духовного напряжения, именно в силу этого является знаком и выражением самой жизни, *наиболее изначальным и могущественным из ее символов.*

Ибо не оставляющий возможности выбора смысл глубины, который с энергией элементарного события господствует в бодрствовании, знаменует *одновременно с пробуждением внутренней жизни* еще и границу между ребенком и взрослым. Символическое переживание глубины — вот что отсутствует у ребенка, который хватается за Луну, еще не ведает никакого *смысла* внешнего мира и подобно душе первобытного человека грезит в сновидческой связанности со всем имеющим форму восприятия. Не то чтобы у ребенка не имелось никакого простейшего рода опыта в отношении протяженного; однако *мировоззрения* здесь еще нет; даль воспринимается, но она еще не *обращается* к душе. Лишь с пробуждением души также и направление возвышается до живого выражения. И античным оказывается здесь закрытое для всего далекого и будущего успокоение в ближайшем настоящем, фаустовской — энергия направления с взглядом, прикованным лишь к отдаленнейшим горизонтам, китайским — бесцельное блуждание, все же приводящее однажды к цели, а египетской — решительная поступь по однажды

проложенному пути. Так во всякой жизненной черте о себе заявляет идея судьбы. Лишь в силу этого мы принадлежим одной-единственной культуре, членов которой связывает между собой общее мироощущение, а на его основе — общая *форма* мира. Глубинная тождественность связывает между собой то и другое: пробуждение *души,* ее рождение к яркому существованию во имя данной культуры, *и* внезапное постижение дали и времени, *рождение внешнего мира* посредством символа протяжения, который отныне остается *пра-символом этой жизни* и придает ей свой стиль и форму своей истории как последовательному осуществлению своих внутренних возможностей. Лишь из способа направленности следует протяженный пра-символ, а именно для античного воззрения на мир — близкое, четко очерченное, замкнутое в себе тело, для западного — бесконечное пространство с напором из глубины третьего измерения, для арабского — мир как пещера. Древний вопрос философии разрешается здесь в ничто: это *прирожденный* пра-образ мира, поскольку он является изначальным достоянием души этой культуры, выражение которой формирует всю нашу жизнь; он *унаследован,* поскольку всякая отдельная душа еще раз повторяет для себя этот акт творения и развертывает *предопределенный* ее существованию символ глубины в раннем детстве, подобно вылупившейся бабочке, раскрывающей свои крылья. Первое постижение глубины — это *акт рождения,* не только телесного, но и душевного. С ним культура оказывается рожденной на свет из собственного ландшафта, и на всем ее протяжении то же самое повторяет всякая отдельная душа. Это-то и назвал «припоминанием» Платон, опиравшийся на древнее греческое верование[74]. Определенность той формы мира, которая *внезапно возникает* для всякой пробуждающейся души, объясняется исходя из становления, между тем как систематик Кант с его понятием априорной формы исходит при истолковании *той же самой* загадки из мертвого результата, а не из живого пути к нему.

Отныне способ протяженности следует называть *прасимволом культуры.* Из него следует выводить весь язык форм ее действительности, ее физиономию, отличную от всякой иной культуры и прежде всего от почти безликого окружающего мира первобытного человека; ибо истолкование глубины возвышается теперь до поступка, до формирующего выражения в *делах,* до преобразования действительности, которое больше не служит жизненным потребам, как у животных, но должно утвердить *символ* жизни, пользующийся всеми элементами протяжения, материи, линий, цветов, звуков, движений, и зачастую уже по миновании столетий, когда он проявляет-

ся и творит свои чары в картине мира позднейших существ, то свидетельствует о том способе, каким понимали мир его творцы.

Однако пра-символ не реализуется сам по себе. Он действует в ощущении формы всякого человека, всякой общины, временного периода и эпохи и диктует им стиль всех вообще жизненных проявлений. Он заложен в государственном устройстве, в религиозных мифах и культах, нравственных идеалах, в формах живописи, музыки и поэзии, в фундаментальных понятиях всякой науки, однако он не изображается ими. Следовательно, он не может быть изображен также и словами в понятийной форме, ибо языки и формы познания сами являются *производными* символами. Всякий отдельный символ говорит о нем, однако говорит внутреннему чувству, а не рассудку. Если впредь о пра-символе античной души будет говориться как о единичном материальном теле, о пра-символе души западной — как о чистом, бесконечном пространстве, при этом никогда не следует упускать из виду то, что понятия не изображают того, что не может быть понято, что звучания слов скорее могут пробудить лишь ощущение соответствующего смысла.

Бесконечное пространство — это идеал, который вновь и вновь *отыскивала* западная душа в окружающем ее мире. Она желала увидеть его непосредственно воплощенным в этом мире, и только это придает глубокий смысл, как симптомам определенного мироощущения, бесчисленным теориям пространства последнего столетия, вне зависимости от всех их мнимых результатов. В какой степени *в основе* всего вещественного лежит безграничная протяженность? Вряд ли отыщешь другой вопрос, который был бы продуман с такой серьезностью, так что можно было бы едва ли не уверовать в то, что всякий другой вопрос о мире зависит от этого — о сущности пространства. А разве это на самом деле не так — *для нас?* Почему никто так и не заметил, что вся античность не проронила ни слова на эту тему, да что там — у нее даже и слова-то не было для того, чтобы точно обрисовать данную проблему?* Почему безмолвствуют великие

* Ни в греческом, ни в латыни: τόπος (= *locus*) — это *место,* местность, а также положение в социальном смысле; χώρα (= *spatium*) — *отстояние* («между»), дистанция, ранг, а также земля и почва (τὰ ἐκ τῆς χώρας — плоды земледелия); τὸ κενόν (= *vacuum)* совершенно недвусмысленно обозначает *пустое тело,* причем ударение стоит на оболочке. В литературе императорского времени, стремившейся воспроизвести *магическое* ощущение пространства с помощью античных слов, прибегали к таким беспомощным выражениям, как ὁρατὸς τόπος («чувственный мир») или *spatium inane* («бесконечное пространство», но также и обширная *поверхность;* корень слова *spatium* означает «набухать», «толстеть»), В подлинно античной литературе не было и потребности в иносказательном описании, поскольку полностью отсутствовало само представление.

досократики? Не упустили ли они из виду в своем мире чего-то такого, что представляется нам загадкой всех загадок? Не следовало ли нам еще давно понять, что как раз в этом-то *молчании* и кроется разгадка? Как объяснить, что в соответствии с нашим глубочайшим ощущением «мир» представляет собой не что иное, как это совершенно своеобразно рожденное переживанием глубины *мировое пространство,* благородная пустота которого еще раз удостоверяется затерянной в нем системой неподвижных звезд? Смог ли бы кто-либо донести *это* ощущение мира до античного мыслителя хотя бы лишь на понятийном уровне? Тут же бы выяснилось, что эта «вечная проблема», которую Кант трактовал от имени человечества со всей страстью символического деяния, является *чисто западной* и вообще отсутствует в духе прочих культур.

Что же тогда представлялось в качестве первичной проблемы всего бытия античному человеку, чей взгляд на *его* окружающий мир был несомненно не менее проясненным? Вопрос об ἀρχη, о *материальной основе* всех чувственно-воспринимаемых вещей. Если мы поймем это, мы вплотную подойдем к смыслу факта — не пространства, а *вопроса* о том, почему пространственная проблема с фатальной необходимостью должна была стать проблемой западной души и лишь ее одной*. Именно эту-то всемогущую пространствен-

* Это содержится, не будучи признано до сих пор, в знаменитой аксиоме Эвклида о параллельных линиях («Через точку можно провести лишь одну прямую, параллельную данной»), единственном из всех античных математических высказываний, оставшемся недоказанным, — недоказуемом, как это известно нам сегодня. Однако именно это делает его догматом в противоположность всему опыту, а *тем самым — метафизическим центром,* носителем данной геометрической системы. Все прочие, как аксиомы, так и постулаты, — лишь подходы или следствия. Это единственное высказывание, которое необходимо и общезначимо для античного духа — и *тем не менее* невыводимо. Что это значит? Что это *символ* высшего разряда. Он содержит структуру античной телесности. Именно это теоретически слабейшее звено античной геометрии, против которого выдвигались возражения уже в эллинистическую эпоху, раскрывает ее душу, и именно это само собой разумеющееся для повседневного опыта высказывание было тем, на которое оперлось сомнение происходящего из бестелесных пространственных далей фаустовского числового мышления. К глубочайшим симптомам *нашего* бытия относится то, что мы противопоставили эвклидовой геометрии не *одну*, но *несколько* других геометрий, которые для нас в равной степени истинны и непротиворечивы. Подлинная направленность этой группы геометрий, которые следует понимать как *антиэвкидовы* (где через одну точку вовсе нельзя провести прямую, параллельную данной, либо можно провести две параллельных или бесчисленное их множество), заключается в том, что именно своей множественностью они полностью упраздняют телесный смысл протяженного, объявленного *священным* посредством эвклидовского постулата, т.к. множественность эта противоречит воззрению, требуемому всей телесностью, однако отрицаемому всей чистой пространственностью. Вопрос о том, какая из трех неэвклидовых геометрий является «правильной»,

ность, которая всасывает в себя субстанцию всех вещей и вновь порождает ее из себя, это наиболее подлинное и высочайшее с точки зрения *нашей* Вселенной, античное человечество, *вовсе не знающее слова, а значит, и понятия «пространства»*, единогласно низводит до τὸ μὴ ὄν, т. е. того, чего *вовсе нет.* Невозможно проникнуть в значение пафоса этого отрицания на достаточную глубину. С его помощью вся страстность античной души символически отгородилась от того, что она *не* желала воспринимать в качестве действительного, чему не следовало быть выражением *ее* существования. Нашему взгляду внезапно раскрывается мир, окрашенный в иные тона. Античная статуя в ее великолепной телесности, всецело фронтальный вид и выразительная поверхность без каких бы там ни было бестелесных дополнительных соображений, содержит для античного глаза всецело, без какого-либо остатка, то, что называется действительностью. Вещественное, зримо ограниченное, осязаемое, непосредственно присутствующее — этим исчерпываются характеристики данного рода протяжения. Античная Вселенная, *космос*, упорядоченное множество всех близких и полностью обозримых вещей, замыкается телесным небосводом. Более ничего не существует. Наша потребность вновь мыслить «пространство» за пределами этой чаши напрочь отсутствовала в античном мироощущении. Стоики объявили телами даже свойства и отношения вещей. Божественная пневма для Хрисиппа — это тело; для Демокрита зрение заключается в проникновении материальных частиц того, что видится. Государство — это тело, состоящее из суммы всех тел граждан; право признает лишь телесные лица и телесные вещи. Наконец, это ощущение находит возвышенное выражение в каменном теле античного храма. Лишенное окон внутреннее пространство заботливо скрыто за колоннадой; однако снаружи не отыскать ни одной прямой линии. Всем ступеням основания придана легкая обращенная наружу кривизна, причем каждой — своя. Фронтон, коньки, боковые стороны изгибаются. Каждой колонне придано легкое вздутие; ни одна из них не стоит совершенно вертикально и не отстоит на равное расстояние от соседних. Однако вздутия, наклоны и промежутки меняются от

лежащей в основе действительности (хотя сам Гаусс и занимался всерьез его проверкой), античен по своему мироощущению, а значит, вообще не должен был бы ставиться мыслителями нашей культуры. Он загораживает взгляд в подлинный глубинный смысл следующего соображения: специфически западный символ заключается не в действительности той или другой геометрии, но в множестве *в равной степени возможных* геометрий. Лишь с помощью *группы* пространственных структур, среди изобилия которых античное понимание образует просто граничный случай, остаток телесности оказывается растворенным в чистом ощущении пространства.

углов к середине стороны исходя из тщательно продуманной пропорции. Так все тело обретает вид чего-то таинственно кружащегося вокруг центра. Искривления столь малы, что глазу они, так сказать, невидимы, а лишь ощутимы. Однако именно вследствие этого направление в глубину оказывается снятым. Готический стиль *устремляется,* дорический *трепещет.* Внутреннее пространство собора с первобытной силой стремится вверх и вдаль; храм располагается на месте в величественном покое. Однако то же самое может быть сказано и применительно к фаустовскому и аполлоническому божеству, и о соответствующих картинах фундаментальных понятий физики. Принципам положения, *материи и формы* мы уже противопоставили понятия устремленного движения, *силы и массы,* причем последняя определяется как постоянное отношение силы и ускорения, с тем чтобы наконец заклясть их обоих в уже всецело пространственных элементах *емкости и напряженности.* Из этого способа постижения действительности с необходимостью должна была возникнуть в качестве господствующего искусства инструментальная музыка великих мастеров XVIII в., единственное меж всех искусств, мир форм которого внутренне сродни созерцанию чистого пространства. В нем, в противовес статуям на участке античного храма или на базарной площади, имеются бестелесные царства звуков, звуковые пространства, звуковые моря; оркестр бушует, швыряется волнами, стихает; вырисовываются дали, световые лучи, тени, бури, проплывающие облака, молнии, совершенной запредельности цвета; на ум приходят пейзажи инструментовки Глюка и Бетховена. «Одновременно» с «Каноном» Поликлета, сочинением, в котором великий скульптор изложил строгие правила строения человеческого тела, сохранявшие господство вплоть до Лисиппа, ок. 1740 г. Стамицем был завершен строгий канон четырехчастной сонатной формы, который соблюдается с меньшей неукоснительностью лишь начиная с поздних квартетов и симфоний Бетховена, пока наконец в одиноком, всецело «инфинитезимальном» мире звуков музыки «Тристана» не утрачивается всякая земная осязаемость. Это прачувство *освобождения,* спасения, высвобождения души в бесконечность, избавления души от всякой материальной тяжести, которое неизменно пробуждают высшие моменты нашей музыки, высвобождает также и порыв фаустовской души вглубь, между тем как действие античных произведении искусства связывает, ограничивает, закрепляет телесное чувство, отвлекает взгляд от дали к уже насыщенным близи и покою.

5

Так что каждая из великих культур пришла к тайному языку мироощущения, который всецело внятен лишь тому, чья душа принадлежит к данной культуре. Ибо не будем обманывать самих себя. Быть может, мы еще в состоянии сколько-то читать в античной душе, поскольку язык ее форм представляет собой едва ли не полную противоположность западному; с весьма непростого вопроса о том, в какой степени это возможно и насколько это было достигнуто до сих пор, должна начинаться всякая критика Возрождения. Но когда мы слышим, что, вероятно (переосмысление столь чужеродных жизненных проявлений при всех условиях остается весьма проблематичной попыткой), индусы измыслили такие числа, которые по нашим понятиям не обладали ни значением, ни величиной, ни качеством отношения и которые лишь в зависимости от положения становились положительными и отрицательными, большими и малыми единицами, мы вынуждены признать, что у нас отсутствует возможность в точности пережить то, что в душевном плане лежит в основе данной разновидности чисел. 3 для нас — это всегда *нечто,* будь то положительное или отрицательное; для грека это была безусловно величина, +3; для индуса же это есть лишенная значения возможность, к которой *пока еще неприменимо* слово «нечто», пребывающая по ту сторону бытия *и* небытия, которые оба являются лишь дополнительными *свойствами.* Так что +3, −3, ⅓ — это эманирующие реальности более низкого порядка, покоящиеся в загадочной субстанции (3) совершенно недоступным для нас способом. Для того чтобы воспринять эти числа как само собой разумеющиеся, как идеальные знаки совершенной в себе формы мира, необходима *брахманская* душа; нам же они непонятны точно так же, как брахманская нирвана, которая, пребывая по ту сторону жизни *и* смерти, сна *и* бодрствования, страдания, сострадания *и* бесстрастности, все же оказывается чем-то реальным, для чего у нас самих отсутствуют языковые средства выражения. Лишь из этой душевности могла произойти величественная концепция *ничто* как *подлинного числа, нуля,* причем нуля индийского, для которого реальность и иллюзорность — в равной степени поверхностные обозначения*.

* Этот нуль, который, быть может, дает некоторое представление об индийской идее протяженного, об этой рассматриваемой в «Упанишадах», всецело чуждой нашему пространственному сознанию пространственности мира, само собой разумеется, отсутствовал в античности. Через арабскую математику, кружным путем, будучи полностью переосмысленным, нуль дошел до нас, где его впервые ввел в 1544 г. Штифель,

Когда арабские мыслители наиболее зрелой эпохи (а среди них были такие первоклассные умы, как аль-Фараби и аль-Каби) в своей полемике против учения Аристотеля о бытии *доказывают,* что существование тела как такового не обязательно предполагает пространство, и выводят сущность этого пространства, т. е. *арабского* вида протяженности, из свойства «пребывания на месте», это свидетельствует не о том, что они находились в заблуждении в отличие от Аристотеля и Канта или же (как мы с излишне большой легкостью обозначаем то, что не может уместиться в наших головах) что они неясно мыслили, но о том, что у арабского духа — свои собственные категории мира. Исходя из собственного понятийного языка, они опровергли бы Канта с той же утонченностью ведения рассуждений, как сам Кант проделал бы это с ними, и всякий бы остался при убеждении о правильности своих воззрений.

Когда мы рассуждаем сегодня о пространстве, мы все, без всякого сомнения, мыслим в приблизительно одном и том же стиле, подобно тому как мы пользуемся одним языком и одними словесными знаками, будет ли идти речь о пространстве математики, физики, живописи или действительности, хотя всякое философствование, которое взамен этого родства смысловых ощущений желает (и должно) настаивать на *тождестве* понимания, остается несколько проблематичным. Однако ни один грек, ни один египтянин, ни один китаец не ощущал чего-то подобного этому, и никакое произведение искусства или система идей не смогли бы им недвусмысленно указать, что означает «пространство» для нас. Античные изначальные понятия, происходящие из совершенно иной внутренней жизни, такие как ἀρχή, ὕλή, μορφή, исчерпывают содержание иначе устроенного мира, остающегося чуждым и далеким для нас. То, что мы со своими языковыми средствами переводим с греческого как «первоначало», «материя», «форма», представляет собой плоское уподобление, слабую попытку проникнуть в мир ощущений, который *тем не менее* остается немым в том, что в нем наиболее утонченно и глубоко. Это все равно как если бы кто вздумал положить скульптуры Парфенона на струнную музыку или отлить в бронзе Бога Вольтера. Принципиальные особенности мышления, жизни, миросознания столь же различны, как и черты лица отдельных людей; имеются «расы» и «народы» также и в данном отношении, хотя они и догадываются об этом не больше, чем способны обратить внимание на то,

---

причем, что коренным образом изменило его сущность, в качестве середины между $+1$ и -1, как сечение в линейном числовом континууме; это означает, что нуль был усвоен западным числовым миром в совершенно неиндийском смысле *отношения*.

является ли «красное» или «желтое» для другого тем же самым или же чем-то принципиально иным; общая символика в первую очередь языка питает иллюзию однородно устроенной внутренней жизни и тождественной формы мира. Великие мыслители отдельных культур подобны в данном отношении не догадывающимся о своем положении дальтоникам, каждый из которых подсмеивается над ошибками другого.

Перехожу к выводам. Существует множество прасимволов. Переживание глубины, посредством которого становится мир, посредством которого восприятие *расширяется* до мира, значительное для души, которой оно принадлежит, и только для нее одной, происходит всякий раз иначе при бодрствовании и грезах, при приятии и наблюдении, иначе у ребенка и старика, у горожанина и крестьянина, у мужчины и женщины, — вот это-то переживание и осуществляет, причем с глубочайшей необходимостью для всякой высшей культуры, возможность формы, на которой основывается все ее существование. Все базовые слова, такие как масса, субстанция, материя, вещь, тело, протяжение и тысячи иных сохраняемых в языках других культур словесных знаков соответствующего рода, представляют собой не оставляющие выбора, предопределенные судьбой знаки, которые во имя отдельной культуры выделяют из бесконечного изобилия мировых возможностей единственно значимые и потому необходимые. Ни одно из них непереносимо с точностью в переживание и познание другой культуры. Ни одно из этих пра-слов больше не повторяется. Все определяется *выбором пра-символа* в то самое мгновение, когда душа культуры пробуждается к самосознанию посреди своего ландшафта, причем выбор этот сопровождается определенным потрясением для всякого, кто способен так же рассматривать всемирную историю.

Культура как олицетворение чувственно-ставшего *выражения* души в жестах и деяниях, как ее тело, смертное, преходящее, подвластное закону, числу и причинности; культура как исторический спектакль, как картина в совокупном облике всемирной истории; культура как олицетворение великих символов жизни, чувства и понимания: вот единственный язык, с помощью которого душа способна высказать, что ее мучит[75].

Также и макрокосм — это достояние отдельной души, и мы никогда не узнаем, как обстоит дело с макрокосмом другого. То, что, выходя за рамки всех возможностей понятийного взаимопонимания, призвано означать «бесконечное пространство», это творческое истолкование переживания глубины *нами, людьми Запада,*

и нами одними, этот вид протяжения, который греки называли ничем, мы же — всем, окрашивает наш мир в цвет, которого не было на палитре античной, индийской, египетской души. Одной душе переживание мира слышится в ля-бемоль мажоре, другой — в фа миноре; одна воспринимает его эвклидовски, другая контрапунктированно, третья магически. От чисто аналитического пространства и от нирваны целый ряд пра-символов приводит к наителеснейшей аттической телесности, и каждый из них способен на то, чтобы выстроить из себя совершенную форму мира. Подобно тому как далек, необычен и зыбок индийский или вавилонский мир по своей идее для людей пяти или шести последующих культур, так же непостижимым некогда станет и западный мир для людей еще не родившихся культур.

II. Аполлоническая, фаустовская, магическая душа

6

Отныне я желал бы называть душу античной культуры, которая избрала чувственно-наличное единичное тело в качестве идеального типа протяженного, душой *аполлонической.* После Ницше такое обозначение понятно каждому. Против нее я выставляю *фаустовскую* душу, чей прасимвол — чистое безграничное пространство, а «тело» ее — западная культура, как она расцвела с рождением романского стиля в X в. на северных равнинах между Эльбой и Тахо. Аполлонической является статуя обнаженного человека, фаустовским — искусство фуги. Аполлоническими являются механическая статика, чувственные культы олимпийских богов, политически раздробленные греческие государства, рок Эдипа и символ фаллоса; фаустовскими — динамика Галилея, католически-протестантская догматика, великие династии эпохи барокко с их кабинетной политикой, судьба Лира и идеал Мадонны от Дантовой Беатриче до финала второй части «Фауста». Аполлонической оказывается та живопись, которая ограничивает отдельные тела контурами, фаустовской же та, что формирует пространство посредством светотени: этим отличаются друг от друга фреска Полигнота и полотно Рембрандта. Аполлоническим будет существование грека, который обозначает

собственное «я» *как* σῶμα и у которого отсутствует идея внутреннего развития, а тем самым и действительная внутренняя или внешняя история. Фаустовское — то существование, которое проводится с глубочайшей сознательностью и которое отслеживает само себя, решительно личностная культура мемуаров, размышлений, итогов и перспектив, а также совести. А далеко в стороне — при том что она несет и посредническую миссию, занимая, перетолковывая и наследуя формы, появляется *магическая* душа арабской культуры, которая пробуждалась во времена Августа на ландшафте между Тигром и Нилом, Черным морем и Южной Аравией со своими алгеброй, астрологией и алхимией, своими мозаиками и арабесками, халифатами и мечетями, таинствами и священными книгами персидской, иудейской, христианской, «позднеантичной» и манихейской религии.

«Пространство» есть духовное нечто (теперь я могу говорить, прибегая к фаустовскому словоупотреблению), четко отделенное от сиюминутного чувственного настоящего, которое и *не должно* было быть представлено на аполлоническом языке, т. е. по-гречески и полатински. Однако сформированное *пространство выражения* столь же чуждо и всем аполлоническим искусствам. Крошечная целла раннеантичного храма представляет собой замалчиваемое, темное ничто, первоначально возводимое из наименее долговечных материалов, оболочку мгновения — в противоположность вечным сводам магических куполов и готических церковных нефов. А завершенная колоннада должна назидательно подчеркивать, что по крайней мере в этом теле никакой внутренности для глаза нет. Ни в какой другой культуре момент прикрепленности, цоколь не акцентируются с такой силой. Дорическая колонна ввинчивается в землю; античные сосуды неизменно воспринимаешь снизу вверх, между тем как в эпоху Возрождения они *парят* над основанием; основная проблема школ ваяния состоит во внутреннем закреплении облика. Поэтому в произведениях архаики суставы несоразмерно подчеркнуты, нога опирается на всю ступню, а понизу ниспадающих драпировок оставлен просвет, чтобы показать «опирание» ноги. Античный рельеф строго стереометрически надет на плоскость. Промежутки между фигурами оставлены, однако никакой глубины нет. Напротив того, пейзаж Лоррена — это *лишь* пространство. Все частные моменты призваны здесь служить его прояснению. Все тела обретают атмосферное и перспективное значение лишь в качестве носителей света и тени. Импрессионизм — это развоплощение мира, доведенное до конца во имя пространства. На основании этого мироощущения фаустовская душа должна была в свое раннее время прийти

к архитектурной проблеме, центр тяжести которой лежал в пространственном своде мощного, устремляющегося от портала в глубину хоров собора. То было выражение *ее* переживания глубины. Однако, в противоположность пещерообразному магическому пространству выражения*, сюда еще присоединяется устремленность вовне, в дали Вселенной. Магические своды, будь то купола, бочарные своды или даже горизонтальные перекрытия базилики, *перекрывают.* Стржиговский совершенно *справедливо* назвал зодческие идеи Св. Софии перенесенными внутрь готическими контрфорсами с запахнутой внешней оболочкой**. Напротив того, согласно готическому эскизу от 1367 г. купол Флорентийского собора *опирается* на продольный неф, а в наброске Браманте для Св. Петра все еще возвышается — до *нагромождения,* великолепное *«Excelsior!»*** которого было доведено Микеланджело до совершенства, так что теперь купол парит над широкими сводами, высоко на свету. Этому пространственному чувству античность противопоставляет всецело телесный, охватываемый *одним* взглядом дорический периптер.

В связи с этим античная культура начинается с величественного *отказа* от уже имевшегося в наличии богатого, живописного, едва не перезрелого искусства, которому *не следовало* являться выражением ее новой души. Рядом с минойским искусством раннедорическое искусство геометрического стиля начиная с 1100 г. выглядит суровым и узким, скудным на наш взгляд и впадающим в варварство****. Мы не имеем даже намека на какую-то архитектуру по итогам трех столетий, соответствующих расцвету готики. Лишь ок. 650 г., «одновременно» с переходом Микеланджело к барокко, появляется тип дорического и этрусского храма. Всякое раннее искусство религиозно, и это символическое «нет» следует трактовать в качестве такового в не меньшей степени, чем готическое и египетское «да». Идея трупо*сожжения* совместима с культовым местом, но не с культовым зданием. Так что ранняя античная религия, скрывающаяся для нас позади весомых имен Калханта, Тиресия, Орфея, а, возможно, также и Нумы*****, располагала для своих обрядов тем, что остается, если отвлечься от архитектурной идеи здания, а именно священной границей. Поэтому изначальным культовым сооружением был этрусский *templum,* разбитый авгурами только по поверхности зем-

---

* Выражение «ощущение пещеры» принадлежит Л. Фробениусу. Paideuma. S. 92.

** Ursprung der christlichen Kirchenkunst (1920). S. 80.

*** Выше (*лат.*).

**** Ср. т. 2. С. 93 слл.

***** Ср. т. 2. С. 310 сл.

ли священный участок с запретной для пересечения границей и приносящим удачу входом на востоке*. *Templum* создается там, где должны предприниматься культовые действия или же где пребывают носители государственного авторитета, сенат и войско. Он существует лишь на преходящее время пользования, а затем запрет снимается. Быть может, лишь ок. 700 г. античная душа преодолела себя в том отношении, чтобы воплотить линейную символику этого архитектонического ничто в теле сооружения. Эвклидовское чувство было сильнее отвращения к длительности.

Напротив того, фаустовское зодчество большого стиля начинается с первых порывов нового благочестия (клюнийской реформы ок. 1000 г.) и нового мышления (что проявилось в эвхаристических разногласиях Беренгара Турского и Ланфранка ок. 1050 г.), и сразу вслед за этим с проектов, внушенных такой колоссальной волей, что вся община зачастую не была в состоянии заполнить собор, как в случае Шпейерского, или же он никогда не мог быть закончен. Страстный язык этой архитектуры повторяется в поэзии**. Как ни далеки друг от друга латинские гимны христианского Юга и «Эдда» оставшегося языческим Севера, по внутренней пространственной бесконечности просодии, по ритмике фраз и языку образов они тождественны. Прочитайте *«Dies irae»* сразу вслед за возникшей немногим раньше «Велуспой»[78]: и здесь и там одна и та же железная воля, преодолевающая и сокрушающая все препятствия со стороны зримого. Никогда не бывало ритма, который бы распространял вокруг себя столь исполинские пространства и дали, как древненордический:

На горе будут — и слишком долго
Мужи и жены — на свет являться.
Но мы-то оба останемся вместе,
Я и Сигурд.

---

* *Müller-Deecke.* Die Etrusker (1877) II. S. 128 ff.; *Wissowa.* Religion und Kultus der Römer (1912). S. 527. *Templum* был древнейшим городским учреждением в *Roma quadrata*[76], контуры которого, вне всякого сомнения, зависели не от застройки, а от священных установлений, как это доказывает значение *pomérium*, т. е. этой самой границы, в более позднюю эпоху. *Templum* — это также и римский военный лагерь, прямоугольник которого прослеживается еще и по сегодняшний день в плане многих римских городов: это освященный участок, где войско пребывает под защитой богов, изначально не имеющий ничего общего с происходящим из эллинистического времени укреплением. Большинство римских каменных храмов (*aedes*) никакими *templa* не являлись; напротив того, древнейший греческий τέμενος[77] в гомеровскую эпоху означал нечто сходное.

** Ср. мое предисловие к *Ernst Droem.* Gesänge. S. IX, теперь Reden u. Aufsätze (1937). S. 54 ff.

Ударения гомеровского стиха — легкое дрожание листка на полуденном солнце, *ритм материи;* аллитерация же — подобно потенциальной энергии в картине мира современной физики — создает сдержанное напряжение в пустоте, безграничности, дальние ночные грозы над высочайшими вершинами. В ее бушующей неопределенности растворяются все слова и вещи: это языковая динамика, а не статика. То же самое можно сказать и об унылых ритмах *«Media vita in morte sumus»** [79]. Здесь заявляют о себе цветовая палитра Рембрандта и инструментовка Бетховена. *Безграничное одиночество воспринимается здесь как родина фаустовской души.* Что такое Вальгалла? Неведомая германцам эпохи переселения народов и даже еще периода Меровингов, она была измышлена пробуждающейся фаустовской душой, вне всякого сомнения под впечатлением античноязыческого и арабско-христианского мифа обеих старших южных культур, повсюду вторгавшихся в новую жизнь со своими классическими или священными книгами, своими руинами, мозаиками, миниатюрами, со своими культами, обрядами и догматами. И все же, несмотря на это, Вальгалла парит по ту сторону всякой ощутимой действительности — в отдаленных, темных, фаустовских областях. Олимп покоится на близкой греческой почве; Рай отцов церкви — это волшебный сад где-то в магической Вселенной. Вальгалла же нигде. Затерянная в безграничном, со своими нелюдимыми богами и витязями, она представляется колоссальным символом одиночества. Зигфрид, Парсифаль, Тристан, Гамлет, Фауст — самые одинокие герои всех культур. В Вольфрамовом «Парсифале» мы имеем изумительное повествование о пробуждении внутренней жизни. Возникающее в лесу томление, загадочное сострадание, несказанная покинутость: все это фаустовское и *исключительно* фаустовское. Это ведомо каждому из нас. В «Фаусте» Гёте этот мотив встречается вновь во всей своей глубине:

> Непостижимые, возвышенные грезы
> Гнали меня сквозь лес, по пашне и стерне,
> Рыданья били в грудь, катились градом слезы,
> Я чувствовал: рождался мир во мне[80].

Как аполлонический, так и магический человек — ни Гомер, ни Евангелия — не знают о таком переживании мира ровным счетом ничего. Кульминацией поэмы Вольфрама является то чудное утро Страстной пятницы, когда герой, находящийся в разладе с Богом

* Посреди жизни мы пребываем в смерти (*лат.*).

и с самим собой, встречает благородного Гавана. «Что, если я сыщу у Бога помощь?» И он отправляется в паломничество к Треврициенту. Здесь — источник *фаустовской религии.* Здесь становится понятным чудо евхаристии, объединяющее причастных к нему в мистическую общину, в церковь, которая одна способна даровать блаженство. Из мифа о священном Граале и его рыцарстве делается понятной внутренняя необходимость германско-нордического католицизма. В отличие от античного жертвоприношения, совершавшегося каждому отдельному божеству в его храме, здесь нам является *одна бесконечная* жертва, совершающаяся повсюду и ежедневно. Это фаустовская идея IX — XII вв., эпохи «Эдды», и англо-саксонские миссионеры, такие как Винфрид, ее предчувствовали, однако только теперь она достигла своей зрелости. Собор, главный алтарь которого скрывает в себе свершившееся чудо, является ее окаменевшим выражением*.

Множественность отдельных тел, в которой предстает античный космос, требует такого же мира богов: вот в чем идея античного политеизма. *Единственное* пространство Вселенной, будь то мировая пещера или вселенская даль, требует *единственного* бога магического или фаустовского христианства. Афина и Аполлон могут быть изображен статуей, однако люди уже давно ощущали, что Божество Реформации и Контрреформации может «явиться» только в буре органной фуги или в праздничной поступи кантаты либо мессы. От полноты образов «Эдды» или одновременных ей легенд о святых и вплоть до Гёте миф развивается в оппозиции античному. В последней — все углубляющийся вплоть до необозримого множества богов ранней империи распад божественного, в первом же — упрощение вплоть до деизма XVIII в.

Магическая небесная иерархия, пролегающая от ангелов и святых вплоть до Лиц Троицы, иерархия, которую церковь в области западного псевдоморфоза** поддерживала всей мощью своего авторитета, распредмечивается, все больше блекнет, а с нею из числа возможностей фаустовского мироощущения незаметно пропадает и Сатана, этот великий супостат в готической мировой драме***. Его, в которого еще Лютер запускал своей чернильницей, протестантские теологи уже давно обходят смущенным молчанием. *Одиночество* фаустовской души не способно мириться с двойственностью мировых сил. Сам Бог и является всем. В конце XVII в. эта религиоз-

* Ср. т. 2. С. 323.

** Там же. С. 219 сл.

*** Там же. С. 319 слл.

ность перестает справляться с языком форм живописи, и инструментальная музыка становится единственным и последним средством религиозного выражения. Можно было бы сказать, что католическая и протестантская вера относятся друг к другу так, как картина в алтаре и оратория. Уже вокруг германских богов и героев распространяются недоступные дали, загадочная угрюмость; они погружены в музыку — по ночам, поскольку дневной свет создает границы для глаза, а значит, и телесные вещи. Ночь развоплощает; день обездушивает. Аполлон и Афина лишены «души». На Олимпе покоится вечный свет донельзя прозрачного южного дня. Аполлонический час — это самый полдень, когда спит великий Пан[81]. Вальгалла лишена света. Уже в «Эдде» дают о себе знать те глубокие полуночные часы, когда Фауст размышляет в своем кабинете, когда возникают офорты Рембрандта, в которых теряются звуковые цвета Бетховена. Вотан, Бальдур, Фрейя никогда не имеют «эвклидовского» облика. Из них, как из ведических богов Индии, «не сделать ни идола, ни изображения»[82]. Эта невозможность содержит священность вечного пространства как высочайшего символа, в противоположность телесному изображению, которое низводит его до «окружения», лишает священности и отрицает. Этот глубоко прочувствованный мотив лежит в основе иконоборчества в исламе и в Византии (оба они имели место в VII в.), как и впоследствии в основе внутренне родственного им иконоборчества протестантского Севера. Не было ли иконоборчеством также и изобретение Декартом *антиэвклидовского* анализа пространства? Античная геометрия оперирует с числовым миром дня, теория функций — это подлинно ночная математика.

7

То, что душа Запада выражала в необычайном богатстве выразительных средств, в словах, звуках, цветах, живописных перспективах, философских системах, легендах, а в неменьшей степени — в пространствах готических соборов и в формулах теории функций, а именно ее мироощущение, то же самое египетская душа, далекая от всякого теоретического и литературного честолюбия, выразила почти исключительно через непосредственный язык *камня.* Вместо того чтобы углубляться в словесные забавы относительно формы своей протяженности, своего «пространства» и своего «времени», вместо того, чтобы создавать гипотезы, числовые системы и догматы, она безмолвно воздвигла свои колоссальные символы посреди нильского пейзажа. Камень — это великий символ ставшего *безвре-*

менным. Пространство и смерть представляются связанными в нем друг с другом. «Люди были скорее склонны строить для мертвых, нежели для живых, — пишет Бахофен в автобиографии, — и если для того промежутка времени, который отведен последним, довольно недолговечного деревянного строения, то вечность первого жилища требует прочного земного камня. С камнем, обозначающим место погребения, связан древнейший культ, с могильным склепом — древнейшая храмовая постройка, с могильным украшением — возникновение искусства и орнаментики. В могилах оформился символ. То, о чем помышляют, что воспринимают, о чем безмолвно молятся у могилы, не может быть выражено никакими словами; на это может намекнуть только покоящийся в вечно неизменной искренности символ». Мертвец больше не стремится. Он больше не является временем, а остается теперь исключительно пространством, чем-то *пребывающим* или еще и исчезнувшим, но ни в коем случае не созревающим для будущего; и отсюда — пребывающее в строжайшем смысле этого слова, камень как выражение того, как отражается мертвец в бодрствовании живых. Фаустовская душа ожидала бессмертия после телесного конца, словно обручения с бесконечным пространством, и она развоплощала камень в готической системе раскосов (одновременно с унисонной последовательностью церковного пения), пока он не открывал взгляду исключительно пламенную устремленность этого самораспространения вглубь и ввысь. Аполлоническая душа желала видеть мертвеца сожженным, уничтоженным, и именно по этой причине на протяжении всего раннего времени она избегала строить из камня. Египетская душа представляла саму себя шествующей по узкому и безоговорочно предписанному *жизненному пути,* о котором ей некогда предстоит дать отчет судьям в загробном царстве (125-я гл. «Книги мертвых»). То была ее идея судьбы. Египетское существование — это существование *путника,* двигающегося все в одном и том же направлении; весь язык форм его культуры служит воплощению одного этого мотива. Наряду с бесконечным *пространством* Севера и *телом* античности прасимвол египетского существования может быть лучше всего выражен через слово *путь.* Это и есть весьма чужеродный и труднодоступный для западного мышления способ подчеркивать в сущности протяженности исключительно *одно* направление вглубь. Погребальный храм Древнего царства, в первую очередь грандиозные храмы при пирамидах IV царства, в отличие от мечети и собора, не представляют собой осмысленно расчлененного пространства, а ритмически расчлененную *последовательность* пространств. Свя-

щенная дорога, постоянно сужаясь, ведет от портала на Ниле через проходы, залы, аркадные дворики и пилонные залы — вплоть до могильного склепа*, и точно так же храмы Солнца V династии вовсе не являются «зданиями», но охваченным мощной каменной оправой *путем***. Рельефы и росписи постоянно даются рядами, которые с убедительной принудительностью препровождают зрителя в определенном направлении; на то же самое нацелены аллеи баранов и сфинксов в Новом царстве. Решающее для формы мира египтянина переживание глубины настолько усиленно подчеркивалось в отношении направления, что пространство, так сказать, оставалось в постоянном осуществлении. Эта даль *не* была оцепеневшей. Лишь поскольку человек движется вперед и тем самым сам делается символом жизни, он вступает в отношение с каменной частью этой символики. «Путь» означает судьбу и третье измерение в одно и то же время. Мощные стеновые поверхности, рельефы, ряды колонн, вдоль которых он ведет, являются «шириной и высотой», т. е. простым восприятием чувств, которое *расширяет* до мира лишь устремляющаяся вперед жизнь. Так что шагающий в процессиях египтянин переживает пространство, так сказать, в его все еще не объединенных элементах, между тем как приносивший жертву *перед* храмом грек вообще его не воспринимал, а молившегося в соборе человека готических столетий пространство окружало в покоящейся бесконечности. По этой причине данное искусство стремится к *плоскостному воздействию* и ни к чему иному даже там, где оно пользуется телесными средствами. Пирамида над гробницей царя была для египтянина *треугольником,* колоссальной, завершающей путь и господствующей над пейзажем *плоскостью,* наделенной величайшей силой выражения, откуда бы он к ней ни приближался; колонны внутренних проходов и дворов, на темном фоне, размещенные чрезвычайно тесно и покрытые украшениями, действовали исключительно как плоские вертикальные полосы, ритмически сопровождавшие жреческую процессию; рельеф скрупулезно (и в противоположность античности) сведен к плоскости; за период с III по V династию он делается тоньше, переходя от толщины пальца к толщине бумажного лица, пока наконец вообще не *погружается* в поверхность***. Господство горизонтали, вертикали

---

* *Hölscher.* Grabdenkmal des Königs Chephren; *Borchardt.* Grabdenkmal des Sahu-rê; *Curtius.* Die antike Kunst. S. 45.

** Ср. т. 2. С. 308; *Borchardt.* Reheiligtum des Nowoserrê; *Meyer. Ed.* Gesch. d. Altertums I, § 251.

*** Relief en creux [рельеф в углублении (*фр.*)], ср.: *Schäfer H.* Von ägyptischer Kunst (1919), I. S. 41.

и прямого угла, избегание всякого ракурса поддерживают принцип двухмерности и обособляют переживание пространственной глубины, которая совпадает с направлением пути и целью — самой *гробницей.* Это искусство не допускает никакого отклонения, которое облегчило бы напряжение души.

Однако не это ли как раз — будучи выражено в данном случае на самом возвышенном языке, который только можно мыслить, — и желает быть высказанным во всех наших пространственных теориях? Это метафизика в камне, рядом с которой метафизика письменная (например, Канта) производит впечатление беспомощного лепета.

И все же существовала одна культура, душа которой при всех глубинных отличиях пришла к родственному пра-символу: это культура китайская с воспринимаемым всецело в смысле направления вглубь принципом *дао**. Однако между тем как египтянин проходит предначертанный путь до конца с железной необходимостью, китаец *блуждает* по своему миру; и по этой причине к божеству или гробнице предков его препровождают не каменные теснины с гладкими, лишенными зазоров стенами, но сама приветливая природа. Нигде *ландшафт* не сделался до такой степени материалом самой архитектуры. «Величественная закономерность и единство всех зданий развились здесь на религиозной основе, которая повсюду сохранила схожую принципиальную схему портала, зданий по бокам, дворов и залов вместе со строго соблюдаемой во всех сооружениях осью север-юг, что привело в конце концов к выработке столь грандиозных проектов и к такому безраздельному господству над участками земли и пространствами, что можно с полным правом говорить о строительстве и оперировании с самим ландшафтом»**. Храм вовсе не представляет собой отдельного здания, но является строением, в котором холмы и воды, деревья, цветы и целенаправленно сформированные и упорядоченные камни столь же важны, как ворота, стены, мосты и дома. Это единственная культура, в которой парко-

* Ср. т. 2. С. 316 сл.

** *Fischer O.* Chinesische Landschaftsmalerei (1921). S. 24. Величайшая трудность, связанная для нас с китайским (а также и индийским) искусством, заключается в том, что все произведения раннего периода, а именно области Хуанхэ с 1300 по 800 г. до Р. Х., как и добуддистской Индии, исчезли без следа. То, что мы называем теперь китайским искусством, соответствует египетскому приблизительно начиная с XX династии. Параллель великим художественным школам отыскивается в школах ваяния эпохи Саисской династии и Птолемеев, в том числе в перипетиях утонченных и архаизирующих вкусовых направлений без внутреннего развития. На примере Египта можно оценить, до какой степени допустимо строить заключения о прошлом, об искусстве ранней эпохи Чжоу и ведического периода.

вое искусство сделалось религиозным искусством большого стиля. Имеются парки, отражающие сущность определенных буддистских сект*. Лишь исходя из ландшафтной архитектуры, становится возможным объяснить архитектуру зданий, их плоское самораспространение и подчеркивание крыши как подлинного носителя выражения. И подобно тому, как запутанные пути приводят в конце концов к цели — через ворота и мосты, вокруг холмов и стен, так и живопись ведет зрителя от одной частности к другой, между тем как египетский рельеф властно указывает ему строгое направление. «Картина в целом не должна охватываться всего лишь одним взглядом. Временная последовательность предполагает последовательность пространственных частей, по которым, переходя от одной к другой, должен блуждать взгляд»**. Египетская архитектура преодолевает образ ландшафта, китайская же прислоняется к нему; однако и в том, и в другом случае именно направление вглубь неизменно поддерживает и хранит переживание *пространственного становления.*

8

Все искусство — это *язык выражения****. Причем в наиболее древних приступах к нему, которые заходят глубоко в животный мир, это язык подвижного существа, обращенный лишь к самому себе. Нет и мысли о свидетелях, хотя в их отсутствие потребность к выражению умолкла бы сама собой. Еще на весьма поздних этапах зачастую вместо художников и зрителей существует лишь толпа творцов искусства. *Все* танцуют, изображают и поют, и «хор» как совокупность присутствующих так никогда и не исчезал вполне из истории искусства. Только высшее искусство — это исключительно «искусство перед свидетелями», прежде всего, как заметил однажды Ницше, перед высшим свидетелем: Богом**** [83].

* *Glaser C.* Die Kunst Ostasiens (1920). S. 181. Ср.: *Gothein M.* Geschichte der Gartenkunst (1914), II. S. 331 ff.

** *Glaser C.* Die Kunst Ostasiens. S. 43.

*** Ср. т. 2. С. 123 сл.

**** Также и монологическое искусство весьма одиноких натур — это на самом деле диалог с самим собой как «ты». — Лишь в духовности больших городов потребность в выражении оказывается преодоленной потребностью в сообщении (т. 2. С. 123). Отсюда возникает тенденциозное искусство, желающее наставлять, обращать и доказывать, будь то политико-социальные или нравственные воззрения, в выдвигаемой же против этого формулировке «*L'art pour l'art*» о себе заявляет не столько практика, сколько воззрение, которое по крайней мере напоминает об изначальном смысле художественного выражения.

Это выражение оказывается либо *орнаментом*, либо *подражанием.* Таковы *высшие* возможности, противоположность которых едва ощущается вначале. Причем подражание безусловно более изначально, как стоящее ближе к расе. Подражание исходит из физиономически понятого «ты», невольно заманиваемого к совместному резонированию в жизненном такте; орнамент же свидетельствует о сознающем собственную своеобычность «я». Первое широко распространено в животном мире, второй же принадлежит едва ли не исключительно одному только человеку.

Подражание возникает из тайного ритма всего космического. Бодрствующему существу единое представляется разбросанным и простертым: «здесь» и «там», собственное и чужое нечто; микрокосм по отношению к макрокосму как полюсы чувственной жизни, и эта раздвоенность оказывается перекрытой ритмом подражания. Всякая религия — это желание бодрствующей души переправиться к силам окружающего мира, и исключительно того же желает подражание, всецело религиозное в наиболее торжественные свои мгновения. Ибо это одна и та же внутренняя подвижность, в которой тело и душа здесь и окружающий мир там сливаются и становятся единством. Подобно тому как птица раскачивается в бурю и пловец отдается ласкающему биению волн, как при звуках марша в члены тела вливается необоримый такт, точно такое же заразительное воздействие оказывает и копирование чужой мимики и движений, где великими мастерами оказываются именно дети. Это может дойти до «уносящего» воздействия совместных песнопений, маршевых движений и танцев, которые создают из многих разнящихся единиц единство ощущения и выражения, единое «мы». Но и «удачный» портрет человека или пейзаж возникают из прочувствованного созвучия рисующего движения с потаенными колебаниями и движениями того живого, что нам противостоит. Это физиономический такт, который становится *действенным,* который предполагает знатока, обнажающего за поверхностной игрой идею, *душу* чужого. В определенные мгновения самозабвения все мы являемся знатоками такого рода, и тогда — когда мы с незаметным ритмом следуем музыке или мимике — перед нами внезапно разверзаются тайны зияющих глубин. Всякое подражание желает *обмануть,* а «обман» происходит от «обмена». Это перенесение себя в чужое «оно», подмена места и сущности, в соответствии с которым один живет теперь в другом, представляя или отражая его, пробуждает полноту чувства созвучия, которое восходит от молчаливого самозабвения до неудержимейшего смеха, доходя до последних оснований эроти-

ческого элемента, который невозможно отделить от творческой силы. Так возникают народные танцы кружения — в качестве подражания любовному глухариному ухаживанию возник баварский шуплаттлер[84]; однако совершенно то же самое имеет в виду и Вазари, когда он хвалит Чимабуэ и Джотто, поскольку они первыми вновь взялись подражать «природе»[85], а именно той самой природе ранних людей, про которую Майстер Экхарт сказал: «Бог истекает во всю тварь, и потому все созданное есть Бог»[86]. То, что мы наблюдаем как движение в этом окружающем мире и тем самым ощущаем в его внутреннем значении, мы воспроизводим через движение. Поэтому всякое подражание является игрой на публику в самом широком значении этого слова. Мы играем на публику через движение кисти или резца, через голосовую партию в песне, через тон рассказчика, стих, изображение, танец. Однако то, что мы видя и слыша *переживаем,* — это есть неизменно чужая душа, с которой мы воссоединяемся. Лишь разобъясненное и обездушенное искусство мировых столиц переходит к натурализму в современном значении: подражание сиюминутной привлекательности, научно доказываемому достоянию чувственных признаков.

От подражания четко отделяется орнамент, который не следует течению жизни, но *жестко ему противостоит.* Вместо физиономических черт, подсмотренных у чужого существования, он воспроизводит установленные мотивы, напечатленные на нем *символы.* Здесь желательно не обмануть, но заклясть. «Я» перевешивает «ты». Подражание — это лишь *говорение*, чьи средства рождены мгновением и больше не повторяются; орнаментика же *пользуется* отделенным от говорения *языком*, сокровищницей форм, обладающей длительностью и избавленной от произвола всякой единичной личности*.

Подражать можно лишь *живому*, и лишь его можно воспроизводить, причем в движениях, через которые оно открывается чувствам художников и зрителей. В силу этого подражание принадлежит времени и направлению; все эти танцы, рисунки, представления, отображения для глаза и уха необратимо направлены, и поэтому высшие возможности подражания заключаются в воспроизведении судьбы, будь то в звуках, стихах, в портрете или разыгранной сцене**.

---

* Ср. т. 2. С. 126 сл. К последующему см.: *Worringer.* Abstraktion und Einfühlung. S. 66 ff.

** Поскольку подражание — это жизнь, оно оказывается завершенным в самый миг своего свершения (падает занавес) и оказывается обреченным на забвение либо, когда результатом оказывается долговечное произведение искусства, входит в историю искусства. От песен и танцев древних культур ничего не сохраняется, от их

Напротив того, орнамент — некое изъятое из времени, чистое, устойчивое, упорное протяжение. В то время как подражание выражает нечто постольку, *поскольку оно реализуется,* орнамент способен на это лишь когда он, уже готовый, предстоит чувствам. Это есть само сущее, при полном игнорировании его возникновения. Всякое подражание имеет начало и конец, у орнамента же есть только длительность. По этой причине воспроизведена может быть лишь *единичная* судьба, как, например, Антигоны или Дездемоны. Посредством же орнамента, символа можно обозначить лишь идею судьбы вообще, например, античную — через дорическую колонну. Подражание предполагает талант, орнамент же — сверх того еще и выучиваемое знание.

Существуют грамматика и синтаксис языка форм всех строгих искусств — со своими правилами и законами, с внутренней логикой и традицией. Это верно не только применительно к ложам строителей дорических храмов и готических соборов, к школам ваяния в Египте*, Афинах и школам скульпторов соборов северной Франции, применительно к китайской и античной школам живописи, а также тем, что существовали в Голландии, на Рейне и во Флоренции, но также и к четким правилам скальдов и миннезингеров, которым выучивались и в которых практиковались, все равно как в ремеслах, причем не только в отношении членения фразы и строения стиха, но и языка жестов и подбора образов**. Это верно и применительно к технике сказительства ведического, гомеровского и кельтско-германского эпоса, к строению фраз и интонации готической проповеди, как немецкой, так и латинской, и наконец к античной ораторской прозе*** и правилам французской драмы. В орнаментальной стороне произведения искусства отражается священная каузальность макрокосма, какой она предстает восприятию и пониманию данной породы людей. В том и другом имеется система. Оба пронизаны базовыми чувствами религиозной стороны жизни: *стра-*

картин и поэзии — немногое, и также это немногое содержит почти исключительно орнаментальную сторону изначального подражания, от великих постановок — лишь текст, а не картина и не звучание, от стихотворения — лишь слова, а не исполнение, от всей музыки — в лучшем случае ноты, а не звуковая окраска инструментов. Все существенное безвозвратно исчезает, и всякое «повторение» является чем-то новым и иным.

* Относительно мастерской Тутмеса в Тель-эль-Амарне ср. Mitt. d. Deutsch. Orient-Ges. N. 52. S. 28 ff.

** *Burdach K.* Deutsche Renaissance. S. 11. Также и все вообще изобразительное искусство готического периода строго типично и символично.

*** *Norden E.* Antike Kunstprosa. S. 8 ff.

хом и любовью*. Подлинный символ способен внушить страх или освободить от страха. «Верный» освобождает, «ложный» терзает и угнетает. Напротив того, подражательная сторона искусства ближе к собственно расовым ощущениям: *ненависти* и *любви.* Отсюда возникает противоположность *безобразного* и *прекрасного.* Она всецело связана с живым, внутренний ритм которого отталкивает или увлекает за собой, даже если речь идет об облаках, окрашенных вечерней зарей или о приглушенных вздохах машины. Подражание прекрасно, орнамент *значителен.* В этом — различие направления и протяженности, органической и неорганической логики, жизни и смерти. То, что кажется прекрасным, «достойно подражания». Непринужденно вступая в резонанс, оно заманивает к воспроизведению, подпеванию, повторению; оно «заставляет сильней биться сердце», а члены тела приводит в движение. Оно опьяняет до преизбыточного ликования, но поскольку прекрасное принадлежит времени, ему также отведено «свое время». Символ пребывает; прекрасное же преходит с пульсом жизни того, кто воспринимает его в качестве такового исходя из космического такта, будь то отдельный человек, народ или раса. Не только «красота» античных скульптур и поэтических произведений была для античного глаза чем-то иным, нежели для нас, так что она безвозвратно утрачена вместе с античной душой — ибо то, что мы здесь «находим прекрасным», является свойством, верным исключительно для нас; не только то, что прекрасно для одного рода жизни, безразлично или безобразно для другого, как вся наша музыка для китайцев или мексиканская скульптура для нас; но и для одной и той же жизни привычное, *заурядное,* как нечто пребывающее никогда не может быть прекрасным.

Лишь здесь противоположность этих двух сторон всякого искусства заявляет о себе во всей своей глубине: подражание одушевляет и оживляет, орнаментика заклинает и умерщвляет. Первое «становится», вторая «есть». Поэтому подражание сродни любви, причем в первую очередь — в песне, опьянении и танце — *любви половой,* в которой существование обращается к будущему, орнамент же сродни заботе о прошлом, воспоминанию**, *погребению.* К прекрасному страстно устремляются, значительное же внушает страх. Поэтому не бывает более глубинной противоположности, чем *дома живых и дома мертвых****. Крестьянский дом*****, а вслед за ним дворян-

* Ср. т. 2. С. 289 сл.

** Отсюда же орнаментальный характер *письменности*.

*** Ср. т. 1. С. 244 сл.

**** Ср. т. 2. С. 97.

ское поместье, пфальц и замок являются раковинами жизни, бессознательным выражением текущей по жилам крови; их не создавало никакое искусство, и никакое искусство не в состоянии их изменить. Идея семьи проступает в плане первобытного дома, внутренняя форма племени — в плане селений, который по миновании столетий, после многократной смены обитателей позволяет опознать расу тех, кто их основал*, жизнь нации и ее общественное строение — в плане (не в профиле, не в силуэте!) города**. С другой стороны, орнаментика большого стиля развивается на застывшем символе смерти, погребальной урне, саркофаге, надгробии и погребальном храме***, а сверх того — на храмах богов и соборах, *которые являются всецело орнаментом,* не выражением расы, но языком мировоззрения, насквозь чистым искусством, между тем как крестьянский дом и замок вообще не имеют с искусством ничего общего****.

И тот и другой являются скорее зданиями, *в которых* творится искусство, причем искусство подражательное в собственном смысле: ведический, гомеровский, германский эпос, героическая песнь, крестьянский и рыцарский танец, песня шпильмана. Собор же, напротив того, не только *есть* искусство, но и единственное искусство, которое *ничему* не подражает. Оно является всецело напряжением пребывающих форм, исключительно трехмерной логикой, выражающейся в ребрах, поверхностях и объемах. Искусство деревень и замков происходит из сиюминутной прихоти, из возникающих за столом, во время игр веселья и задора, и настолько привязано к времени, что трубадуры обязаны своим именем «изобретению»[87] и *импровизация* (как это имеет место еще сегодня в цыганской музыке) является не чем иным, как расой, открывающейся по велению часа чужим чувствам. Духовное искусство противопоставляет этой свободной формирующей силе строгую *школу,* в которой всякий, будь то в гимне или же в зодчестве и изобразительном искусстве, служит логике вневременных форм. Поэтому во всех культурах раннее культовое сооружение — это подлинное пребывание истории стиля. В замках стилем обладает жизнь, а не здание. В городах план — отображение *судьбы* народа; лишь выступающие вверх в силуэте баш-

* Таковы славянские круговые поселения и германские деревни с уличной планировкой к востоку от Эльбы. Также по распространению круглых и прямоугольных в плане домов в античной Италии можно сделать выводы о многих событиях гомеровской эпохи.

** Ср. т. 2. С. 99 сл.

*** Ср. т. 1. С. 221.

**** Ср. т. 2. С. 129.

ни и купола повествуют о *логике в картине мира своих строителей,* о последних причинах и действиях в их Вселенной.

В здании живых камень служит мирской *цели;* в культовом сооружении он является *символом**. Ни от чего так не пострадала история великих архитектур, как от того, что ее принимали за историю техники строительства, а не за историю зодческих идей, которые брали свои технические средства выражения там, где их находили. Это все равно как история музыкальных инструментов**, которая ведь также развивалась на основе музыкального языка. Были ли арочный свод, контрфорсы и купол на тромпах изобретены специально для большого архитектурного стиля либо их появление объясняется заимствованием из ближнего или дальнего окружения, имеет для истории *искусства* так же мало значения, как и вопрос о том, происходят ли — *технически* — смычковые инструменты из Аравии или же из кельтской Британии. Пускай даже дорическая колонна, как ремесленный продукт, позаимствована из храмов египетского Нового царства, позднеримское купольное здание — у этрусков, а флорентийский внутренний двор с колоннадой — у мавров Северной Африки, все равно дорический периптер, Пантеон и палаццо Фарнезе принадлежат уже совершенно иному миру: они служат художественному выражению пра-символа трех культур.

9

Соответственно во всякое раннее время существует *два* собственно орнаментальных, не подражательных искусства, а именно зодчество и отделка. В предшествовавшее предвремя, в столетия предчувствий и беременности к орнаментике принадлежит *один* лишь мир элементарного выражения. Эпоха Каролингов представлена *только* им одним. Ее архитектурные попытки находятся «между стилями». Им недостает идеи. Также и с утратой всех микенских построек мы — в смысле истории искусств — ничего не потеряли***. Однако с началом великой культуры *здание как орнамент* внезапно поднимается до такой мощи выражения, что на протяжении почти столетия простая отделка робко тушуется. Сформированные из камня объемы, поверхности и ребра говорят *сами за себя.* В погре-

* Ср. т. 1. С. 178 сл.

** Там же.

*** Это в равной мере справедливо применительно к постройкам эпохи тинитов в Египте и селевкидско-персидским храмам Солнца и огня в века, предшествовавшие христианству.

бальном храме Хефрена достигнута вершина математической простоты; повсюду прямые углы, квадраты, прямоугольные столбы; никаких украшений, никаких надписей, никаких переходов. Снижающий напряжение рельеф отваживается вторгнуться в возвышенную магию этих пространств лишь несколькими поколениями позже. То же самое можно сказать и о благородных романских постройках Вестфалии и Саксонии (Хильдесхайм, Гернроде, Паулинцелла, Падерборн), Южной Франции и норманнов (Норвич, Петерборо в Англии), которые способны с неописуемой внутренней мощью и достоинством вложить весь смысл мира в *одну* линию, *одну* капитель, *одну* арку.

Лишь на вершине мира форм ранней эпохи соотношение устанавливается таким образом, что здание приобретает решающее значение, а богатый орнамент, причем орнамент в наиболее широком смысле, ему служит. Ибо сюда относятся не только *единичный* античный мотив с его покойно уравновешенной симметрией или меандровым дополнением*, *заплетающие поверхность* арабески и немногим отличные от них поверхностные узоры майя, «молниевидные узоры» и иные мотивы ранней эпохи Чжоу, которые опять-таки доказывают, что древнекитайская архитектура представляет собой формирование ландшафта, обретают же значение вне всякого сомнения лишь с помощью линий паркового окружения, в которое встроены бронзовые сосуды. Кроме них орнаментально воспринимаются также и образы воинов на дипилонских вазах и в еще гораздо большей степени — *толпы* статуй в готических соборах. «Фигуры включаются в столбы и представляются зрителю выстроенными рядами, подобно ритмическим фугам восходящей к небу и разносящейся во все стороны симфонии»**. Складки драпировок, жесты, типы образов, но также и гимническое построение строф и параллельное ведение голосов церковных песнопений являются орнаментом на службе главенствующей над всем зодческой идеи***. Лишь с началом позднего времени очарование великой орнаменти-

* К последующему: *Worringer*. Formprobleme der Gotik. S. 36 ff.

** *Dvorák*. Idealismus und Naturalismus in der got. Skulptur und Malerei, Hist. Zeitschrift 1918. S. 44 f.

***К орнаменту в высшем смысле принадлежит наконец *письмо*, а тем самым и книга, которая по сути представляет собой дополнение к культовому зданию и в качестве произведения искусства неизменно является или исчезает вместе с ним (т. 2. С. 166 сл., 268 сл.). В письме образ обретает не зрение, а *понимание*. Этими значками символизируются не сущности, а отвлеченные от них с помощью слов понятия, и поскольку парой привычному к языку человеческому духу является косное пространство, пра-символ культуры, помимо каменного строения, нигде не выражается с большей чистотой, чем в письме. Совершенно невозможно понять арабеску, если упустить из виду бесчисленные виды арабской письменности, и от египетской и ки-

ки оказывается разрушенным. Архитектура выступает в *группе* городских светских обособленных искусств, которые делаются все более услужливыми и остроумно подражательными, а тем самым индивидуализированными. Применительно к подражанию и орнаменту справедливо то, что было сказано выше о времени и пространстве: время порождает пространство, однако пространство умерщвляет время*. В начале косная символика превратила все живое в камень. Тело готической статуи вообще не должно жить: это есть лишь линейный образ в человеческой форме. Теперь орнамент расстается со всей священной строгостью и все в большей степени делается украшением архитектурного окружения утонченной и полной форм жизни. *Лишь в качестве такового,* т. е. *приукрашивающего,* вкус Возрождения оказался воспринятым придворным и патрицианским миром Севера — и только им одним!** В Древнем царстве орнамент означает нечто совершенно иное, чем в Среднем, в геометрическом стиле — нечто совершенно иное, чем в эллинистическую эпоху, для нас, например, ок. 1200 г. — нечто совершенно иное, чем ок. 1700 г. Наконец и архитектура принимается живописать и музицировать, и всякий раз ее формы как бы намереваются подражать чему-то в картине окружающего мира. Так можно объяснить путь, ведущий от ионической к коринфской капители и от Виньолы через Бернини — к рококо.

С началом цивилизации подлинный орнамент угасает, а тем самым — и *большое* искусство вообще. Переход образуют, причем в той или иной форме во *всякой* культуре, «*классицизм и романтика*». Первый означает грезы об орнаменте (правилах, законах, типах), давно уже сделавшемся старомодным и бездушным, вторая же — мечтательное подражание уже не жизни, но *прежнему подражанию.* Место архитектурного стиля заступает архитектурный вкус. Живописная и литературная манера, старинная и современная, коренные и заимствованные формы меняются с модой. Недостает внутренней необходимости. Нет больше никакой «школы», потому что всякий выбирает мотивы где и как желает. *Искусство становится художественным ремеслом,* причем в полном своем объеме, в архитектуре и музыке, в поэзии точно так же, как в драме. Наконец возникает сокровищница изобразительных и литературных форм, с которой оперируют исходя из вкуса, без какого-либо глубокого смы-

---

тайской истории стиля невозможно отделить историю знаков письма, их упорядочивания и применения.

* Ср. т. 1. С. 228.

** Ср. т. 2. С. 329.

сла. В этой последней, всецело лишенной истории и развития форме орнамент художественных ремесел открывается нам в узорах восточных ковров, персидской и индийской работы по металлу, китайского фарфора, но кроме того еще и египетского (и вавилонского) искусства, каким его застали греки и римляне. Художественным ремеслом в чистом виде является минойское искусство на Крите, этот северный побег египетского искусства начиная с эпохи гиксосов, и всецело ту же роль удобной привычки и остроумной игры исполняет «одновременное» эллинистически-римское искусство примерно начиная со Сципиона и Ганнибала. Начиная с пышно украшенных перекрытий форума Нервы в Риме и вплоть до поздней провинциальной керамики на Западе имеет место то же самое формирование неизменного художественного ремесла, которое можно проследить также в Египте и в исламском мире, в Индии же и Китае мы можем предполагать его наличие в века после Будды и Конфуция.

10

И вот теперь, и именно исходя из различия, несмотря на все их глубинное родство, собора и храма при пирамиде, становится понятным колоссальный феномен фаустовской души, чей порыв вглубь не дал себя околдовать прасимволом пути, а с самого изначального этапа стремится преодолеть все границы оптически связанной чувственности. Возможно ли что-то более чуждое идее египетского государства, общую направленность которого можно было бы обозначать как благородное здравомыслие, нежели политическое честолюбие великих саксонских, франкских и штауфенских императоров, погубленных своим нежеланием считаться с любыми фактами государственной действительности? Признание границы было бы для них равнозначно дискредитации идеи их господства. Бесконечное пространство как пра-символ во всей своей неописуемой мощи вступает здесь в круг существования в сфере реальной политики, и к фигурам Оттонов, Конрада II, Генриха VI и Фридриха II можно было бы еще прибавить норманнов как завоевателей Руси, Гренландии, Англии, Сицилии и едва ли не Константинополя, а еще великих пап Григория VII и Иннокентия III, которые все до одного желали приравнять зримую сферу своей власти к известному на тот момент миру. Это отличает гомеровских героев с их столь невзыскательным в смысле географии кругозором от постоянно скитающихся в бесконечном героев Грааля, Артура и сказания о Зигфриде. Это отличает также и Крестовые походы, когда воины с берегов Эльбы и Луары

выехали к границам известного мира, от исторических событий, лежащих в основе «Илиады», о пространственной узости и обозримости которых можно с уверенностью заключить по стилю античной душевности.

Дорическая душа осуществила символ телесно присутствующей единичной вещи, прибегнув к отказу от всех великих и простирающихся вдаль творений. У того, что первая послемикенская эпоха ничего не доставила нашим археологам, имеется вполне здравая причина. Ее достигнутым в конце концов выражением был дорический храм, оказывающий воздействие лишь снаружи, как массивное образование, которое помещено в ландшафт и отрицает вообще игнорируемое в художественном смысле пространство внутри себя *как* μὴ ὄν, нечто такое, чего вообще не должно было бы быть здесь. Египетская колоннада несла потолок зала. Грек позаимствовал этот мотив и применил его по собственному разумению, вывернув здание, словно перчатку. Внешняя расстановка колонн — это, так сказать, остатки отрицаемого внутреннего пространства*.

Напротив того, магическая и фаустовская душа позволяют своим каменным сновидческим образованиям вздыматься вверх как перекрытиям исполненных смысла внутренних объемов, чья структура предвосхищает дух обеих математик, алгебры и анализа. В зодческих приемах, излучавшихся из Бургундии и Фландрии, крестовый ребристый свод с его распалубками и контрфорсами означает высвобождение замкнутого, определенного чувственно-осязаемыми граничными поверхностями пространства как такового**. В магическом внутреннем пространстве «окна представляют собой исключительно негативный момент, никак еще не дооформившуюся до художественности утилитарную форму, грубо говоря, всего только отверстия в стене»***. Там, где по практическим соображениям без них невозможно было обойтись, их для художественного впечатления скрывали эмпорами, как в восточной базилике. *Архитектура окна* — один из наиболее значительных символов фаустовского переживания глубины и принадлежит исключительно ему. Здесь ощущается воля проникнуть изнутри в безграничное, как впоследствии

* Греки, когда они перешли от храма в антах к периптеру, вне всякого сомнения находились под мощным впечатлением египетских колоннад. И в это же самое время свободно стоящая статуя также освободилась у них от несомненно египетских рельефообразных образцов, влияние которых все еще ощущается в фигурах Аполлона. Это никак не отражается на том факте, что мотив античной колонны и античное применение принципа ряда представляют собой нечто совершенно своеобычное.

** Ограниченного пространства, а не камня: *Dvorák*. Histor. Zeitschrift. 1918. S. 17 f.

*** *Dehio*. Geschichte der deutschen Kunst I, S. 16.

того же самого желала чувствующая себя под этими сводами как дома музыка контрапункта, чьим бесплотным миром навсегда остался мир первой готики. Когда в позднейшие эпохи полифоническая музыка достигала своих высочайших возможностей, как в «Страстях по Матфею», в «Героической симфонии» и в «Тристане» и «Парсифале» Вагнера, она с внутреннейшей необходимостью становилась *соборной* и возвращалась на свою родину, к каменному языку времени Крестовых походов. Чтобы изгнать отсюда даже слабый призвук античной телесности, следовало призвать на помощь всю мощь глубокомысленной орнаментики с ее диковинно-жуткими трансформациями растительных, животных и человеческих тел (Сен-Пьер в Муассаке), которая отрицает ограничивающее воздействие каменной породы, которая растворяет все линии в мелодии и вариации одной темы, все фасады — в многоголосые фуги, а материальность статуй — в музыку ниспадающих складками драпировок. Только это придает глубокий смысл громадным стеклянным окнам собора с их цветной, *прозрачной, а значит, всецело невещественной живописью* — искусство, которое больше нигде и никогда не повторяется и составляет наиболее резкую из мыслимых противоположностей античной фреске. В наиболее отчетливом виде это наблюдается, например, в Сен-Шапель в Париже, где рядом с блистающим стеклом камень почти что исчезает. В противоположность фреске, картине, телесно приросшей к стене, краски которой оказывают материальное воздействие, мы встречаем здесь цвета, наделенные пространственной свободой звуков органа, полностью отделенные от среды несущей поверхности, образы, свободно парящие в безграничном. Сравните с фаустовским духом этих церковных нефов — почти лишенных стен, с высокими сводами, устремленных к хорам, воздействие арабских — а значит, древнехристианско-византийских купольных сооружений. Словно бы парящий над базиликой или восьмериком висячий купол также знаменует преодоление античного принципа естественной тяжести, как его выражает соотношение колонны и антаблемента. Также и здесь все телесное отрицает в зодчестве само себя. Никакого «вне» не существует. Однако плотно сложенная стена тем решительнее замыкает со всех сторон пещеру, откуда не может вырваться никакой взгляд, никакая надежда. Призрачно спутанное взаимопересечение шара и многоугольника, нагрузка невесомо лежит на каменном кольце и парит над землей, плотно охватывая внутренний объем, все тектонические линии скрадены, в высочайшем своде небольшие отверстия, через которые вливается неуверенный свет, еще неумолимее подчеркивающий

элементы стен, — вот какими предстают взору шедевры этого искусства, Сан-Витале в Равенне, Св. София в Византии, Собор скалы[88] в Иерусалиме. Вместо египетского рельефа с его чисто плоскостной проработкой, изо всех сил избегающей указывающего вглубь ракурса, вместо стеклянных панно соборов, вовлекающих внешнее пространство, мерцающие мозаики и арабески, в которых преобладает золотой тон, одевают все стены и погружают пещеру в сказочное зыбкое сияние, навсегда сохранившее свое притягательное для северного человека очарование во всяком мавританском искусстве.

11

Итак, явление *большого стиля* происходит из сущности макрокосма, из пра-символа *великой* культуры. Относись мы с надлежащим уважением к смыслу этого слова «стиль», которое обозначает не запас форм, а *историю* формы, мы не стали бы приводить фрагментарные и хаотические художественные проявления первобытного человечества к всеохватной определенности какого бы то ни было развивающегося столетиями стиля. Стилем обладает лишь воздействующее своими выражением и смыслом как единое целое искусство великих культур, причем теперь уже не одно только искусство.

К органической истории стиля следует отнести его предысторию, его наследие и то, что остается вне него. «Бычья табличка» эпохи I династии еще не является «египетской»*. Лишь начиная с III династии художественные произведения внезапно обретают стиль, причем стиль весьма определенный. Также и каролингское искусство находится «между стилей». Заметно нащупывание, опробование различных форм, однако никакого внутренне необходимого выражения здесь еще нет. Творец кафедрального собора в Аахене «мыслит и строит уверенно, однако чувствует он все еще неуверенно»**. Пару церкви Марии в цитадели Вюрцбурга (ок. 700) мы отыскиваем в Салониках (Св. Георгий); церковь в Жерминьи-де-Пре (ок. 800) с ее куполом и подковообразными арками — почти что мечеть. В 850—950 гг. на всем Западе наблюдается зияние. Также и русское искусство все еще пребывает сегодня в «междустилье». На первоначальное, распространенное от Норвегии и до Маньчжурии деревянное зодчество с крутыми восьмиугольными шатровыми крышами

* *Schäfer H.* Von ägyptischer Kunst I. S. 15 f.
** *Frankl.* Baukunst des Mittelalters (1918). S. 16 ff.

наступают из-за Дуная византийские мотивы, из-за Кавказа — армянско-персидские. Избирательное сродство русской и магической душ между собой вполне ощутимо, однако пра-символ русскости, *бесконечная равнина**, как в религиозном смысле, так и в смысле архитектоническом все еще не отыскала себе определенного выражения. Церковная крыша едва возвышается холмом над ландшафтом, а на вершины ее шатровой крыши посажены «кокошники», призванные скрадывать и снимать устремление вверх. Они не вздымаются, как готические башни, и не перекрывают, как купола мечети, но именно «сидят» и тем самым подчеркивают горизонталь здания, которое призвано восприниматься *исключительно снаружи.* Когда ок. 1670 г. Синод запретил шатровые крыши и предписал православные луковичные главы, тяжелые купола стали помещаться на тонких цилиндрах, в сколь угодно большом числе** «посаженные» на равнине крыши***. Это все еще не стиль, но обещание стиля, который проснется лишь с подлинно русской религией.

На фаустовском Западе пробуждение имело место незадолго до 1000 г. Романский стиль оказался вдруг сформированным — сразу, одним махом. Взамен неуверенного членения объемов с нечеткой планировкой внезапно явилась напряженная динамика пространства. Интерьер и внешний облик были изначально приведены в жесткое соответствие, так что стена оказалась пронизанной языком форм, как ни в одной другой культуре; с самого начала и впредь определилось значение окон и башен. Идея формы была безоговорочно задана, теперь предстояло лишь развитие.

С подобного по бессознательности и символической мощи творческого акта начинается и египетский стиль. Пра-символ пути внезапно, с началом 4-й династии (2550 до Р. Х.), явился в свет. Миропостроящее переживание этой душой глубины воспринимает свое содержание от самого фактора направления: в выражении господствуют глубина пространства как оцепеневшее время, даль, смерть, сама судьба; чисто чувственные измерения длины и ширины дела-

* Ср. т. 2, с. 326, прим. Отсутствие какой-либо вертикальной тенденции в русском ощущении жизни проявляется также и в былинном образе Ильи Муромца (т. 2. С. 209). У русского нет ни малейшей связи с *Богом-Отцом*. Его этос — это не сыновняя, но братская любовь, во все стороны излучающаяся по человеческой равнине. Также и Христос воспринимается как брат. Фаустовское, всецело вертикальное стремление к индивидуальному совершенствованию представляется подлинному русскому суетным и непонятным. Русские представления о государстве и собственности также лишены какой-либо вертикальной тенденции.

** На церкви погоста Кижи их 22.

*** *Грабарь И.* История русского искусства (1911, на рус. яз.), I—III; *Eliasberg A.* Russ. Baukunst (1922), введение.

ются сопровождающей поверхностью, которая сужает и предписывает путь судьбы. Также внезапно примерно в начале V династии появляется египетский плоский рельеф, рассчитанный на восприятие сблизи и своим рядоположным расположением принуждающей зрителя шагать вдоль поверхностей стен в предписанном направлении*. Еще более поздние ряды сфинксов и статуй, скальные и террасные храмы постоянно усиливают тенденцию в направлении единственной дали, известной миру египтянина — могилы и смерти. Необходимо обратить внимание на то, что уже колоннады раннего времени расчленены по диаметру и отстоянию мощных стволов таким образом, что они *перекрывают* всякий взгляд, обращенный вбок. Такого мы больше не встретим ни в одной другой архитектуре.

Величие этого стиля представляется нам косным и неизменным. Разумеется, он находится вне страсти, которая все еще пребывает в поиске и страхе и потому еще столетиями сообщает подчиненным деталям какую-то индивидуальную неугомонную подвижность. Однако нет никакого сомнения в том, что фаустовский стиль, также образующий цельное единство от самых ранних романских творений вплоть до рококо и ампира, с его непокоем и постоянными поисками показался бы египтянину куда более единообразным, чем мы могли бы себе представить. Не будем забывать, что исходя из выдвинутого здесь понятия стиля романика, готика, Возрождение, барокко, рококо являются лишь ступенями *одного и того же* стиля, в котором мы сами, и это естественно, замечаем в первую очередь перемены, взгляду же людей, устроенных иначе, будет открываться пребывающее неизменным. В самом деле, нисколько не режущие глаз бесчисленные перестройки романских зданий в стиле барокко, позднеготических же — в стиле рококо, внутреннее единство северного Возрождения, как и крестьянского искусства, в которых готика и барокко стали полностью тождественными, улицы старинных городов, чьи щипцы и фасады придают всем стилевым разновидностям единое чистое созвучие, а также невозможность в отдельных случаях вообще отличить романику от готики, Возрождение от барокко, барокко от рококо — все это доказывает, что «фамильное сходство» этих этапов куда больше, чем представляется тем, кто в них посвящен.

* Ясность в структуре египетской и западной истории допускает проводить доходящие до частностей сравнения, вполне достойные особого исследования по истории искусств. IV династия со строгим стилем пирамид (2550 — 2450, Хеопс, Хефрен) соответствует романскому стилю (980 — 1100), V династия (2450 — 2320, Сахура) — ранней готике (1100 — 1230); VI династия, расцвет архаического искусства ваяния (2320 — 2190, Пиопи I и II) — высокой готике (1230 — 1400). [См. предуведомление к таблицам. С. 80 — 81. Х. К.]

Египетский стиль чисто *архитектоничен* вплоть до угасания данной души. Он — единственный, в котором рядом с архитектурой напрочь отсутствует украшающий орнамент. Он не допускает никакого уклонения в развлекающие искусства, никакой станковой живописи, никаких бюстов, никакой светской музыки. В античности с появлением ионического ордера центр тяжести формирования стиля перемещается с архитектуры к независимой от нее скульптуре; в барокко он переходит к музыке, язык форм которой, в свою очередь, господствует над всем зодчеством XVIII в. В арабском мире начиная с Юстиниана и персидского царя Хосрова Аноширвана арабеска разрешает архитектуру, живопись и скульптуру в такие стилевые воздействия, которые мы сегодня могли бы обозначить как ремесленно-художественные. В Египте же главенство архитектуры остается бесспорным. Она лишь смягчает свой язык. В залах храмов при пирамидах IV династии (пирамида Хефрена) высятся лишенные украшений столбы с острыми гранями. В строениях V династии (пирамида Сахура) появляется *растительная колонна.* Грандиозные окаменевшие связки лотоса и папируса вырастают из пола, выполненного из просвечивающего алебастра, который обозначает воду; они заключены в пурпурные стены. Потолок украшен птицами и звездами. Священный путь от портала к погребальной камере, этот образ жизни, представляет собой поток. Это сам Нил, становящийся тем самым единым целым с пра-символом направления. Дух материнского ландшафта объединяется с произошедшей от него душой. В Китае на место мощной пилонной стены, угрожающей тому, кто приближается, узкими воротами, заступает «стена духов» (*инь-пи),* закрывающая вход. Китаец *проскальзывает* в жизнь, и точно так же он будет впредь следовать *дао* жизненного пути; и подобно тому, как долина Нила относится к холмистым равнинам ландшафта на Хуанхэ, так и забранный в камень храмовый путь относится к запутанным тропам китайской парковой архитектуры.

Точно так же эвклидовское бытие античной культуры таинственным образом сопрягается с множеством маленьких островов и предгорий Эгейского моря, а постоянно блуждающая в бесконечном страсть Запада связана с обширными франкскими, бургундскими и саксонскими равнинами.

12

Египетский стиль является выражением *храброй* души. Сам египтянин никогда не воспринимал его строгости и мощи и никогда

их не подчеркивал. Отваги хватало на все, однако никто об этом не распространялся. В готике и барокко, напротив того, преодоление тяжести становится неизменно сознаваемым мотивом языка форм. Трагедия Шекспира в полный голос заявляет об отчаянной борьбе воли и мира. Античный человек был слаб перед лицом внешних «сил». Катарсис страха и сострадания, *выдох аполлонической души* в мгновение перипетии — вот что, по Аристотелю, было преднамеренной целью аттической трагедии. Когда грек наблюдал картину того, как некто *знакомый* (ибо всякий знал миф и его героев, всякий в нем жил) оказывается бессмысленно раздавленным роком, притом что нельзя было даже и помыслить о сопротивлении внешним силам, и героически, с вызовом погибает, сохраняя горделивую осанку, в его эвклидовской душе случался удивительный подъем. Пускай даже жизнь никчемна, был в ней все же *великий жест,* с которым с ней прощались. Отваги и решимости не хватало ни на что, однако пьянящую красоту находили в *терпении.* Об этом свидетельствует уже образ многострадального Одиссея, и в еще куда большей степени — Ахилл, этот пра-образ грека. Мораль киников, Стой, Эпикура, общегреческий идеал софросины и атараксии, преклоняющийся перед θεωρία в своей бочке Диоген — все это замаскированное малодушие перед лицом всего тяжелого, требующего принятия ответственности, и в высшей степени отлично от гордости египетской души. Аполлонический человек по сути убегает жизни — вплоть до самоубийства, которое в *одной только этой культуре* (если опять-таки не принимать во внимание родственные индийские идеалы) получает достоинство высоконравственного поступка и окружается торжественностью сакрального символа. Дионисийское опьянение можно заподозрить в насильственном сокрытии чего-то, что вовсе не было знакомо душе египетской. И по этой-то причине эта культура — культура всего небольшого, легкого, простого. Если сравнивать ее технику с египетской и вавилонской, она представляет собой остроумную безделицу*. Ее орнамент беден идеями как никакой другой. Ее скульптурные типы по положению тела и позе можно пересчитать по пальцам. «При бросающейся в глаза бедности форм дорического стиля, пускай даже в начале развития она, должно быть, была не столь выраженной, как впоследствии, все вращалось вокруг пропорций и меры»**. Но также и здесь — какая сноровка в избегании! Греческая архитектура с ее равновесием опоры и нагрузки и присущими ей малыми масштабами производит впечатление постоянного

* Ср. т. 2. С. 535, прим. 1.

** *Koldewey-Puchstein.* Die griech. Tempel in Unteritalien und Sizilien I. S. 228.

бегства от тяжелых тектонических проблем, которые прямо-таки намеренно, из своего рода неясного чувства долга, выискивали зодчие на Ниле и позднее — на далеком Севере. Эти же проблемы были известны и в микенскую эпоху, где их, конечно, также не избегали. Египтянин любил твердый камень исполинских зданий; он соответствовал его самосознанию — избирать в качестве задачи только самое трудное; грек же всего этого избегал. Поначалу его зодчество выискивало небольшие задачи, а после оно вовсе иссякло. Если сравнить греческое зодчество в полном его объеме с совокупностью того, что имеется в египетском, мексиканском или даже западном зодчестве, нас поразит ничтожность стилевого развития. Греческое зодчество исчерпывается несколькими вариациями типа дорического храма, а с изобретением коринфской капители (ок. 400) оно уже завершено. Все позднейшее — лишь перепевы уже имеющегося.

Это привело к почти телесному закреплению типов форм и видов стилей. Можно было выбирать тот или иной из них, однако перешагивать их четко очерченные границы не разрешалось. Ведь это было бы до некоторой степени признанием бесконечного числа возможностей. Имелось три ордера колонн и определенное членение антаблемента для каждого из них. Поскольку при чередовании триглифов и метоп по углам возникал рассматривавшийся уже Витрувием конфликт, последние интерколумнии делались более узкими, ибо никто и не помышлял о том, чтобы выдумать здесь новую форму. Если кому-то были угодны большие габариты, просто увеличивали количество элементов — друг над другом, друг подле друга, друг за другом. У Колизея три яруса, в милетском Дидимейоне — три ряда колонн спереди, фриз Гигантов в Пергаме представляет собой бесконечную последовательность отдельных мотивов, не связанных между собой. Точно так же обстоит дело и со стилевыми разновидностями прозы, с типами лирики, рассказа и трагедии. Во всех случаях затраты, связанные с очерчиванием базовой формы, ограничиваются минимумом, а формирующей силе художника предписано заниматься отделкой частностей: вот чистая *статика жанров,* находящаяся в острейшем противоречии с фаустовской динамикой порождения все новых типов и областей формы.

13

Организм великих стилевых последовательностей сделался теперь обозримым. Первым, кому открылась эта картина, был опять же Гёте. В своем «Винкельмане» он говорит о Веллее Патеркуле:

«С того места, где он находился, у него не было возможности *рассматривать все искусство как живое существо* (ζῶον), *которому, как и всякому другому органическому существу, следовало обнаруживать свое незаметное возникновение, медлительный рост, блистательный миг своего завершения, постепенный упадок, с той только разницей, что здесь это по необходимости должно было происходить на многих индивидуумах»*[89]. Эта фраза заключает в себе всю морфологию истории искусства. Стили не следуют один за другим, подобно волнам или ударам пульса. Они не имеют ничего общего с личностью отдельного художника, с его волей и сознанием. Напротив того, это стиль создает *тип* художника. Стиль, как и культура, — это пра-феномен в строжайшем гетеанском смысле этого слова, будь то стиль искусств, религий, идей или же стиль самой жизни. Подобно тому как «природа» представляет собой постоянно новое переживание бодрствующего человека, как его *alter ego* и отображение в окружающем мире, так же точно и стиль. По этой причине в целостной исторической картине данной культуры может наличествовать лишь один стиль, а именно *стиль данной культуры.* То было заблуждение, когда обычные стилевые периоды, такие как романика, готика, барокко, рококо, ампир, различали между собой как настоящие стили, ставя их на одну доску с единствами совершенно иного порядка, такими как египетский, китайский стиль или даже «доисторический стиль». Готика и барокко: вот юность и старость одной и той же совокупности форм, зреющий и созревший стиль Запада. В данном случае нашему искусствоведению недостает широты, непредубежденности взгляда и доброй воли к абстрактному мышлению. Мы пошли по легкому пути, выстроив все без разбора остро воспринимаемые области формы друг подле друга в качестве «стилей». Вряд ли есть нужда упоминать о том, что схема «Древний мир — Средневековье — Новое время» исказила перспективу также и здесь. В самом деле, даже такой выдержанный в строжайшем духе Возрождения шедевр, как двор палаццо Фарнезе, стоит бесконечно ближе к вестибюлю церкви Св. Патрокла в Зейсте, интерьеру Магдебургского собора и лестницам южно-германских замков XVIII в., чем к храму в Пестуме или Эрехтейону. То же соотношение наблюдается и между дорическим и ионическим ордерами. По этой причине ионическая колонна может образовать с дорическими архитектурными формами столь же совершенное сочетание, как и поздняя готика с ранним барокко в церкви Св. Лоренца в Нюрнберге или поздняя романика — с поздним барокко, как в прекрасной верхней части западных хоров Майнцского собора. По этой причине наш

взгляд едва способен выделять в египетском стиле соответствующие дорическиготической юности и ионическо-барочной старости элементы Древнего и Среднего царства, которые начиная с XII династии с совершенной гармонией пронизывают язык форм всех более крупных произведений.

Перед историей искусств стоит задача написать *сравнительные биографии великих стилей.* История жизни всех их, как организмов одного и того же вида, имеет родственную структуру.

В начале имеет место понурое, смиренное, чистое выражение только пробуждающейся души, все еще отыскивающей отношение к миру, который, несмотря на то что является ее собственным творением, тем не менее противостоит ей как нечто чуждое и отчужденное. В постройках епископа Бернварда Хильдесхаймского, в древнехристианских росписях катакомб и колонных залах начала IV династии сквозит детский страх. Над ландшафтом нависает предвестие весны искусства, глубинное предчувствие будущего изобилия образов, мощное, сдержанное напряжение. Сам же ландшафт, пока еще всецело крестьянский, украшается первыми крепостцами и городишками. Далее следует ликующий взлет высокой готики, эпохи Константина с ее колонными базиликами и купольными церквями и украшенные рельефами храмы 5-й династии. Постигается существование; распространяется блеск священного, полностью освоенного языка формы, и стиль дозревает до величественной символики глубинного направления и судьбы. Однако юношеское упоение подходит к концу. Противоречие зарождается в самой душе. Возрождение, дионисийски-музыкальная вражда по отношению к аполлонической дорике, оглядывающийся на Александрию — в противоположность радостно-небрежному антиохийскому искусству — стиль Византии ок. 450 г. знаменуют миг отторжения и пробного либо уже достигнутого уничтожения всего завоеванного (весьма непростое обоснование сказанного было бы здесь излишним). Тем самым история стиля вступает в пору зрелости. Культура становится духом больших городов, которые господствуют теперь над ландшафтом; она одухотворяет также и стиль. Возвышенная символика блекнет; буйство сверхчеловеческих форм приходит к концу; более умеренные и светские искусства изгоняют великое искусство одушевленного камня; даже в Египте скульптура и фреска отваживаются теперь двигаться с большей раскованностью. Появляется *художник.* Ныне он «набрасывает» то, что прежде вырастало прямо из почвы. И существование, осознавшее само себя, отделившееся от почвенно-грезимого и мистического, опять становится сомнительным и бо-

рется за выражение своего нового предназначения: в начале барокко, когда Микеланджело в дикой неудовлетворенности, бунтуя против границ своего искусства, громоздит купол на собор Петра; в эпоху Юстиниана I, когда начиная с 520 г. возникают Св. София и украшенные мозаиками купольные базилики Равенны; в Египте к началу 12-й династии, чей расцвет греки в обобщенной форме связали с именем Сезостриса; и ок. 600 г. в Греции, где много позже еще Эсхил повествует о том, что могла и должна была выражать греческая архитектура в эту решающую эпоху.

Здесь для стиля наступают лучезарные осенние деньки: еще раз в нем вырисовывается счастье души, сознающей свое окончательное совершенство. Возвращение к «природе», еще тогда ощущаемое и возвещаемое мыслителями и поэтами, Руссо, Горгием и всеми их «современниками» в других культурах как настоятельнейшая необходимость, возвещает о себе в мире художественных форм как сентиментальное томление и предчувствие конца. Ярчайшая духовность, бодрая учтивость и печаль прощания — именно об этих последних красочных десятилетиях культуры Талейран впоследствии сказал: *«Qui ri a pas vécu avant 1789, ne conna t pas la douceur de vivre»**. Таким представляется свободное, солнечное, изысканное искусство в эпоху Сезостриса III (ок. 1850). Те же самые краткие мгновения ублаготворенного счастья проблескивают и тогда, когда при Перикле возникли пестрое великолепие Акрополя и произведения Фидия и Зевксида. Тысячелетием позже, в эпоху Омейядов мы наталкиваемся на них же в радостном сказочном мире мавританских сооружений с их хрупкими подарочными колоннами и подковообразными арками, которые так и стремятся раствориться в воздухе в сиянии арабесок и сталактитов, а еще тысячелетие спустя — в музыке Гайдна и Моцарта, в пасторальных группах мейсенского фарфора, в полотнах Ватто и Гварди и творениях немецких архитекторов в Дрездене, Потсдаме, Вюрцбурге и Вене.

Затем стиль угасает. За одухотворенным до крайней степени, ломким, близким к самоуничтожению языком форм Эрехтейона и Цвингера в Дрездене следует вялый одряхлевший классицизм — в крупных эллинистических городах, точно так же как в Византии ок. 900 г. и в северном ампире. Апатическое существование в пустых унаследованных формах, на время вновь оживляемых через архаизацию или эклектику, — это конец. Художество пребывает во власти полусерьезности и сомнительной подлинности. Вот в таком со-

* «Тому, кто не жил до 1789, неведома сладость жизни» (*фр.*).

стоянии мы ныне и пребываем. Это долгая игра с мертвыми формами, которой мы желали бы поддержать иллюзию живого искусства.

14

Явление арабского искусства, доныне никем не воспринятое как единство, при том что им полностью охватывается первое тысячелетие нашего летоисчисления, обретает образ лишь при выполнении нескольких условий. Нужно освободиться от наваждения той античной корки, которая покрывает юный Восток в императорскую эпоху в продолжении давно умерших внутренне художественных экзерсисов, в архаизирующем или произвольном духе мешающих собственные и чужие мотивы. Затем следует признать в древнехристианском искусстве и во всем, что действительно живо в «позднеримском» элементе, раннее время *арабского* стиля. Тогда мы увидим в эпохе Юстиниана I точное подобие испанско-венецианского барокко, как оно господствовало в Европе при великих Габсбургах Карле V и Филиппе II, а в византийских дворцах с их величественными батальными картинами и сценами небывалой роскоши, давно поблекшее великолепие которых воспевают в напыщенных речах и стихах такие придворные эрудиты, как Прокопий Кесарийский, — подобие дворцов раннего барокко в Мадриде, Венеции и Риме и колоссальные декоративные полотна Рубенса и Тинторетто. Поскольку арабское искусство занимает в общей картине истории искусств решающее место, господствовавшее до сих пор неверное понимание препятствовало познанию органических взаимосвязей как таковых*.

Примечательно, а для того, кто обрел здесь способность видеть остававшееся до сих пор неизвестным, прямо-таки захватывающе наблюдать то, как эта юная душа, которую удерживает в оковах дух античной цивилизации и которая не отваживается на то, чтобы свободно двигаться под впечатлением в первую очередь политического всемогущества Рима, покорно подчиняется состарившимся и чуждым формам и пыталась довольствоваться греческим языком, греческими идеями и греческими художественными мотивами. Пламенная готовность отдаться силам юного дневного мира, характерная для юности *всякой* культуры, смирение готического человека в его благочестивых, с высокими сводами внутренних объемах с колоннами в статуях и заполненными светом стеклянными картинами, высо-

* К последующему т. 2. Гл. III.

кое напряжение египетской души посреди ее мира пирамид, лотосовидных колонн и покрытых рельефами зал мешается здесь с духовным коленопреклонением перед умершими формами, которые принимают за вечные. И если несмотря на все это их усвоение и дальнейшее формообразование не удались, если против воли и незаметно, без всякой готической гордости собственными достижениями, здесь, в Сирии императорской эпохи, возник замкнутый новый мир форм (едва ли не оплакиваемый и не воспринимаемый как упадок), заполонивший своим духом под видом греческо-римских архитектурных приемов сам Рим, где Пантеон и императорские форумы возводили *сирийские* мастера, это, как никакой иной пример, доказывает первобытную силу той юной душевности, которой еще предстояло завоевать свой мир.

Как всякое раннее время, так и это пытается вложить выражение своей душевности в новую орнаментику, в первую очередь в ее вершину, религиозную архитектуру. Однако до самого недавнего времени из этого весьма богатого мира форм во внимание принимали лишь те, что относились к западной окраине, и потому их-то и воспринимали в качестве родины и местопребывания магической истории стиля, хотя (как и в религии, науке, общественной и политической жизни) через восточную границу Римской империи на запад пробивались только отблески*. Ригль** и Стржиговски*** признали этот факт, однако, чтобы вслед за этим прийти к полной *картине* развития арабского искусства, следует в равной мере освободиться также и от филологических и религиозных предубеждений. К несчастью, искусствознание, если пока еще и не признает религиозных границ, все же бессознательно принимает их за основу. Ибо не существует ни позднеантичного, ни древнехристианского, ни исламского искусства — в том смысле, чтобы община исповедующих соответствующую религию выработала в своем кругу свой собственный стиль. Скорее совокупность этих религий от Армении до Южной Аравии и Аксума и от Персии до Византии и Александрии, несмотря на все противоречия в частностях****, обладает художественным выражением великого единства. *Все* эти религии — христи-

* Ср. т. 2. С. 343 слл.

** Stilfragen: Grundlagen zu einer Geschichte der Ornamentik (1893). Spätrömische Kunstindustrie (1901).

*** Amida (1910). Die bildende Kunst des Ostens (1916). Altai-Iran (1917). Die Baukunst der Armenier und Europa (1918).

**** Они не больше чем между дорическим, аттическим и этрусским искусством и наверняка меньше тех, что существовали ок. 1450 г. между флорентийским Возрождением, северофранцузской, испанской восточногерманской (кирпичной) готикой.

анская, иудейская, персидская, манихейская, синкретическая* — располагали культовыми сооружениями и, по крайней мере на письме, орнаментом высшего разряда; и какими бы различными ни были их учения в частностях, всех их тем не менее пронизывает схожая религиозность, которая находит выражение в схожем переживании глубины с вытекающей отсюда пространственной символикой. В базиликах христиан, иудеев и почитателей Ваала, в митрейонах, маздаистских храмах огня и мечетях имеется нечто, свидетельствующее об одинаковой душевности: ощущение пещеры.

Науке следует наконец предпринять решительную попытку установить остававшуюся до сих пор в полном пренебрежении архитектуру южноаравийских и персидских храмов, сирийских, а также месопотамских синагог, культовых построек восточной Малой Азии и даже Абиссинии**, а из христианских церквей принимать во внимание не только те, что находятся на павлинистском Западе, но и церкви несторианского Востока от Евфрата и до Китая, где их в старинных хрониках весьма многозначительно именуют «персидскими храмами». Если из всех этих строений в глаза нам до сих пор не бросилось практически ничего, причина этого вполне может заключаться в том, что с проникновением сюда христианства, а затем ислама культовые места меняли религию таким образом, что идея здания и стиль его этому не противоречили. Относительно позднеантичных храмов нам это известно, однако сколько церквей в Армении могли некогда являться храмами огня?

Художественный центр этой культуры, как справедливо определил Стржиговски, несомненно находится в треугольнике городов Эдесса-Нисибис-Амида. К западу отсюда господствует «позднеантичный» псевдоморфоз***: павлинистское, одержавшее победу на Эфесском и Халкедонском**** соборах, принятое в Византии и Риме христианство, западный иудаизм и синкретические культы. *Характерный для псевдоморфоза тип строения — базилика*, причем также и для иудеев с язычниками*****. Базилика средствами античности выражает противоположность ей же самой, не будучи в состоянии избавиться от этих средств: в этом и заключается сущность и траге-

* Ср. т. 2. С. 274 слл.

** Древнейшие места христианского культа в Аксумском царстве несомненно совпадают с языческими сабейскими центрами.

*** Ср. т. 2. С. 284 сл., 205.

**** Ср. т. 2. С. 284 сл., 328.

***** *Kohl und Watzinger.* Antike Synagogen in Galiläa (1916). Базиликами являются святилища Баала в Пальмире, Баальбеке и многих других местах, отчасти более древних, чем христианство, и перешедших в его распоряжение куда позднее.

дия псевдоморфоза. Чем в большей степени эвклидовское место, в котором разместился определенный культ, переходит в «античном» синкретизме в неопределенную в пространственном отношении *общину, исповедующую*[*] культ, тем важнее становится внутренность храма в противоположность его внешней стороне, причем без того, чтобы следовало производить существенные изменения в плане здания, расположении колонн и крыши. Пространственное ощущение становится иным, а средства выражения — поначалу — прежние. В языческих культовых сооружениях императорского времени четко прослеживается остающийся все еще без внимания путь от всецело телесных храмов в августовском стиле, чья целла не означает архитектонически вообще *ничего,* — к таким, в которых лишь *один* интерьер и имеет значение. В конце концов внешняя картина дорического периптера оказывается перенесенной на четыре внутренние стены. Колоннада перед лишенной окон стеной отрицает пространство, лежащее позади, однако в первом случае это происходит для наружнего наблюдателя, во втором же — для общины внутри. В сравнении с этим куда меньшее значение имеет то обстоятельство, перекрыт ли весь внутренний объем *полностью,* как в настоящей базилике, или же только Святая Святых, как в храме Солнца в Баальбеке с его громадным передним двором[**], который позднее сделается постоянной принадлежностью мечети, происходя, возможно, из Южной Аравии[***]. В пользу значения среднего нефа как первоначального внутреннего двора с колоннадой говорит не только особое развитие типа базилики в восточносирийских степях, в первую очередь в Хауране, но также и подразделение на вестибюль, неф и алтарное помещение, причем к последнему как храму в собственном смысле слова ведут ступени, а боковые нефы как первоначальные боковые залы двора упираются в стену, так что апсида соответствует *одному только среднему нефу.* В римской церкви Сан-Паоло эта первоначальная планировка проступает вполне отчетливо; и все же псевдоморфоз, а именно *выворачивание* античного храма, определил выразительные средства: колонна и архитрав. Символическое впечатление производит христианская перестройка храма в Афродисиаде в Карии, когда целла внутри колоннады была разобрана, зато снаружи возвели новую стену[****].

---

[*] Ср. т. 2. С. 220.

[**] *Frauberger.* Die Akropolis von Baalbek. Tf. 22.

[***] *Diez.* Die Kunst der islamischen Völker, S. 8 f. В древнесабейских храмах перед часовней оракула (*маканат*) находится алтарный двор (*махдар*).

[****] *Wulff.* Altchristl. und byz. Kunst. S. 227.

Однако за пределами области псевдоморфоза ощущение пещеры могло свободно развивать свой язык форм, и по причине этого здесь *подчеркивается элемент потолочного перекрытия,* между тем как в первом случае из протеста против античного ощущения выделялся «интерьер» как таковой. Как уже говорилось, вопрос о том, когда и где возникли различные *технические* возможности свода или купола, крестового свода или бочарного свода с подпружными арками, значения не имеет. Решающим обстоятельством остается то, что с нарастанием нового мироощущения приблизительно ко времени Рождества Христова новая пространственная символика должна была начать пользоваться этими формами и *сообразно выражению* развивать их дальше. Быть может, еще удастся доказать, что купольными сооружениями были месопотамские храмы огня и синагоги, а, возможно, также и храм Аттара в Южной Аравии*. Несомненно таким был храм Марна в Газе; и задолго до того, как данной формой овладело христианство павлинистского толка при Константине, строители восточного происхождения разнесли ее во все концы империи, где она доставляла редкостное наслаждение вкусу мировых столиц. При Траяне Аполлодор из Дамаска применил купольные перекрытия для сводов храмов Венеры и Ромы. Купольные объемы терм Каракаллы и выстроенного при Галлиене храма Минервы Медики возведены сирийцами. Однако шедевром, *самой ранней из всех мечетей,* явился заново выстроенный Адрианом Пантеон, который несомненно должен был здесь подражать, и это отвечало вкусу императора, культовым сооружениям, виденным им на Востоке**.

Центрально-купольное сооружение, в котором магическое мироощущение достигает выражения в самой чистой своей форме, развилось вне римских пределов. Для несториан это была единственная форма, которую они сообща с манихейцами и маздаистами распространяли от Армении до Китая. Однако с падением псевдоморфоза и с исчезновением последних синкретических культов оно победоносно наступает также и на западную базилику. В Южной

---

* Богатство которой храмами отмечает Плиний. Вероятно, от южноарабского типа храма происходит также и базилика в виде поперечного нефа (со входом с длинной стороны здания), которая встречается в Хауране, что нашло четкое отражение в разделенном в поперечном направлении алтарном объеме церкви Сан-Паоло в Риме.

** Этот образец чисто *интерьерной архитектуры* не имеет ничего общего с этрусскими круговыми постройками (*Altmann*. Die ital. Rundbauten, 1906) ни в плане техническом, ни по пространственному ощущению. Напротив, он отвечает куполам тибуртинской виллы Адриана.

Франции, где манихейские секты существовали еще во времена Крестовых походов, восточная форма прижилась. При Юстиниане в Византии и Равенне произошло сращивание того и другого в купольную базилику. Чистая базилика оказалась оттесненной на германский Запад, где она впоследствии благодаря энергии фаустовского порыва вглубь преобразовалась в собор. Купольная же базилика распространилась из Византии и Армении в Россию, где она постепенно снова стала восприниматься в качестве здания, ориентированного вовне, причем центром символического сделалось строение кровли. Однако в арабском мире ислам как наследник монофизитского и несторианского христианства, а также иудеев с персами довел развитие до конца. Превратив Св. Софию в мечеть, он лишь снова овладел своей старинной собственностью. Исламское купольное сооружение последовало за такими же манихейскими и маздаистскими постройками до Шаньдуна и Индии, идя приблизительно теми же маршрутами; на дальнем Западе мечети возникли в Испании и на Сицилии*, причем, сколько можно судить, скорее в восточноарамейско-персидском, чем в западноарамейско-сирийском стиле. И между тем как Венеция очарованно взирала на Византию и Равенну (Сан-Марко), эпоха блестящего расцвета норманнского господства Штауфенов в Палермо научила города по западному побережью, а также и Флоренцию восхищаться этими мавританскими постройками и подражать им. Немало мотивов, сходивших у Ренессанса за античные, как, например, внутренний двор с колоннадой или сопряжение арки с колонной, происходит именно оттуда.

То, что верно применительно к архитектуре, еще в большей степени приложимо к орнаментике, которая в арабском мире очень рано преодолела и вобрала в себя всяческое фигурное подражательство. А затем уже орнаментика как искусство арабески с соблазнительным очарованием является взору юной художественной воли Запада.

Раннехристианско-позднеантичное искусство псевдоморфоза обнаруживает то же самое орнаментальное и фигуративное смешение унаследованного чужого и прирожденного своего, что и каро-

* Вероятно, синагоги как купольные строения появились там, а также в Марокко задолго до ислама, а именно благодаря усилиям занимавшегося миссионерством месопотамского иудейства (т. 2. С. 229), вкусы которого были близки персидским, между тем как иудейство псевдоморфоза строило базилики и также в своих римских катакомбах в художественном отношении было близко западному христианству. Начиная с Испании иудейско-персидский стиль сделался образцовым для синагог на Западе — тенденция, до сих пор полностью ускользавшая от внимания искусствоведения.

лингско-раннероманское искусство прежде всего в Южной Франции и Верхней Италии. Там эллинистическое приходит в смешение с раннемагическим, здесь же мавританско-византийское смешивается с фаустовским. Чтобы отделить один слой от другого, исследователь должен, отталкиваясь от чувства формы, обследовать линию за линией, орнамент за орнаментом. В каждом архитраве, каждом фризе, во всякой капители идет скрытая борьба между желанными древними мотивами и невольными, однако одерживающими победу новыми. Взаимопроникновение позднегреческих и раннеарабских мотивов сбивает с толку повсюду — в портретных бюстах из Рима, где волосы зачастую воспроизводятся уже в соответствии с новым способом выражения; в краях акантового листа зачастую одного и того же фриза, где резец и бурав соседствуют друг с другом; в саркофагах III в., где ребяческие настроения в духе Джотто и Пизано пересекаются с сознательным поздним натурализмом большого города, глядя на который вспоминаешь Давида или Карстенса; наконец, в таких сооружениях, как базилика Максенция и многие другие воспринимаемые все еще в значительной степени как античные части терм и императорских форумов.

И все же что касается самого своего расцвета, арабская душевность оказалась обделена — как молодое дерево, когда его росту препятствует, заставляя чахнуть, обрушившийся матерый ствол. Здесь нам не отыскать такой лучезарной эпохи, которая именно *как таковая была бы прочувствована и прожита,* — наподобие той, когда в одно время с Крестовыми походами деревянные перекрытия собора сомкнулись в каменные крестовые своды и их внутренностью оказалась осуществлена и завершена идея бесконечного пространства. У красивого политического творения Диоклетиана, этого первого халифа, оказались подрезаны крылья из-за массы характерных для города Рима административных обычаев, которые Диоклетиану, пребывавшему на античной почве, пришлось признать за данность, что низвело весь его труд до простой реформы устарелого положения дел. И все же с ним идея арабского государства выступает воочию с наибольшей яркостью. Лишь исходя из произведенной Диоклетианом закладки основания, а также несколько более ранней и служившей для него во всех отношениях образцом закладки сасанидского государства мы можем догадываться об идеале, который должен был получить здесь развитие. То же самое касается и всего прочего. До наших дней люди восхищаются как последними творениями античности тем, что и само не могло представить как-то иначе: мышлением Плотина и Марка Аврелия, культами Исиды, Митры,

бога Солнца, диофантовой математикой и, наконец, всем искусством, лучи которого сияли от восточной границы *Imperium Romanum,* находя в Антиохии и Александрии *лишь опорные точки.*

Только одним этим объясняется колоссальная энергичность, с которой арабская культура, наконец освобожденная и раскрепощенная исламом также и в художественном отношении, набросилась на земли, внутренне принадлежавшие ей вот уже на протяжении столетий — знак души, которая ощущает, что не может больше терять времени, которая в страхе примечает первые следы старости прежде, чем наступила юность. Это *освобождение* магического человечества просто беспримерно. Сирия была завоевана, можно сказать *освобождена,* в 634 г., Дамаск пал в 635-м, Ктесифон — в 637 г. В 641 г. достигнуты Египет и Индия, в 647-м — Карфаген, в 676-м — Самарканд, в 710 г. — Испания; в 732 г. арабы стоят уже под Парижем. Так здесь в спешке немногих лет оказалась собрана вместе вся сбереженная страсть, все запоздавшие творения, отложенные деяния, которыми другие культуры, постепенно восходя, могли бы наполнить историю столетий. Крестоносцы перед Иерусалимом, Гогенштауфены в Сицилии, Ганза в Балтийском море, орденские рыцари на славянском Востоке, испанцы в Америке, португальцы в Ост-Индии, империя Карла V, в которой не заходит солнце, зачатки английского колониального могущества при Кромвеле — все это собрано здесь в *одну-единственную* вспышку, приведшую арабов в Испанию, Францию, Индию и Туркестан.

Это правда: все культуры, за исключением египетской, мексиканской и китайской, находились под опекой более ранних культурных впечатлений; чуждые черты проступают в каждом из этих миров форм. Фаустовская душа готики, подталкиваемая в направлении своего благоговения уже арабским происхождением христианства, ухватилась за богатейшее сокровище позднеарабского искусства. Арабесковый узор бесспорно южной, я бы даже сказал, *арабской готики* заплетает фасады кафедральных соборов Бургундии и Прованса, посредством каменной магии господствует в языке внешнего оформления Страсбургского собора, и повсюду на статуях и порталах в узорах драпировок, резьбе, работе по металлу и не в последнюю очередь в фантастических фигурах схоластических мыслителей и одном из высших западных символов, в сказании о святом *Граале**, ведет безмолвную борьбу с нордическим пра-чувством

* Помимо древнекельтских моментов сказание о Граале содержит также и выраженные арабские черты; однако образ Парсифаля — там, где Вольфрам фон Эшенбах выходит за пределы своего образца Кретьена де Труа, — чисто фаустовский.

викинговской готики, как она господствует в интерьере Магдебургского собора, на шпиле собора во Фрайбурге и в мистике Майстера Экхарта. Стрельчатые арки во многих случаях угрожают тем, что разорвут свою связывающую линию и перейдут в подковообразную арку мавританско-норманнских построек.

Аполлоническое искусство раннего дорического времени, первые опыты которого исчезли почти без следа, несомненно переняло в большом количестве египетские мотивы, чтобы на них и через них прийти к *собственной* символике. Только магическая душа псевдоморфоза не отважилась на то, чтобы присвоить себе средства *без того, чтобы им поддаться,* и это-то и делает физиономику арабского стиля столь богатой выводами.

15

Так из идеи макрокосма, которая в проблеме стиля упрощается и становится более зримой, вырастает целое множество задач, которые еще предстоит решить в будущем. Сделать мир художественных форм доступным для пронизывания душевным элементом целых культур, постигая этот мир всецело физиономически и символически, — вот достойное предприятие, между тем как для всех совершенных до сих пор попыток такого рода характерно бесспорное убожество. Нам почти ровным счетом ничего не известно о психологии метафизических базисных форм всех великих архитектур. Мы и не догадываемся о том, какие объяснения содержатся в том изменении значения, которое претерпевает формирование *чисто протяженного* при его восприятии другой культурой. *История колонны* так еще и не написана. У нас нет никакого представления о глубине символики художественных *средств,* художественных *инструментов.*

Вот мозаики, которые во времена греков — непрозрачные, телесно-эвклидовские, собранные из кусочков мрамора — украшали полы, как знаменитая битва Александра в Неаполе, теперь, с пробуждением арабской души, состоят из стеклянных столбиков и, имея подложку из золотой смальты, в равной мере покрывают стены и потолки купольных базилик. Эта раннеарабская, берущая начало из Сирии мозаичная живопись полностью соответствует по стадии стеклянным картинам готических соборов: мы имеем здесь два ранних искусства на службе у религиозной архитектуры. Одно с помощью вливающегося света расширяет объем церкви до космического пространства, другое же превращает его в ту магическую сферу, золо-

тое мерцание которой переносит от земной действительности к виденьям Плотина, Оригена, манихейцев, гностиков, Отцов Церкви и апокалиптических поэм.

Вот пышный мотив *сопряжения полуциркульной арки с колонной,* также *сирийское,* если не североаравийское творение III столетия (так сказать, столетия «высокой готики»)*.

Революционное значение этого *специфически магического* мотива, принимаемого повсеместно за античный, а для большинства из нас античность прямо-таки олицетворяющего, до сих пор не было признано хотя бы в самой отдаленной степени. Египтянин оставлял свои растительные колонны без какого-либо углубленного соотношения с потолком. Они олицетворяют рост, а не силу. Античность, для которой монолитная колонна была мощнейшим символом эвклидовского существования, всецело тела, всецело единства и покоя, связывала их с архитравом в строгом равновесии вертикали и горизонтали, силы и нагрузки. Однако здесь, в Сирии (вот мотив, *излюбленный* Возрождением, — с поистине трагикомическим заблуждением — как явно античный, мотив, которым античность не обладала и *обладать не могла!*) из тонких колонн вырастает — при отрицании телесного принципа нагрузки и косности — легкая арка. Осуществленная здесь идея освобождения от всякой земной тяжести при одновременном связывании пространства теснейшим образом связана с равнозначной идеей свободно парящего над полом и все же завершающего пещеру купола, с этим мощнейшей выразительности магическим мотивом, который вполне последовательно нашел свое завершение в «рококо» мавританских мечетей и замков, где понеземному нежные колонны, вырастающие из пола зачастую без всякой базы, лишь благодаря какому-то тайному волшебству представляются способными нести целый мир бесчисленных зубчатых арок, сверкающих орнаментов, сталактитов и насыщенных цветом сводов. Чтобы подчеркнуть все значение этой архитектонической базовой формы арабского искусства, связывание колонны и архитрава можно назвать аполлоническим лейтмотивом, колонны и полуциркульной арки — магическим, столба и стрельчатой арки — лейтмотивом фаустовским.

Возьмем далее историю мотива аканта**. В той форме, в какой мы видим его, например, на памятнике Лисикрата, он представляет со-

* Соотношение колонны и арки соответствует — в душевном плане — соотношению стен и купола. Как только между квадратом и куполом появляется барабан, также и между капителью и пятой арки возникает импост.

** *Riegl A.* Stilfragen (1893). S. 248 ff., 272 ff.

бой один из характернейших образцов античной орнаментики. Он телесен. Он остается обособленным предметом. Мотив аканта во всей его структуре можно охватить *одним* взглядом. Уже в искусстве римских императорских форумов (например, форумов Нервы и Траяна), на храме Марса Ультора он предстает утяжеленным и обогащенным. Органическое членение становится таким запутанным, что его, как правило, приходится изучать. Проявляется тенденция *заполнить* поверхность. В византийском искусстве (о «скрытых сарацинских чертах» которого заговаривает уже Ригль, не догадываясь о вскрытых здесь взаимосвязях) акантовый лист оказывается разложенным в бесконечный растительный орнамент, который, как в Св. Софии, совершенно неорганически покрывает и заполняет целые поверхности. К античному мотиву присоединяются древнеарамейские мотивы виноградного листа и пальметты, играющие роль уже в иудейском орнаменте. На вооружение принимаются переплетающиеся ленточные узоры, в том числе и геометрические, «позднеримских» мозаичных полов и граней саркофагов, пока наконец во всем персидско-переднеазиатском мире не возникает *арабеска* — с характерной для нее нарастающей подвижностью и ошеломляющим воздействием. Это донельзя антипластический, в равной степени враждебный как картине, так и всему телесному подлинно магический мотив. Сам лишенный телесности, он развоплощает и тот предмет, который с бесконечной полнотой покрывает. Шедевром этого рода, примером архитектуры, всецело ушедшей в орнаментику, является фасад замка Мшатта, построенного Гассанидами в пустыне. Распространенное по всему раннему Западу и всецело господствующее в империи Каролингов художественное ремесло византийско-магометанского стиля (которое до сих пор именуют ломбардским, франкским, кельтским или древненордическим) практикуют по преимуществу восточные художники — или же импортируют его в качестве образца для тканей, изделий из металла, оружия*. Равенна, Лукка, Венеция, Гранада, Палермо являются центрами уже тогда высокоцивилизованного языка форм, который безраздельно господствовал в Италии еще и после 1000 г., когда на Севере уже определились и утвердились формы новой культуры.

Наконец, изменившееся представление о человеческом теле. С победой арабского мироощущения оно претерпевает полный переворот. Почти в каждом римском бюсте из ватиканского собрания, возникшем в период с 100 по 250 г., прослеживается противополож-

* *Dehio*. Gesch. d.d. Kunst I. S. 16.

ность между аполлоническим и магическим ощущением, между обоснованием выражения в размещении мускулистых частей или же во «взгляде». Мастера зачастую (в самом Риме — со времен Адриана) работают буравом, инструментом, который целиком и полностью противоположен эвклидовскому ощущению камня. Обрабатывая мраморную глыбу резцом, который подчеркивает граничные поверхности, мастер утверждает ее телесность, материальность, работая же буравом, который дробит поверхности и тем самым создает игру света и тени, он ее отрицает. Соответственно, вне зависимости от того, идет ли речь о «языческих» или христианских художниках, чувство явления обнаженного человеческого тела угасает. Взглянем на плоские и пустые статуи Антиноя, которые, как подразумевали их творцы, были все еще несомненно античными. Физиономически примечательным здесь является только лицо, чего никогда не бывало в аттической скульптуре. Драпировки приобретают совершенно новый смысл, безраздельно господствующий во впечатлении в целом. Яркими примерами этого являются статуи консулов из Капитолийского музея*. Посредством высверленных зрачков, направленных вдаль глаз, все выражение оказывается оторванным от тела и вложенным в тот «пневматический», магический принцип, который в не меньшей степени предвосхищается в человеке неоплатонизмом и постановлениями христианских соборов, нежели религией Митры и маздаизмом. Ок. 300 г. языческий Отец Церкви Ямвлих написал книгу о божественных изваяниях**, в которых божественное субстанциально присутствует и воздействует на зрителя. Против этой, принадлежащей псевдоморфозу идеи изображения с Юга и Востока поднялась волна иконоборчества, предполагающего такое представление о художественном произведении, которое вряд ли нам доступно.

* *Wulff*. Altchristi, und byz. Kunst. S. 153 ff.

** Ср. т. 2. С. 283 сл. *Geffcken*. Der Ausgang des griech.-röm. Heidentums (1920). S. 113.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ
МУЗЫКА И СКУЛЬПТУРА

I. Изобразительные искусства

1

Если отвлечься от круга математически-естественнонаучных представлений и символики их фундаментальных понятий, мироощущение высших людей с наибольшей отчетливостью находит символическое выражение в изобразительных искусствах, которых существует бесчисленное множество. *Сюда относится также и музыка*, и если бы вместо того, чтобы отделять ее от области живописно-пластических искусств попробовать привлечь весьма различные ее виды в исследования по истории искусств, мы бы продвинулись в понимании того, о чем идет речь в этом развитии к некой цели, гораздо дальше. Однако нам никогда не понять формирующего порыва, сказывающегося в *бессловесных** искусствах, если мы будем считать различие между оптическими и акустическими искусствами принципиальным. Однако *не это* отличает искусства друг от друга.

* Как только слово, коммуникативный знак понимания, становится средством выражения искусств, человеческое бодрствование перестает что-либо выражать как целое или воспринимать что-либо, как впечатление, в целом. Также и художественно используемые звучания слов (уж не говоря о *прочитываемом* слове высших культур, этом посреднике собственно литературы) исподволь разделяют слышание и понимание, поскольку привычное значение слова также играет здесь роль, и в условиях постоянно нарастающей мощи этого искусства также и бессловесные искусства приходят к таким способам выражения, которые связывают мотивы со значениями слов. Так возникает *аллегория*, мотив, *означающий одно слово,* как в барочной скульптуре начиная с Бернини; так живопись зачастую становится своего рода иероглифическим письмом, как в Византии после 2-го Никейского собора (787), который лишил художников права выбирать и компоновать картины; и так же отличаются друг от друга ария Глюка, мелодия которой зацветает на значении текста, от арии Алессандро Скарлатти, безразличный сам по себе текст которой должен лишь нести на себе голос певца. Всецело свободен от значения слова контрапункт высокой готики XIII в., *чистая архитектура человеческих голосов*, в которой одновременно поются многие тексты, даже разноязычные, как духовные, так и светские.

Искусство глаза и искусство уха — пустые слова. Только XIX столетие могло переоценивать даже *физиологические* условия выражения, восприятия, опосредования.

Насколько мало, по сути, обращено к телесному глазу «поющее» полотно Лоррена или Ватто, так же мало и напрягающая пространство музыка, начиная с Баха, обращается к телесному уху. Античное соотношение между произведением искусства и органом чувств, которое неизменно имеют здесь в виду, причем совершенно превратным образом — всецело иное, нежели наше, оно куда более упрощенное и материальное. Мы *читаем* «Отелло» и «Фауста», мы изучаем партитуры, т. е. мы переменяем чувство, чтобы дух данных произведений подействовал на нас абсолютно чистым образом. От внешних чувств здесь всегда происходит апелляция к «внутренней», подлинно фаустовской и всецело неантичной силе воображения. Лишь так следует понимать бесконечную смену места действия у Шекспира в сравнении с античным единством места действия. В крайнем случае, как это имеет место в том же «Фаусте», подлинная постановка, которая бы исчерпывала содержание вещи в целом, вообще невозможна. Но также и в музыке, уже в исполнении а капелла в стиле Палестрины, а далее — в высшей степени в «Страстях» Генриха Шютца, в фугах Баха, в последних квартетах Бетховена и в «Тристане» мы переживаем *позади* чувственного впечатления целый мир иных впечатлений, в котором только и выявляется вся полнота и глубина и о котором можно говорить и нечто сообщать лишь посредством переносных образов, ибо гармония волшебным образом заставляет нас здесь увидеть светлые, коричневые, мрачные, золотистые тона, сумерки, горные вершины удаленных хребтов, бури, весенние пейзажи, поглощенные пучиной города, диковинные лица. Далеко не случайно, что Бетховен написал свои лучшие произведения, будучи глухим. Как будто это освободило его от последних пут. Для этой музыки зрение и слух — *в равной мере* мосты к душе, и не более того. Эта визионерская разновидность наслаждения искусством греку абсолютно чужда. Глазом он *ощупывает* мрамор; пастозный звук авла почти что *телесно* прикасается к нему. Глаз и ухо являются для него приемниками *всего* желательного впечатления. Для нас же они больше не были таковыми еще во времена готики.

В действительности звуки представляют собой нечто в не меньшей степени протяженное, ограниченное, исчислимое, чем линии и краски; гармония, мелодия, рифма, ритм — в не меньшей степени, чем перспектива, пропорция, тень и контур. Разрыв между двумя

разновидностями живописи может быть куда более значительным, чем между одновременными живописью и музыкой. В сравнении со статуей Мирона пейзаж Пуссена и пасторальная камерная кантата его времени, Рембрандт и органные произведения Букстехуде, Пахельбеля и Баха, Гварди и оперы Моцарта все принадлежат к одному и тому же искусству. Их *внутренний* язык форм тождествен до такой степени, что в сравнении с этим различие оптических и акустических средств изглаживается.

То значение, которое искусствознание издавна придавало вневременному понятийному разграничению отдельных областей искусства, доказывает лишь то, что мы не уяснили себе дела во всей его глубине. Искусства — жизненные единства, а ничто живое не может препарироваться. Ученые-педанты всегда первым делом намеревались разделить бесконечно большую область на якобы вечные участки (с неизменными формальными принципами!) в соответствии с наиболее поверхностными художественными средствами и техниками. «Музыку» отделяли от «живописи» и от «драмы», «живопись» — от «скульптуры», а затем давали определение «живописи» вообще, «скульптуры» вообще, «трагедии» вообще. Однако технический язык форм — это не более чем *личина* собственно произведения. Стиль не продукт материала, техники и цели, как полагал плоский Земпер (настоящий современник Дарвина и материализма). Напротив, он является тем, что вообще недоступно художественному рассудку: откровение чего-то метафизического, таинственное долженствование, судьба. С материальными границами отдельных искусств у него нет совершенно ничего общего.

Так что подразделить искусства по условиям воздействия на чувства — значит исказить проблему формы с самого начала. Как можно исходить из допущения «скульптуры» вообще, как вида, и желать на ее основе развивать всеобщие фундаментальные законы? Что такое «скульптура» вообще? «Живописи» как таковой вообще в природе не существует. Зарисовки Рафаэля и Тициана, когда первый работает контурами, а второй — пятнами светотени, принадлежат к двум различным искусствам; искусство Джотто или Мантеньи и Вермера или Ван Гойена вообще не имеет меж собой почти ничего общего, поскольку одни мазком кисти создают своего рода рельеф, другие же вызывают к жизни своего рода музыку на цветной поверхности; фреска же Полигнота и мозаичная картина из Равенны не могут быть отнесены к тому же роду искусства уже исходя из соответствующего им инструментария. Тот, кто не чувствует всего этого, ни за что не поймет более глубоких проблем. А что общего

у офорта с искусством Фра Анджелико, у протокоринфской вазовой росписи — с окном готического собора, у египетского рельефа — с рельефом Парфенона?

Если у искусства вообще имеются границы — границы его ставшего формой *души,* — то это границы *исторические,* а не технические или физиологические*. Данное искусство — это организм, а никакая не система. Нет ни одного вида искусства, который бы существовал на протяжении всех столетий и культур. Даже там, где взгляд поначалу обманывается пресловутыми техническими традициями (как в случае Возрождения), будто бы свидетельствующими о вечной значимости законов античного искусства, на глубине царит полная несхожесть. Во всем греческо-римском искусстве вообще нет *ничего,* что находилось бы в родстве с языком форм статуи Донателло, фрески Синьорелли, фасада Микеланджело. Только одновременная кватроченто готика *внутренне* связана с ним. Если египетские статуи «воздействовали» на архаический греческий тип Аполлона или росписи этрусских гробниц — на раннетосканскую живопись, этому следует придавать не больше значения, чем когда Бах пишет фугу на чужую тему, чтобы показать, что способен через нее выразить. Всякое единичное искусство, как китайский ландшафт, так и египетская скульптура и готический контрапункт, появляются лишь *однажды* и никогда больше не повторяются со своей душой и символикой.

2

Тем самым понятие формы претерпевает громадное расширение. Средством выражения является не только технический инструмент, не только язык формы, *но и сам выбор вида искусства.* То, что означает для отдельного художника создание главного произведения его жизни, а именно эпоха, которой явились «Ночная стража» для Рембрандта, «Мейстерзингеры» — для Вагнера, знаменуется в истории жизни культуры созданием *рода* искусства, взятого как целое. Каждое из этих искусств, если не принимать во внимание самые поверхностные параллели, является самостоятельным организмом, не имеющим ни предшественников, ни последователей. Вся теория, техническая сторона, все условности относятся к их же ха-

* Следствие наших научных методов — история искусства при исключении из нее истории музыки. Если первая является непременной составной частью высшего образования, то вторая осталась уделом кругов специалистов. Это все равно как если бы кто-то вознамерился написать историю Греции, выпустив из нее Спарту. Однако тем самым теория «искусства» вообще становится добросовестной подделкой.

рактеру и не имеют ничего вечного и общезначимого. Вопрос о том, когда то или иное из этих искусств возникает и когда угасает, угасает ли оно или же превращается в другое искусство, почему те или другие искусства отсутствуют в данной культуре или господствуют в ней — все это еще относится к форме в высшем смысле, точно так же, как и всякий другой вопрос о том, почему тот или иной художник или музыкант совершенно бессознательно отказывается от определенных цветовых тонов и гармоний, другие же предпочитают до такой степени, что по ним-то их и отличают.

Теория, в том числе и современная, все еще не признала значения данной группы вопросов. И все же лишь эта сторона физиономики искусств дает ключ к их пониманию. До сих пор все искусства — при условии упомянутого «подразделения» — без какого-либо продумывания этих весьма непростых вопросов считали за возможные везде и всюду, и если то или иное из них отсутствовало, это приписывали случайной нехватке творческих личностей или поощрения со стороны обстоятельств или меценатов, которые сгодились бы на то, чтобы «повести искусство по его пути далее». Вот что я называю переносом принципа каузальности из мира ставшего в мир становления. Будучи слепы к совершенно иным по характеру логике и необходимости живого, к *судьбе* и неизбежным и ее *никогда более не повторяющимся* выразительным возможностям, люди привлекают осязаемые, лежащие на поверхности причины, чтобы сконструировать поверхностную последовательность событий в области истории искусства.

Уже в самом начале было указано на то, что плоское представление о линейном поступательном развитии «человечества» как такового от древности через Средневековье к Новому времени лишило нас возможности видеть истинную историю высших культур и ее структуру. Особенно ярким примером этого является история искусства. После того как наличие определенного числа постоянных и хорошо очерченных областей искусств было принято за само собой разумеющееся, история этих отдельных областей была выстроена в соответствии со столь же само собой разумеющейся схемой «Древний мир — Средневековье — Новое время», причем для индийского искусства и искусства Восточной Азии, для искусства Аксума и Сабы, Сасанидов и России здесь не нашлось места, так что они рассматриваются в качестве приложения или вообще остаются без рассмотрения, а никому и в голову не приходило заключить по данной последовательности о нелепости всего метода: данная схема предназначалась к тому, чтобы теперь любой ценой наполниться факта-

ми, и они должны были ее наполнить. Исследователи бездумно прослеживали взлеты и падения. О состояниях затишья говорили как о «естественных паузах», об «эпохах упадка» — там, где в действительности умерло великое искусство, об «эпохах возрождения» — там, где (вполне явно для непредубежденного взгляда) на свет являлось *другое* искусство на ином ландшафте и в качестве выражения совсем другого человечества. Еще и сегодня продолжают вещать, что Ренессанс явился возрождением античности. Наконец, отсюда выводится возможность и право вновь оживлять те искусства, которые ослабели или уже умерли (современность представляется в данном отношении настоящим полем брани) — посредством сознательно создаваемых новообразований, программ или насильственного «реанимирования».

Однако именно вопрос о том, почему великое искусство должно завершаться с производящей символическое действие внезапностью (аттическая драма — с Еврипидом, флорентийская скульптура — с Микеланджело, инструментальная музыка — с Листом, Вагнером и Брукнером) способен пролить свет на органичность этих искусств. Присмотримся повнимательнее и мы убедимся в том, что никогда и речи не было о «возрождении» хотя бы *одного* значительного искусства.

Ничего из пирамидного стиля не перешло в стиль дорический. *Ничто* не связывает античный храм с восточной базиликой, ибо усвоение античной колонны в качестве строительного элемента (самое существенное для поверхностного взгляда) имеет не больше значения, чем использование Гёте античной мифологии в его классической Вальпургиевой ночи. Вот уж в высшей степени диковинная фантазия — верить в возрождение какого бы то ни было античного искусства на Западе в XV в. Сама же поздняя античная эпоха отказалась от музыки большого стиля, перед которой открывались вполне реальные возможности еще в дорическое раннее время: свидетельством этого служит значение древней Спарты (здесь творили Терпандр, Талет, Алкман, между тем как в другом месте возникло искусство ваяния) для всего, что было заметно в музыке впоследствии. Точно так же в конце концов перед лицом арабески исчезает все то, что вначале опробовала магическая культура во фронтальной статуе, в горельефе и в мозаике, а перед венецианской масляной живописью и инструментальной музыкой барокко — исчезло все, что было создано в скульптуре в тени готических соборов в Шартре, Реймсе, Бамберге, Наумбурге и наконец — в Нюрнберге Питера Фишера и во Флоренции Верроккьо.

3

Храм Посейдона в Пестуме и кафедральный собор в Ульме, эти произведения наиболее зрелого дорического и готического стиля, различны меж собой как эвклидова геометрия телесных граничных поверхностей и аналитическая геометрия положений точек по отношению к пространственным осям. Все античное зодчество начинается снаружи, все западное — внутри. Внутри начинается также и арабское, однако оно там и остается. Только фаустовская душа и никакая другая испытывала потребность в стиле, который бы прорывался сквозь стены в безбрежную Вселенную и превращал бы как внешний, так и внутренний облик здания в соответствующие образы одного и того же мироощущения. Как базилика, так и купольное сооружение могут быть архитектонически *украшены* снаружи, однако *архитектурой* они там не являются. То, что при приближении к ним открывается взору, производит впечатление некой защиты, чего-то скрывающего в себе тайну. Язык форм пещерных сумерек явлен только общине, и в этом родство между высшими образцами данного стиля и самыми незатейливыми митреями и катакомбами. То было первое энергичное выражение новой души. Стоило германскому духу овладеть этим базиликальным типом, как началось поразительное преобразование всех строительных элементов и по положению, и по смыслу. Здесь, на фаустовском Севере, отныне и впредь внешний облик строения, причем любого, от собора до простого жилища, соотносится со смыслом, в котором осуществлено членение *внутреннего пространства.* Мечеть умалчивает об этом, храму такая проблема вообще неведома. У фаустовского здания имеется *«лицо»*, а не только фасад (напротив того, фронтальная сторона периптера — это всего лишь одна сторона, между тем как центрально-купольное строение по идее не обладает даже и фронтоном), а к лицу, к голове присоединяется членящееся туловище, которое либо простирается по обширной площади, как Шпейерский собор, либо тянется к небу бесчисленными остриями шпилей, как Реймсский собор по первоначальному наброску. *Мотив фасада,* взирающего на наблюдателя и повествующего ему о внутреннем смысле дома, господствует не только в наших отдельных великих постройках, но и во всей насыщенной окнами картине наших улиц, площадей и городов*.

* Ср. т. 2. С. 102. Что-то подобное мог также представлять собой облик улиц в древнем Египте, если мы вправе делать заключения на основе найденных на Крите

Ранняя великая архитектура приходится матерью всем прочим искусствам. Она определяет их подбор и их дух. По этой причине история античного изобразительного искусства представляет собой непрестанную работу над завершением одного-единственного идеала, т. е. по завоеванию свободно стоящего человеческого тела как олицетворения чистого, вещного настоящего. Храм обнаженного тела отстраивали в античности, подобно тому как фаустовская музыка начиная с самого раннего контрапункта и вплоть до инструментальной фразы XVIII в. неизменно возводит собор из голосов. Пафос этой продолжавшейся столетиями аполлонической тенденции оставался абсолютно непонятым, потому что никто и никогда не чувствовал, что как архаический рельеф, так и коринфская вазопись и аттическая фреска подразумевали *чисто материальное, бездушное* тело (ведь и храм тела также лишен «интерьера»!), пока Поликлет и Фидий не дали урок того, как полностью им овладевать. Эту скульптуру с поразительной слепотой принимают за общезначимую и возможную повсюду, за скульптуру как таковую, и пишут ее историю и теорию, в которой перечисляются все времена и народы. Под впечатлением без проверки принятых на веру возрожденческих учений наши скульпторы еще и сегодня продолжают рассуждать о том, что обнаженное человеческое тело представляет собой наиболее возвышенный и подлинный предмет изобразительных искусств как таковых. На самом же деле ваяние, свободно ставившее обнаженное тело на плоскость и разрабатывавшее его со всех сторон, существовало лишь однажды, а именно в античности и только там, потому что только эта культура категорически отвергла выход ради пространства за пределы чувственных границ. Египетская статуя всегда создавалась с расчетом на вид спереди, а значит, была некой разновидностью барельефа, воспринимаемые же в качестве *внешне* античных ренессансные статуи (изумляет их небольшое число, что обнаруживается, стоит начать их подсчитывать*) являются не чем иным, как полуготическими вариациями.

Развитием этого безоговорочно *лишенного пространства* искусства наполнены три века, с 650 по 350 г., т. е. с завершения дорики, которое произошло одновременно с началом тенденции к освобождению фигуры от фронтальной египетской скованности (борьба за

табличек с изображениями домов (*Bossert H.* Alt Kreta (1921). T. 14), а ведь пилон — это в полном смысле слова фасад.

* Гиберти и даже сам Донателло еще не ушли от готики; Микеланджело же воспринимает уже по-барочному, т. е. музыкально.

постановку проблемы иллюстрируется рядом «фигур Аполлона»*), и вплоть до начала эллинизма с его иллюзионистской живописью, которая завершает большой стиль. Мы никогда не сможем оценить эту скульптуру, если не поймем ее в качестве последнего и высшего античного искусства — *произошедшего из искусства плоскостного и поначалу повиновавшегося фресковой живописи, а затем ее преодолевшего.* Разумеется, в *техническом смысле* его можно возвести к попыткам эпохи зрелой архаики фигурно обработать колонну или же служившие для облицовки стены храма плиты**; здесь же время от времени имеет место подражание египетским произведениям (сидячие изваяния из Дидимейона близ Милета), хотя очень немногие греческие художники могли видеть хоть одно из них. Однако в качестве *идеала формы* статуя — через рельеф — возникает из архаической вазописи, из которой развилась также и античная фреска. Оба они лепятся к телесной стене. Всю эту скульптуру вплоть до Мирона можно рассматривать как отделенный от плоскости рельеф. Наконец, фигура разрабатывается сама по себе, наряду со всем объемом здания, однако она остается силуэтом перед стеной***. В отсутствие глубинного направления она распространяется перед зрителем фронтально, и еще Марсия Мирона оказывается возможно с легкостью и без каких-либо значительных ракурсов отобразить на вазах и монетах****. По причине этого начиная с 650 г. из двух поздних искусств большого стиля первенство несомненно принадлежит фреске. Небольшой запас мотивов неизменно подтверждается прежде всего росписями на вазах, которым зачастую точно соответствуют очень многие поздние скульптуры. Нам известно, что группа кентавров с западного фронтона в Олимпии создавалась по мотивам картины. Развитие, проделанное на пути от западного к восточному фронтону храма на Эгине, знаменует шаг от фресковости к телесности. С Поликлетом ок. 460 г. происходит переворот, и отныне уже скульптурные группы, напротив, становятся образцом для строгой живописи. *Всесторонняя* же телесная разработка становится вполне реалистической, проведенной как «факт» лишь начиная с Лисиппа. Вплоть до него, даже у Праксителя, имеет место фронтальное

* *Déonna*. Les Apollons archaïques (1909).

** *Wörmann*. Gesch. der Kunst I (1915). S. 236. Примером первого может служить Гера Херамия[90], а также неизменно наблюдаемое стремление превратить колонны в кариатид; примером второго — Артемида Никандра с ее связью с древнейшей техникой исполнения метоп.

*** Большинство произведений — группы на фронтонах или метопы, однако также и фигуры Аполлона и «девушки» с Акрополя не могли стоять свободно.

**** *Salis A. v.* Kunst der Griechen (1919), S. 47, 98 f.

развитие с резкими контурами, рассчитанное на восприятие лишь с одной или двух точек.

Непреходящим свидетельством происхождения круглой скульптуры из живописи является цветная роспись мрамора (о чем Ренессанс и классицизм не имели никакого представления и, более того, восприняли бы это как варварство*), а также статуи из золота и слоновой кости и эмалевые украшения бронзовых, светящихся естественным золотистым тоном, скульптур.

4

Соответствующая стадия западного искусства охватывает три столетия с 1500 по 1800 г., с конца поздней готики до упадка рококо, а значит, до конца большого фаустовского стиля вообще. В соответствии со все явственнее доходившей до сознания волей к пространственной трансценденции, в этот период происходит выдвижение инструментальной музыки на роль господствующего искусства. Поначалу, в XVII в., музыка *живописует* при помощи характерных звуковых тонов инструментов, при помощи противоположности струнных и духовых, вокальных и инструментальных голосов. Она претендует (совершенно бессознательно) на то, чтобы сравняться с великими мастерами от Тициана и до Веласкеса. Музыка предлагает картины: во всякой фразе тема с вариациями на фоне генерал-баса — таков сонатный стиль от Габриели († 1612) до Корелли († 1713). В пасторальных кантатах она пишет героические пейзажи; с помощью мелодической линии в Монтевердиевой жалобной песне Ариадны (1608) она рисует портрет. С выходом на сцену немецких мастеров все это отступает на задний план. Живопись больше не задает тон. Музыка становится *абсолютной,* и это уже она (опять-таки бессознательно) господствует в XVIII в. над живописью и архитектурой. Скульптура все с большей решительностью изгоняется из круга более глубоких возможностей этого мира форм.

Что является отличительной особенностью живописи до и после ее перемещения из Флоренции в Венецию, а значит, что характерно для живописи Рафаэля и Тициана как двух совершенно разных искусств, так это скульптурный дух первого, что приближает его картины к рельефу, и музыкальный дух второго, что при его технике, оперирующей с помощью видных глазу мазков кисти и глубинных воздушных воздействий, весьма недалеко от хроматики струн-

* Именно решительное предпочтение белого камня характерно для *противоположности* античного и ренессансного восприятия.

ных и духовых хоров. Постижение того, что здесь имеет место противоположность, а никакой не переход, является определяющим для понимания *организмов* этих искусств. Вот уж где нам следует остерегаться абстрактного допущения «вечных законов искусства». Живопись — всего лишь слово. Готическая живопись по стеклу была составной частью готической архитектуры. Она служила ее строгой символике, подобно тому как делала это и раннеегипетская, и раннеарабская, как служит ей любое другое искусство на данной стадии языка камня. Драпированные фигуры возводились подобно соборам. Складки были *орнаментом* — в высшей степени чистым и строгим по выражению. Неверно критиковать их за «одеревенелость», как это подчас делают, исходя из натуралистически-подражательной точки зрения.

Также и «музыка» — всего лишь слово. «Музыка» существует всегда и всюду, в том числе и *до* всякой культуры вообще, в том числе и у животных. Однако античная музыка высокого стиля была не чем иным, как *скульптурой для слуха.* Группы тетрахордов, хроматика и энгармоника* заряжены тектоническим, а не гармоническим значением: однако это ведь и есть различие тела и пространства. Музыка эта одноголосная. Немногочисленные инструменты рассчитаны на скульптурность тона, египетская же арфа (возможно, несколько схожая с чембало по окраске тона) как раз по этой причине отвергается. Но самое главное то, что мелодия (как и античный стих начиная от Гомера и вплоть до времени Адриана) строится количественно, а не по акцентам, т. е. слоги являются телами, и их *объемом* определяется ритм. Как видно из скудных уцелевших фрагментов, нам не понять, в чем заключалась привлекательность этого искусства для восприятия, однако это должно было бы заставить нас задуматься также и о разнице между предполагаемым и реальным впечатлением от статуй и фресок, ибо здесь мы уж точно не способны изведать той прелести, которой они влекли к себе античный взор.

Также непонятна нам и китайская музыка, в который мы, по утверждению образованных китайцев, не в состоянии различать веселые и печальные места**, и, напротив, китаец воспринимает *бею без исключения* западную музыку *как марш,* что прекрасно передает впечатление, производимое ритмичной динамикой нашей жизни на ритмически неакцентированное *дао* китайской души. Однако так

* В соответствии с александрийским словоупотреблением. Для нас эти слова означают нечто совершенно иное.

** Точно так же и мы воспринимаем всю русскую музыку как бесконечно печальную, каковой она, по уверению настоящих русских, для них самих вовсе не является.

воспринимает чужак и всю нашу культуру вообще: энергетику направления церковных нефов и поэтажное членение всех фасадов, глубинную перспективу живописных полотен, развитие трагедии и повествования, а кроме того — и технику всей вообще частной и общественной жизни. Этот такт у нас в крови и поэтому мы его вовсе не замечаем. В созвучии же с ритмом чужой жизни он производит впечатление невыносимого диссонанса.

Чем-то совершенно иным представляется мир арабской музыки. До сих пор мы рассматривали исключительно псевдоморфоз: византийские гимны и иудейские псалмодии, да и те лишь постольку, поскольку они проникли в церковь дальнего Запада — в виде антифонов, респонсориев и амвросианского пения. Однако понятно само собой, что не только у религий к западу от Эдессы, таких как синкретические культы, в первую очередь сирийская религия Солнца, гностики и мандеи, но также и у восточных — маздаистов, манихейцев, общин Митры, синагоги в Ираке, а позднее у несториан была духовная музыка одного и того же стиля, что рядом с ней получила развитие бодрая, светская музыка в первую очередь южноаравийского и сасанидского рыцарства* и что обе они получили свое завершение в мавританском стиле, распространенном от Испании до Персии.

Из всего этого богатства фаустовская душа заимствовала лишь отдельные формы западной церкви, однако тут же, еще в X в. они были внутренне перетолкованы (Хукбальд, Гвидо д'Ареццо) как марш и олицетворение бесконечного пространства. Первое имело место посредством такта и темпа мелодики, второе — посредством полифонии (и одновременно в поэзии — посредством рифмы). Чтобы это понять, следует различать подражательную** и орнаментальную сторону музыки, и если нам по причине мимолетности всех вообще звуковых творений*** известна лишь музыкальная культура Запада, этого вполне достаточно для того, чтобы явить нам две стороны процесса развития, без чего вообще невозможно понять историю искусства. Первая — это душа, ландшафт, чувство, вторая — строгая форма, стиль, школа. Первая проявляется в том, что отличает музыку отдельных людей, народов и рас, вторая же — в правилах строения фразы. В Западной Европе существует *орнаментальная музыка большого стиля* (та самая, которой соответствует античная скульп-

* Ср. т. 2. С. 214 сл.

** «Подражание» в барочной музыке означает нечто совершенно другое, а именно копирование мотива в иной окраске (высотной ступени).

*** Ибо все уцелевшие ноты что-то говорят лишь тому, кто все еще знает и владеет звуками и обращением с соответствующими средствами выражения.

тура строгого стиля). Она связана с историей возведения соборов, стоит на короткой ноге со схоластикой и мистикой и находит собственные законы в отеческом ландшафте высокой готики между Сеной и Шельдой. Контрапункт развивается одновременно с системой контрфорсов, причем из «романского» стиля дисканта и фобурдона с их простым параллельным и противодвижением. Это архитектура человеческих голосов, и точно так же, как скульптурные группы и росписи по стеклу, они мыслимы только в сплетении этих каменных сводов — вот высокое искусство того же самого пространства, которое математически постиг Николай Оресм, епископ Лизье*, посредством введения координат. Вот настоящие *rinascita* и *reformatio***, какими их прозревал ок. 1200 г. Иоахим Флорский***, рождение новой души, отраженной в языке форм нового искусства.

Наряду с этим в замках и деревнях возникает светская, *подражательная* музыка трубадуров, миннезингеров и шпильманов, которая ок. 1300 г., во времена Данте и Петрарки, в качестве *Ars nova*[91] проникает из провансальских дворов во дворцы тосканских патрициев. Это всего лишь мелодии под аккомпанемент, трогающие сердце своими мажором и минором — канцоны, мадригалы, кавча. Имеется здесь и своего рода придворная оперетта, «Игра о Робене и Марион» Адама де ла Аль. После 1400 г. из всего этого возникают многоголосные формы фразы — рондо и баллада. Это уже «искусство» для публики. Композиторы имитируют сцены из жизни — любовь, охоту, героизм. Здесь важна мелодическая изобретательность, а не символика ведения голосов.

Так что замок и собор различны меж собой также и в музыкальном отношении. Собор сам *является* музыкой, в замке же музыку *исполняют.* Первая начинается с теории, вторая же с импровизации: так различаются бодрствование и существование, певец духовный и певец рыцарский. Подражание ближе к жизни и направлению и потому начинается с мелодии. Символика контрапункта относится к протяженности и трактует бесконечное пространство посредством многоголосия. В результате мы имеем кладезь «вечных» правил и неистощимую сокровищницу народных мелодий, что дает пищу еще и XVIII столетию. В художественном отношении данная антитеза проявляется также и в *сословной* противоположности

* 1323—1382, современник Машо и Филиппа де Битри, чье поколение окончательно сформулировало правила и запреты строгого контрапункта.

** Возрождение (*ит.*) *и* реформация (*лат.*).

*** Ср. т. 1. С. 40 сл.; т. 2. С. 321 сл.

Возрождения и Реформации*. Придворный вкус во Флоренции противен духу контрапункта. Развитие строгой музыкальной фразы от мотета к четырехголосной мессе, осуществленное Данстейплом, Беншуа и Дюфаи (ок. 1430), остается привязанным к ареалу готической архитектуры. От Фра Анджелико и до Микеланджело в орнаментальной музыке безраздельно господствуют великие голландцы. Лоренцо де' Медичи пришлось приглашать в собор Дюфаи, потому что во Флоренции ничего не смыслили в строгом стиле. И между тем как здесь писали картины Леонардо и Рафаэль, на Севере Окегем († 1495) и его школа и Жоскен Депре († 1521) подняли вокальное многоголосие на вершину его формального совершенства.

Поворот к позднему времени заявляет о себе в Риме и Венеции. С началом барокко ведущая роль в музыке переходит к Италии, однако одновременно с этим архитектура утрачивает роль задающего тон искусства; оформляется группа отдельных фаустовских искусств, средоточием которых является масляная живопись. Ок. 1560 г., со стилем *a cappella* Палестрины и Орландо ди Лассо (оба † 1594) господству вокала приходит конец. Его скованный звук более не в состоянии выражать страстный порыв к бесконечному и уступает звуку хоров струнных и духовых инструментов. Одновременно в Венеции возникает тициановский стиль нового мадригала, мелодические волны которого воспроизводят смысл текста. Музыка готики — архитектоничная и вокальная, музыка барокко — живописная и инструментальная. Если первая конструирует, то вторая работает с мотивами; тем самым был сделан еще и шаг от безличной формы к индивидуальному выражению великих мастеров. Ибо все искусства сделались городскими, а значит, светскими. Возникший в Италии незадолго до 1600 г. метод генерал-баса рассчитан на виртуозов, а вовсе не на аскетов.

Великой задачей сделалось теперь расширение звукового тела до бесконечности, а вернее, его растворение в *бесконечном пространстве звуков.* Готика довела развитие инструментов до семейств с определенной звуковой окрашенностью; ныне возникает «оркестр», который больше не ограничивается требованиями человеческого голоса, а напротив, подчиняет его прочим голосам. Это соответствует проделанному в то же самое время переходу от геометрического анализа Ферма к чисто функциональному Декарта**. В учении Царлино о гармонии (1558) имеет место настоящая перспектива чистого звукового пространства. Начинают различать орнаменталь-

* Ср. т. 2. С. 328.

** Ср. т. 1. С. 118.

ные и фундаментальные инструменты. На основе мелодики и орнаментики возникает новый «мотив», и его разработка приводит к рождению заново контрапунктного духа, к стилю фуги, первым мастером которого был Фрескобальди, а вершиной — Бах. В противоположность вокальным мессе и мотету на свет являются великие барочные формы — мыслимые чисто инструментальными оратория (Кариссими), кантата (Виадана), опера (Монтеверди). И вне зависимости от того, солирует ли теперь мелодия баса в сравнении с верхними голосами или это верхние голоса солируют друг против друга на фоне генерал-баса, это неизменно суть звуковые миры с характерным выражением, которые в бесконечности звукового пространства не только друг другу противодействуют, но и взаимно друг друга поддерживают, наращивают, уничтожают, освещают, стращают, затеняют, — игра, которую можно передать едва ли не исключительно представлениями одновременного анализа.

Из этих форм раннего живописного барокко в XVII в. возникают разновидности сонаты — сюита, симфония, *concerto grosso* со все более прочной внутренней структурой фраз и их последовательностей, с тематической разработкой и модуляцией. Тем самым была найдена большая форма, через которую, благодаря ее колоссальной динамике, Корелли, Гендель и Бах возвысили ставшую бесплотной музыку до ведущего искусства Запада. Когда ок. 1670 г. Ньютон и Лейбниц открыли исчисление бесконечно малых, фугированный стиль был уже завершен. А ок. 1740 г., когда Эйлер приступил к окончательной формулировке функционального анализа, Стамиц и его поколение отыскали последнюю и наиболее зрелую форму музыкальной орнаментики, а именно четырехчастной фразы как чистой бесконечной подвижности. Ибо оставалось еще сделать завершающий шаг: тема фуги «есть», тема же новой фразы «становится». В первом случае разработка дает в результате картину, во втором же — драму. Вместо ряда картин возникает циклическая последовательность*. Источник этого музыкального языка заложен в достигнутых наконец-то возможностях нашей глубочайшей и задушевнейшей струнной музыки, и поскольку скрипка несомненно является благороднейшим из всех инструментов, которые измыслила и разработала фаустовская душа, чтобы быть в состоянии разговаривать о своих последних тайнах, также несомненно и то, что ее запредельнейшие, святейшие моменты полного просветления имеют место в струнном квартете и скрипичной сонате. *Здесь, в камерной музыке,*

* *Einstein A.* Gesch. der Musik. S. 67.

западное искусство вообще достигает своей вершины. Пра-символ бесконечного пространства обретает здесь столь же совершенное выражение, как в «Дорифоре» Поликлета — пра-символ ублаготворенной телесности. Когда — у Тартини, Нардини, Гайдна, Моцарта и Бетховена — одна из этих несказанно томительных скрипичных мелодий блуждает в пространстве, которое распространяют вокруг нее звуки сопровождающего оркестра, мы оказываемся лицом к лицу с искусством, рядом с которым можно поставить исключительно лишь творения Акрополя.

Тем самым фаустовская музыка возобладала над всеми прочими искусствами. Она изгоняет скульптурную пластику и терпит лишь всецело музыкальное, изысканно неантичное и противоположное Возрождению малое искусство фарфора, изобретенное, когда камерная музыка вышла на ведущие позиции. Между тем как готическая скульптура — это всецело архитектонический орнамент, причудливая ритмическая композиция из человеческих фигур, скульптура рококо является примечательным примером мнимой пластики, которая на самом деле полностью отдается языку музыкальных форм. Тут становится понятно, до какой степени господствующая на переднем плане художественной жизни техника способна противоречить скрытому позади нее подлинному выразительному языку. Сравним «Венеру на корточках» Куазевокса (1686) в Лувре с ее античным образцом в Ватикане. Вот скульптура как музыка, с одной стороны, и скульптура в подлинном смысле слова — с другой. Та разновидность подвижности, с которой мы имеем здесь дело, течение линий, текучесть в сущности самого камня, который, подобно фарфору, до некоторой степени покинул твердое агрегатное состояние, лучше всего может быть передана музыкальными оборотами: *staccato, accelerando, andante, allegro.* Отсюда и ощущение того, что зернистый мрамор здесь неуместен. Отсюда и абсолютно неантичное обыгрывание светотени. Налицо соответствие ведущему принципу масляной живописи со времен Тициана. То, что именуют колоритом в XVIII в. — колоритом офорта, рисунка, скульптурной группы, — есть музыка. Она господствует в живописи Ватто и Фрагонара, в искусстве гобелена и пастели. Разве мы не говорим с тех пор о цветовых тонах и о звучании цветов? Разве тем самым не оказалась признанной наконец-то достигнутая *однородность* двух столь различных на первый взгляд искусств? И не лишаются ли смысла такие обозначения применительно ко *всякому* античному искусству? Но эта же музыка породила также и дух — переведя ее в рококо — архитектуры Берниниева барокко, по трансцендентальной орнамен-

тике которой «играют» отблески — звуки, растворяя потолки, стены, арки, вообще все конструктивное и существенное в многоголосии и гармонии, чьи архитектонические трели, каденции и пассажи приводят к завершению тождество языка форм этих залов и галерей с сочиненной для них музыкой. Дрезден и Вена являются отчизной этого позднего и стремительно угасающего волшебного мира *зримой* камерной музыки, изогнутой мебели, зеркальных кабинетов, пасторальной поэзии и фарфоровых групп. То было последнее, поосеннему солнечное и совершенное выражение большого стиля западной души. В Вене времен Конгресса с ним было покончено.

5

Если смотреть на искусство Возрождения с такой точки зрения (далеко его не исчерпывающей*), оно оказывается *протестом против духа фаустовской, лесоподобной музыки* контрапункта, которая вознамерилась было установить свое господство над всем вообще языком форм западной культуры. Искусство Возрождения возникло из зрелой готики, в которой соответствующая воля явлена в неприкрытой форме. Этого своего происхождения оно никогда не отрицало, как и своего *чисто противонаправленного характера,* что неизбежно сохраняло его зависимость от форм изначального движения, ведь искусство Возрождения является обратным воздействием готики намятущуюся душу. Именно по этой причине оно лишено подлинной глубины, причем сразу в обоих смыслах — как глубины идейной, так и глубины явления. Что до первого, достаточно припомнить вырвавшуюся на свободу страстность, с которой разражается над всем западным ландшафтом готическое мироощущение, чтобы ощутить, какой именно характер носило движение, исходившее ок. 1420 г. от небольшого кружка избранных умов — ученых, художников, гуманистов**. Если в первом случае речь идет о том, быть или не быть новой душе, то во втором — исключительно о вопросах вкуса. Готика захватывает всю жизнь *целиком,* до самых потаенных ее уголков. Она создала нового человека, новый мир. Она

* К последующему т. 2. С. 320 сл., 328.

** Оно не только носит итальянский национальный характер (такова была и итальянская готика), но и является чисто флорентийским, да и в самой Флоренции представляет собой исключительно великосветский идеал. То, что именуют Возрождением в треченто, имело центр в Провансе, прежде всего при папском дворе в Авиньоне, и представляло собой придворно-рыцарскую культуру Южной Европы от Верхней Италии и до Испании, которая находилась под сильнейшим воздействием мавританского благородного общества в Испании и на Сицилии.

наложила отпечаток языка своей единообразной символики на все и вся: от идеи католицизма до представлений германских императоров о государственности, от рыцарских турниров до образа только что возникших городов, от собора до крестьянской горницы, от языкового строя до подвенечного наряда деревенских девушек, от масляной картины до песни шпильмана. Возрождение же овладело отдельными изобразительными и словесными искусствами — и тем самым все было завершено. Оно никак не переменило способ мышления Западной Европы, ее жизнеощущения. Оно проникло вплоть до костюма и жеста, но не до корней бытия, ибо даже в самой Италии мировоззрение барокко по внутренней своей сути является продолжением готики*. Возрождение не произвело на свет ни одной понастоящему великой личности за эпоху от Данте и до Микеланджело, которые уже выходят за его пределы. Что же касается второго аспекта, даже во Флоренции Возрождение не затронуло народных масс, в чьих глубинах (лишь это и делает понятным явление Савонаролы с его совершенно иной властью над душами) придонное готически-музыкальное течение спокойно перетекает в барокко.

Возрождению как антиготическому и враждебному духу многоголосной музыки движению соответствует в античности дионисийское движение — как антидорическое и противопоставленное скульптурно-аполлоническому мироощущению. Оно *не* «возникло» из фракийского культа Диониса. Оно лишь привлекло этот культ в качестве оружия и противосимвола олимпийской религии, совершенно так же, как и во Флоренции культ античности привлекли только для оправдания и усиления собственного чувства. Великий протест имел место там в VII в., здесь же, *таким образом,* в XV в. В обоих случаях можно говорить о расколе в культурном базисе, который нашел свое физиономическое выражение в целой эпохе картины истории, в первую очередь в ее художественном мире форм, а также о сопротивлении души собственной судьбе, которую она постигает теперь уже в полном ее объеме. Внутренне противящиеся силы, *вторая душа Фауста, желающая отделиться от первой,* пытаются перековать смысл культуры; неизбежную необходимость следует опровергнуть, упразднить, обойти; тут присутствует страх завершения исторических судеб в ионике и барокко. Там хватаются за культ Диониса с его *развоплощающе-музыкальным, расточающим* тело оргиазмом, здесь же — за традицию «античности» и за ее культ всего телесно-

* Орнамент Возрождения — не более как *украшение*, сознательная художественная выдумка. Только явный стиль барокко вновь обнаруживает «принудительность» высокой символики.

скульптурного. Однако и то и другое сознательно привлекается как чуждое средство выражения, чтобы за счет мощи их противоположного языка форм придать веса, собственной патетики угнетенному чувству и тем самым создать заслон на пути движения, которое ведет там от Гомера и геометрического стиля к Фидию, здесь же — от готических соборов через Рембрандта к Бетховену.

Из противонаправленного характера движения следует, что легче легкого определить, с чем оно борется, сказать же, чего оно добивается, весьма непросто. В этом трудность всего вообще ренессансоведения. В готике же (и дорике) все как раз наоборот. Она борется *за,* а не *против* чего бы то ни было. Однако искусство Возрождения — это антиготическое искусство в подлинном смысле слова. Музыка Возрождения — противоречие в себе самом. Музыка при дворе Медичи — южнофранцузское *ars nova;* во Флорентийском же соборе звучала музыка нидерландского контрапункта; однако и та и другая — в равной мере *готические* и принадлежат всему Западу *в целом.*

Расхожие представления о Возрождении являют собой характерный пример того, как можно принять декларируемые во всеуслышание намерения движения за его глубинный смысл. Уже начиная с Буркхардта критика опровергла *все до одного* утверждения ведущих умов Возрождения относительно его направленности, однако и после того, как это имело место, слово Возрождение продолжает использоваться по сути в прежнем своем значении. Конечно, стоит перевалить через Альпы, как различие в архитектонике, да и вообще в целостной художественной образности бросается в глаза. Однако именно по той причине, что это ощущение уж слишком расхоже, ему не следует поддаваться, задавшись вопросом, не происходит ли здесь подмены в различии между *Севером и Югом* внутри одного и того же мира форм — различием между готическим и «античным». Также и в Испании многое производит впечатление античного — лишь потому, что это Юг. Если спросить дилетанта, относятся ли к готике большой монастырский двор церкви Санта Мария Новелла или фасад палаццо Строцци, ответ будет вне всякого сомнения неверный. В противном случае отсчет внезапной смене впечатления пришлось бы начинать не по ту сторону Альп, а еще по ту сторону Апеннин, ибо Тоскана являет собой художественный остров внутри самой Италии. Вся Верхняя Италия в целом принадлежит к окрашенной в византийские тона готике; в частности, Сиена — это в полном смысле слова город *Контрвозрождения.* Рим — это уже родина барокко. Однако смена восприятия идет в ногу со сменой *картины ландшафта.*

На самом деле Италии не довелось внутренне пережить рождение готического стиля. Ок. 1000 г. она находилась в безраздельной власти византийского вкуса на Востоке, мавританского — на Юге. Здесь пустила корни только зрелая готика (причем с такой проникновенной мощью, которой не отыскать ни в одном из великих созданий Ренессанса, — можно указать хотя бы на возникшие здесь *«Stabat mater»* и *«Dies irae»,* на Екатерину Сиенскую, на Джотто и Симоне Мартини), однако как инородный элемент — по-южному просветленный и одновременно климатически смягченный. Готике этой пришлось перенимать или изгонять вовсе не мнимые отзвуки античности, а исключительно византийски-сарацинский язык форм, который ежечасно и повсеместно апеллировал к чувствам в постройках Венеции и Равенны, но еще в куда большей степени — в орнаментике привезенных с Востока тканей, утвари, сосудов и оружия.

Будь Возрождение возобновлением античного *мироощущения* (да и что это вообще такое?), ему следовало бы заменить символ замкнутого и ритмически члененного *пространства* — символом *замкнутого архитектурного тела.* Однако об этом никогда нет речи. Напротив того, Возрождение культивирует исключительно архитектуру пространства, предписанную ему готикой, вот только ее дыхание, ее ясный уравновешенный покой в противоположность буре и натиску Севера становятся другими, а именно *южными,* солнечными, беззаботными, самозабвенными. Разница только в этом. Никакой новой *архитектурной идеи* здесь нет. Едва ли не всю эту архитектуру можно свести к *фасадам и дворам.*

Однако подлинно готической оказывается сосредоточенность выражения на «лике» насыщенного окнами уличного или дворового фасада, который неизменно отражает дух внутренней структуры; в самых своих глубинах она связана с портретным искусством. Внутренний же двор с колоннадой, от храма Солнца в Баальбеке и до Львиного двора в Альгамбре имеет *подлинно арабский* характер. Храм в Пестуме, это тело и только тело, высится посреди этого искусства в полной изоляции. Никто не обращал на него внимания, никто не пытался ему подражать. Столь же мало и флорентийская скульптура является *свободно стоящей* круглой скульптурой аттического чекана. Каждая из ее статуй все еще ощущает позади себя невидимую нишу, в которую готическое ваяние вставляло *настоящие* их праобразы. Что касается отношения к фону и строения тела, «Мастер королевских бюстов» Шартрского собора и Мастер хоров Георгия в Бамберге обнаруживают то же самое взаимопроникновение «античных» и готических средств выражения, которые не были

подняты Пизано, Гиберти и даже самим Верроккьо на новую высоту способа выражения и которым они никогда не противоречили.

Если вычесть из числа пра-образов Возрождения все то, что было создано после римской императорской эпохи, а значит, принадлежит к магическому миру форм, не останется вообще ничего. Даже из самих позднеримских построек было последовательно, деталь за деталью, исключено все то, что происходило из великого периода зари эллинистической эпохи. Решающим оказывается тот факт, что тот мотив, который прямо-таки *господствует* в Возрождении и по причине своего южного характера сходит у нас за его благороднейший отличительный признак, а именно *связывание полукруглой арки с колонной,* хотя и впрямь весьма неготический по характеру, вовсе не встречается в античном стиле, и скорее представляет собой зародившийся в Сирии *лейтмотив магической архитектуры.*

Вот теперь-то с Севера и были восприняты те решающие импульсы, которые только и помогли осуществить на Юге полное освобождение от Византии, а затем сделать шаг от готики к барокко. На ландшафте между Амстердамом, Кёльном и Парижем* (в этом противополюсе Тосканы в истории стиля нашей культуры) были помимо готической архитектуры созданы еще и контрапункт и масляная живопись. Отсюда в 1428 г. в папскую капеллу явился Дюфаи, а в 1516 г. — Вилларт, и в 1527 г. этот последний основал сыгравшую в музыке барокко решающую роль венецианскую школу. Его преемником здесь явился де Роре из Антверпена. Некий флорентиец заказал Хуго ван дер Гусу алтарь Портинари для церкви Санта Мария Нуова, а Мемлингу — Страшный суд. Однако наряду с этим были получены и многие другие картины, в первую очередь нидерландские портреты, которые произвели здесь мощнейшее воздействие, а ок. 1450 г. сам Рогир ван дер Вейден явился во Флоренцию, где его искусством восхищались и ему подражали. Ок. 1470 г. Йос ван Гент принес масляную живопись в Умбрию, а прошедший нидерландскую школу Антонелло да Мессина — в Венецию. Как же много нидерландского и как мало «античного» в картинах Филиппино Липпи, Гирландайо и Боттичелли, но в первую очередь — в гравюрах на меди Поллайоло и даже у Леонардо! До сих пор почти никто так и не отважился признать влияние готического Севера на архитектуру, музыку, живопись, скульптуру Возрождения в полном объеме**.

---

* Париж принадлежит сюда же. Еще в XV в. здесь говорили по-фламандски не меньше, чем по-французски, и старинными частями своего архитектонического образа Париж относится туда же, куда и Брюгге с Гентом, а не Труа и Пуатье.

** *Schmarsow A.* Gotik in der Renaissance (1921); *HaendkeB.* Der niederl. Einflu auf die Malerei Toskana-Umbriens (Monatsh. f. Kunstwiss. 1912).

Именно тогда также и Николай Кузанский, кардинал и епископ Бриксена (1401—1464), ввел в математику инфинитезимальный принцип, этот *контрапунктический* числовой *метод,* выведенный им из идеи Бога как бесконечного существа. Ему Лейбниц обязан решающим толчком к окончательному осуществлению своего дифференциального исчисления. Однако тем самым он выковал уже и оружие для динамической, барочной физики Ньютона, с помощью которого она окончательно преодолела статичную идею южной физики, восходившей к Архимеду и действенной еще у Галилея.

Высокое Возрождение представляет собой миг *мнимого* вытеснения музыкального из фаустовского искусства. Во Флоренции, этой единственной точке, где античный и западный культурный ландшафт соприкасались друг с другом, за считанные десятилетия посредством единственного грандиозного акта по-настоящему метафизического отвержения утвердилась такая картина античности, которая всеми без исключения более глубинными своими чертами обязана отрицанию готического и тем не менее сохраняла свое значение для Гёте и все еще сохраняет его, по нашим ощущениям, для нас (хотя не для нашей критики). Флоренция Лоренцо де' Медичи и Рим Льва X — вот что для нас *вправду* антично; вот извечная цель наших потаеннейших устремлений; одно *это* избавляет нас от всякой тяжести, всякой дали лишь потому, что это антиготично. Вот в какой непримиримой форме предстает противоположность аполлонической и фаустовской душевности.

Не следует, однако, обманываться относительно масштабов этой иллюзии. В отличие от готических росписей по стеклу и византийских мозаик с их золотым фоном, во Флоренции занимались фреской и рельефом. То был единственный период в западной истории, когда скульптура достигла положения доминирующего искусства. На изображениях преобладают уравновешенные тела, упорядоченные группы, тектонические архитектурные элементы. Задний план не имеет самостоятельной ценности и служит лишь заполнением между и позади насыщенного образами переднего плана. Живопись здесь действительно какое-то время пребывала под пятой у скульптуры. Верроккьо, Поллайоло и Боттичелли были злато кузнецами. И несмотря на это в этих фресках нет ни грана духа Полигнота. Достаточно пройтись по крупному собранию античных ваз (отдельный экспонат или иллюстрация создают ложное впечатление; рисунки на вазах — вот единственный род античных произведений искусства, имеющихся у нас в таком количестве находящихся друг подле друга оригиналов, которого достаточно для восприятия убедитель-

ной картины *волевого импульса* самого искусства), чтобы воочию убедиться в полностью неантичном духе ренессансной живописи. Великое деяние Джотто и Мазаччо, создание фресковой живописи, лишь *представляется* возобновлением аполлонического способа ощущения. Переживание глубины, идеал протяжения, который лежит в ее основе, — это не аполлоническое лишенное пространственности, заключенное в самом себе тело, но *готическое образное пространство.* Задний план, как он ни маловажен, все же никуда не девается. И опять-таки потоки света, эта прозрачность, великий полуденный покой Юга — вот что превращает в Тоскане, и только в ней одной, динамическое пространство в статичное, мастером которого стал Пьеро делла Франческа. И хотя здесь писали *образные пространства,* их все же переживали не как неограниченное, музыкально устремленное вглубь и пульсирующее бытие, но с учетом их внутренней *ограниченности.* Им, так сказать, придавали тела. Их упорядочивали, выстраивая послойно. Создавая впечатление близости к греческому идеалу, здесь культивировали рисунок, четкие контуры, граничные поверхности тела (с той лишь разницей, что *единое* перспективное пространство отграничивалось здесь от вещей, в Афинах же единичные вещи отграничены от ничто); и по мере того, как валы Возрождения становятся более пологими, *жесткость* данной тенденции также смягчается по пути от фресок Мазаччо в капелле Бранкаччи до Станц Рафаэля; а сфумато Леонардо, это слияние контуров с фоном, ставит на место идеала подобной рельефу живописи — музыкальный идеал. Нельзя не признать также и скрытого динамизма тосканской скульптуры. Среди аттических произведений просто нечего поставить рядом с конной статуей работы Верроккьо. Это искусство было *личиной,* вкусом избранного общества, а подчас комедией, однако никогда комедия не была лучше сыграна до самого конца. Рядом с несказанно задушевной чистотой ренессансной формы забываешь обо всех преимуществах готики в отношении первозданной мощи и глубины. Следует, однако, повторить еще раз: готика представляет собой *единственный* источник Возрождения. Возрождению не довелось даже коснуться настоящей античности, уж не говоря о том, чтобы его понять и «пережить заново». Находившееся всецело под влиянием литературных впечатлений сознание флорентийского кружка выработало вводящее в заблуждение название, чтобы придать негативизму движения поворот в сторону положительности. Название это доказывает лишь то, как мало подобные течения знают сами о себе. Здесь не отыскать *ни одного* великого произведения, которое не отвергли бы как со-

вершенно чуждое себе даже современники Цезаря, уж не говоря о современниках Перикла. Эти дворцовые дворики — дворики мавританские; полуциркульные же арки на тонких колоннах — сирийского происхождения. Чимабуэ обучал свое столетие с помощью кисти подражать искусству византийских мозаик. Из обоих знаменитых купольных сооружений Возрождения купол Флорентийского собора представляет собой шедевр поздней готики, купол же собора Св. Петра — шедевр раннего барокко. И когда Микеланджело дерзнул здесь «взгромоздить Пантеон на базилику Максенция», он сам сослался на два сооружения чистейшего раннеарабского стиля. А орнамент — существует ли вообще подлинный ренессансный орнамент? Во всяком случае, здесь нет ничего такого, что можно было бы сравнить с символической мощью готической орнаментики. Но каково же происхождение всех этих радостных и благородных украшений, которым присуще большое внутреннее единство и чьему обаянию поддалась вся Западная Европа? Родина вкуса — это одно, а место происхождения средств его выражения — нечто совершенно иное. В раннефлорентийских мотивах Пизано, Майано, Гиберти, делла Кверчиа — много северного. Во всех этих кафедрах, надгробных памятниках, нишах, порталах следует различать внешнюю, переносимую с места на место форму (в качестве таковой ведь даже ионическая колонна — египетского происхождения) — от духа языка форм, который усваивает ее в качестве средства и знака. Все отдельные античные черты ничего не значат, поскольку в способе их применения выражается нечто неантичное. Однако еще у Донателло они встречаются куда реже, чем в высоком барокко. Строго античной капители вообще не отыскать.

И все же на какой-то момент здесь было достигнуто нечто чудесное, что *не* передать музыкой: ощущение счастья от совершенной *близости,* от чистых, покойных, *избавляющих* пространственных воздействий — прозрачных по структуре, свободных от страстного непокоя готики и барокко. Все это неантично, а представляет собой мечту об античном бытии, единственную, которая грезится фаустовской душе, в которой она желала бы забыться.

6

И лишь теперь, в XVI в., в западной живописи происходит решающий переворот. Главенство архитектуры на Севере, скульптуры в Италии сходит на нет. Живопись становится многоголосной, «живописной», ускользающей в бесконечное. Цвета становятся звука-

ми. Искусство кисти теперь сродни стилю кантаты и мадригала. Техника масляной живописи становится основанием искусства, желающим завоевать *пространство,* в котором теряются предметы. С Леонардо и Джорджоне берет начало импрессионизм.

Тем самым в картине происходит переоценка всех элементов. Прежде равнодушно набрасываемый, рассматриваемый в качестве заполнения, почти замалчиваемый как пространство задний фон приобретает решающее значение. Проявляется тенденция, не имеющая ничего подобного ни в какой иной культуре, даже в весьма родственной в прочих отношениях китайской: задний план как знак бесконечного одолевает чувственно-осязаемый передний план. Наконец удается (таков живописный стиль в противоположность стилю рисовальному) вколдовать переживание глубины фаустовской души в движение картины. «Пространственный рельеф» Мантеньи с его плоскими слоями распадается в энергию направления у Тинторетто. На картине появляется *горизонт* как великий символ безграничного мирового пространства, охватывающего зримые единичные вещи как частные случаи. Его изображение на пейзажных полотнах до такой степени воспринималось как нечто само собой разумеющееся, что никто и никогда не задавался имеющим решающее значение вопросом, где же все-таки горизонт повсеместно *отсутствует* и что это отсутствие означает. Однако мы не встречаем даже намека на горизонт ни на египетском рельефе, ни в византийской мозаике, ни на античных росписях ваз и фресках, даже на относящихся к эллинистической эпохе с их пространственностью переднего плана. Эта линия, в ирреальном тумане которой небо и земля сливаются друг с другом, высшее проявление и мощнейший символ дали, содержит в себе живописный принцип бесконечно малых. От дали горизонта истекает *музыка* картины, и поэтому великие голландские пейзажисты пишут, собственно говоря, *лишь* задний план, только воздух, между тем как такие «антимузыкальные» мастера, как Синьорелли и в первую очередь Мантенья, писали лишь передний план — «рельеф». На горизонте музыка одерживает верх над скульптурой, *страсть* протяжения — над его *субстанцией.* Можно даже сказать, что ни на одном полотне Рембрандта нет «переда». На Севере, на родине контрапункта, уже очень рано встречается глубокое понимание смысла горизонта и просветленных далей, между тем как на Юге еще долгое время сохраняется господство плоско завершающего золотого фона арабско-византийских картин. В созданных ок. 1416 г. часословах герцога Беррийского (из Шантийи и из Турина) и у ранних рейнских мастеров впервые обнаруживает-

ся чистое чувство пространства, а затем оно медленно завоевывает станковую живопись.

Тот же самый символический смысл имеют и облака, в художественной интерпретации которых античности было также полностью отказано. Художники Возрождения трактовали облака с несколько игривой поверхностностью, между тем как готический Север уже очень рано создает всецело мистические виды — как самих облачных масс, так и с их помощью, а венецианцы, прежде всего Джорджоне и Паоло Веронезе, раскрывают все волшебство облачного мира, небесные просторы, наполненные этими парящими, тянущимися вдаль, набухшими, окрашенными в тысячу цветов существами; наконец, Грюневальд и нидерландцы доводят соответствующее ощущение до трагического. Эль Греко перенес великое искусство облачной символики в Испанию.

В *садово-парковом искусстве,* достигшем зрелости тогда же, одновременно с масляной живописью и контрапунктом, появляются соответственно вытянутые пруды, буковые дорожки, аллеи, сквозные виды, галереи — с тем, чтобы также и в природной картине довести до выражения ту же самую тенденцию, которая воспринималась ранними нидерландцами в качестве основной задачи их искусства и которую являет собой на полотнах теоретически обоснованная Брунеллески, Альберти и Пьеро делла Франческа линейная перспектива. Обнаруживается, что именно тогда ее осуществляли с определенной нарочитостью — как математическое посвящение пространства картины (будь то пейзаж или интерьер), ограниченного с боков рамой и мощно выдвигающегося в глубину. Пра-символ возвещает о себе. В бесконечности находится точка, в которой линии перспективы сходятся. У античной живописи, избегавшей бесконечности, не признававшей дали, в силу этого не было и перспективы. *Поэтому* также и парк, сознательное преобразование природы в смысле отдаленного пространственного воздействия, в рамках античного искусства невозможно. В Афинах и Риме не существовало сколько-нибудь значительного садового искусства. Лишь императорская эпоха находила вкус в восточных парковых хозяйствах, сжатые и подчеркнутые пределы которых становятся видны с первого же взгляда, брошенного на уцелевшие планы*. Однако первый западный теоретик паркового искусства, Л. Б. Альберти, уже в 1450 г. проповедовал отношение парка к дому, т. е. его воздействие на наблюдателя в доме, и начиная с его набросков и вплоть до парков вилл Лю-

* *Svoboda.* Römische und romanische Paläste (1919); *Rostowzew.* Pompejanische Landschaften und römische Villen (Röm. Mitt. 1904).

довизи и Альбани обнаруживается все более мощное использование перспективных сквозных просветов. Со времен Франциска I Франция прибавила к этому еще и протяженные полосы воды (Фонтенбло).

Таким образом, наиболее важным элементом паркового образа на Западе является *point de vue** большого парка в стиле рококо: навстречу ей открываются аллеи и подстриженные лиственные дорожки парка, и она же уводит взгляд прочь, заставляя его затеряться вдали. Даже в китайском парковом искусстве *point de vue* отсутствует. Однако полную ей аналогию мы находим в определенных светлых, серебристых «далеких красках» пасторальной музыки начала XVIII в., например, у Куперена. Лишь *point de vue* дает ключ к пониманию этого необычного людского способа подчинять природу символическому языку форм искусства. Родственным принципом является разложение конечных числовых образований в бесконечные ряды. Подобно тому как формула остаточного члена раскрывает в последнем случае смысл ряда, так и взгляд в безграничное обнаруживает глазу фаустовского человека смысл природы. Это *мы,* а не греки и не люди высокого Возрождения стали ценить бескрайние дальние виды с высоких гор и стремиться к ним. Вот страстное фаустовское томление. Мы желаем быть с бесконечным пространством *один на один.* Доведение этого символа до предела — вот что было великим деянием северофранцузских мастеров паркового искусства, в первую очередь Ленотра, следовавшего за составившим эпоху творением Фуке в Во-ле-Виконте. Сравните ренессансный парк эпохи Медичи с его обозримостью, его радостной близью и закругленностью, с соизмеримостью его линий, абрисов и групп деревьев — с этой таинственной устремленностью вдаль, пронизывающей все каскады фонтанов, ряды статуй, кустарники, лабиринты, и в данном фрагменте истории паркового дела перед вами вновь предстанут судьбы западной масляной живописи.

Однако даль — это в то же самое время и *историческое* восприятие. В дали пространство оборачивается временем. Горизонт означает будущее. *Барочный парк — это парк позднего времени года,* близкого конца, опадающих листьев. Ренессансный парк мыслился для лета и полудня. Он вне времени. Ничто в его языке форм не напоминает о преходящести. Лишь перспектива пробуждает догадку о чемто преходящем, летучем, последнем.

Уже само слово «даль» обладает в западной лирике на всех языках щемяще-осенним привкусом, который мы бы напрасно стали

* Точка обозрения *(фр.)*.

отыскивать в греческой и латинской поэзии. Мы находим его уже в Оссиановых песнях Макферсона, у Гельдерлина, а затем в Дионисовых дифирамбах у Ницше и, наконец, у Бодлера, Верлена, Георге и Дрема[92]. Поздняя поэзия увядающих аллей, бесконечных проспектов наших мировых столиц, выстроенных рядами столбов собора, вершин дальней горной цепи вновь свидетельствует о том, что переживание глубины, создаваемое в нас Вселенной, в конечном счете является внутренней несомненностью судьбы, предопределенного направления, *времени,* всего безвозвратного. Здесь, в переживании горизонта как будущего, непосредственно проявляется тождество времени с «третьим измерением» *пережитого* пространства, живого самораспространения. Под конец мы подчинили этой судьбоносной процессии версальского парка также и образ улиц больших городов, заложив мощные прямолинейные, исчезающие вдали вереницы фасадов даже ценой принесения в жертву старинных кварталов исторической застройки (символика которых сделалась теперь не столь значительной). Между тем античные мировые столицы с пугливой заботливостью продвигают переплетения кривых переулочков, с тем чтобы аполлонический человек ощущал себя в них как тело среди других тел*. Практические потребности были здесь, как и всегда, только личиной заложенной в потаенной глубине вынужденности.

Отныне горизонт аккумулирует в себе углубленную форму, полное метафизическое значение картины. Зримое и передаваемое подписью под картиной *содержание,* подчеркивавшееся и признававшееся ренессансной живописью, становится теперь *средством,* простым *носителем* смысла, который более не может быть исчерпан словами. У Мантеньи и Синьорелли карандашный набросок мог сойти за картину даже без проработки в цвете. В некоторых случаях возникает даже желание, чтобы все так и осталось на картоне. Для скульптурообразных набросков цвет — всего-навсего довесок; однако Тициану довелось-таки выслушать от Микеланджело упрек в том, что он дурной рисовальщик. «Предмет», а именно то, что оказывается ухваченным эскизным рисунком, близкое и вещественное, утратил свою художественную действительность, и начиная с этих пор теория искусства, оставшаяся под впечатлением Возрождения, пребывает под знаком этой необычной и нескончаемой борьбы относительно «формы» и «содержания» художественного произведения. Формулировка этого вопроса основывается на недоразумении и затушевывает его в высшей степени значительный смысл.

* Ср. т. 2. С. 107 слл.

Первое, что следовало бы принять здесь во внимание, — это надо ли понимать живопись пластически или музыкально, как статику вещей или как динамику пространства (ибо в этом глубинная противоположность фресковой и масляной техники). Второй же существенный момент — это противоположность фаустовского и аполлонического ощущения формы. Контуры ограничивают материальное, цветовые тона трактуют пространство*. Однако первое имеет непосредственно чувственный характер. Это *повествование.* Пространство же по самой своей сути трансцендентно. Оно обращается к силе воображения. Для искусства, которое находится под действием его символики, повествовательная сторона является принижением и затемнением глубинной тенденции, и теоретик, который ощущает здесь скрытое недоразумение, однако его не понимает, хватается за лежащую на поверхности противоположность содержания и формы. Проблема эта носит чисто западный характер, и она необычным образом вскрывает полный переворот, имевший место в значении элементов картины с завершением Возрождения и появлением инструментальной музыки большого стиля. В античности такая проблема, как формы и содержания, в указанном смысле не могла бы даже и возникнуть. Для аттической статуи одно и другое полностью тождественны друг другу: человеческое тело. В случае же барочной живописи все становится еще более запутанным по причине конфликта *общедоступного и высшего восприятия.* Все эвклидовски-осязаемое является одновременно также и популярным, а значит, вся «античность» — это общедоступное искусство в подлинном смысле слова. Свет на это обстоятельство не в последнюю очередь проливает несказанно чарующее впечатление, производимое всем античным на фаустовские умы, поскольку им приходится вести *борьбу* за собственное выражение, отвоевывать его у мира. Созерцание античной художественной воли — *величайшее отдохновение для нас.* Здесь ничего не нужно завоевывать. Все дается само собой. И правда, нечто родственное этому произвело на свет антиготическое движение во Флоренции. Многие стороны творчества Рафаэля отличает популярность, Рембрандт же ни за что не мог бы быть таковым. Начиная с Тициана живопись становится все более эзотерической, и то же самое касается поэзии и музыки. Готика — Данте, Вольфрам

* В античной живописи свет с тенью были впервые комплексно применены Зевксидом, однако лишь *как средство оттенивания самой вещи,* чтобы освободить пластику написанных тел от рельефовидности, а значит, безо всякой связи тени *с временем дня.* Напротив того, уже у самых ранних голландцев свет и тень являются цветовыми оттенками и связаны с воздухом картины.

фон Эшенбах — была такой с самого начала. Толпе прихожан ни за что не понять мессы Окегема, Палестрины или даже Баха. Моцарт и Бетховен заставляют ее скучать. Толпа эта дает музыке действовать лишь на свое настроение. С тех пор как Просвещение выдвинуло лозунг об искусстве для всех, на концертах и в галереях все лишь убеждают самих себя в собственной заинтересованности. Однако фаустовское искусство предназначено не для всех. Это относится к самой глубинной его сути. Если новая живопись обращается теперь лишь к небольшому, делающемуся все уже кругу знатоков, это соответствует уходу от общепонятных предметов. Тем самым отрицается самодовлеющая ценность «содержания» и признается собственная действительность пространства, *благодаря* которому — по Канту — только и обретают *бытие* вещи. С тех пор в живописи появился труднодоступный метафизический элемент, который не склонен обнаруживать себя дилетанту. Однако для Фидия слово «дилетант» не имело бы никакого смысла. Его скульптура всецело обращается к телесному, а не духовному взору. *Непространственное искусство* a priori *нефилософично.*

7

С этим же связан важный принцип *композиции.* Отдельные вещи можно неорганически разбросать по картине — так, что они будут располагаться одна над другой, друг подле друга и одна позади другой, без перспективы и взаимного отношения, т. е. без подчеркивания зависимости их реальности от структуры пространства, хотя это и не будет означать ее отрицания. Так рисуют первобытные люди и дети, пока переживание глубины не подчинит впечатления от мира более глубокому порядку. Однако порядок этот, смотря по пра-символу, в каждой культуре свой. Являющийся для нас само собой разумеющимся способ перспективного обобщения — лишь единичный случай, и живопись иных культур его не признает и не желает. Египетское искусство любило изображать одновременные события рядами друг над другом. Тем самым из впечатления, производимого картиной, исключалось третье измерение. Аполлоническое искусство располагало отдельные фигуры и группы по полю картины с намеренным избеганием пространственных и временных отношений. Знаменитый пример этого — фрески Полигнота в Книдской лесхе в Дельфах. Здесь нет фона, который бы связывал единичные сцены. Он подверг бы сомнению значение вещей как единственно реальных — в противоположность пространству как не-сущему. На фрон-

тоне храма в Эгине, в процессии богов на вазе Франсуа и фризе гигантов из Пергама мы имеем меандрическое выстраивание взаимозаменяемых единичных мотивов, никакой органичности. Только эллинистический период (самым ранним дошедшим до нас примером этого является фриз Телефа с Пергамского алтаря) приносит с собой неантичный мотив единой последовательности. Также и здесь восприятие Возрождения было чисто готическим. Оно даже подняло групповую композицию на такую высоту, которая оставалась образцом для всех последующих столетий, однако этот порядок исходил из пространства и был в конечном своем основании беззвучной музыкой озаренного цветом протяжения, которое посредством незримого такта и ритма уводит вдаль все рожденные из него *световые сопротивления,* постигаемые понимающим взором как предметы и существа. Но с выстраиванием в пространстве этого порядка, который незаметно заменяет линейную перспективу — воздушной и световой, Возрождение оказывалось уже внутренне преодоленным.

И вот по завершении Возрождения появляется густая цепь великих музыкантов начиная с Орландо ди Лассо и Палестрины вплоть до Вагнера, а начиная с Тициана и до Мане, Маре и Лейбля — ряд великих живописцев, между тем как скульптура оказывается низведенной до полной утраты своей значимости. Масляная живопись и инструментальная музыка проходят органическое развитие, цель которого была постигнута в готическую эпоху, а достигнута во времена барокко. То и другое искусство — фаустовские в высшем смысле этого слова — являются в этих рамках *пра-феноменами.* Они обладают душой и физиономией, а значит, у них, но только у них одних, есть история. Ваяние ограничивается парой изящных случайностей, затененных живописью, парковым искусством или архитектурой. Однако в целостной картине западного искусства без них вполне можно было бы обойтись. Никакого скульптурного стиля больше не существует — в том смысле, в каком имеется живописный и музыкальный стиль. Произведения Мадерны, Гужона, Пюже и Шлютера не связывает меж собой ни устойчивая традиция, ни необходимая взаимосвязь. Уже у Леонардо постепенно развивается настоящее презрение к ваянию. В крайнем случае он еще признает бронзовое литье по причине его живописных преимуществ — в противоположность Микеланджело, подлинной стихией которого все еще был тогда белый мрамор. Однако и ему в преклонном возрасте больше не удается ни одна скульптурная работа. Среди поздних скульпторов нет ни одного, кого можно было бы назвать великим в том смысле, в каком велики Рембрандт и Бах, и следует признать,

что здесь вполне можно себе представить весьма порядочные и исполненные вкуса достижения, однако нет ни одного произведения, которое можно было бы поставить рядом с «Ночным дозором» или «Страстями по Матфею», поскольку оно подобным же образом исслеживает до дна глубины целой человеческой породы. Это искусство перестало являться судьбой своей культуры. Его язык больше ничего не значит. Совершенно невозможно передать скульптурным бюстом то, что содержится в портрете Рембрандта. И если появится иной раз значительный скульптор, как Бернини, мастера современной ему испанской школы, Пигаль или Роден (естественно, среди них нет ни одного, который бы вышел за пределы декоративности и достиг великой символики), он выглядит запоздалым подражателем Возрождения (Торвальдсен), скрытым живописцем (Гудон, Роден), архитектором (Бернини, Шлютер) или декоратором (Куазевокс), и самим фактом своего появления он еще отчетливее доказывает, что перед этим более не отвечающим фаустовскому содержанию искусством не стоит никаких задач, а значит, у него нет ни души, ни биографии в смысле целостного стилевого развития. Соответственно то же можно сказать и об античной музыке, которая после, быть может, весьма значимых первых импульсов в эпоху наиболее ранней дорики в зрелые столетия ионики (с 650 по 350 г.) уступила место обоим подлинно аполлоническим искусствам, скульптуре и фресковой живописи, и вследствие своего отказа от гармонии и полифонии была вынуждена отступиться также и от притязаний на роль органически развивающегося высшего искусства.

8

Палитра античной живописи строгого стиля ограничивалась желтым, красным, черным и белым цветами. Этот необычный факт был замечен уже очень рано и, поскольку прочие поверхностные и явно материалистические причины вообще не рассматривались, привел к таким диким гипотезам, как, например, относительно мнимой цветовой слепоты греков. Говорит об этом и Ницше («Утренняя заря», § 426).

Но по какой причине эта живопись во времена своего расцвета избегала синего и даже сине-зеленого, позволяя спектру допустимых цветов начинаться лишь с желто-зеленого и голубовато-красного*? В данном ограничении, вне всякого сомнения, находит выражение пра-символ эвклидовской души.

* Синий и производимый им эффект был прекрасно известен античным художникам. У метоп многих храмов был синий фон, потому что рядом с триглифами они

Синий и зеленый — это цвета неба, моря, плодородных равнин, теней в южный полдень, цвет вечера и дальних гор. Это в значительной степени атмосферные, а не предметные цвета. Они *холодные;* они развоплощают и создают впечатление простора, дали и безбрежности.

По причине этого начиная с венецианцев и до XIX в. «инфинитезимальные» синий и зеленый, при том, что фрески Полигнота упорно от них отказываются, проходят через всю историю перспективной масляной живописи в качестве создающего пространство элемента. Причем в качестве основного тона, который имеет абсолютное преобладание по своему значению, *неся* на себе вообще весь смысл колорита, вроде генерал-баса, в то время как теплые желтые и красные тона наносятся экономно, ориентируясь на первых. Здесь подразумевается не насыщенный, радостный, *близкий зеленый,* который подчас — и довольно редко — применяют Рафаэль или Дюрер для драпировок, но не поддающийся определению, отдающий тысячей оттенков в белый, серый и коричневый сине-зеленый цвет, нечто глубоко музыкальное, во что погружен весь воздух картины в целом, в том числе и в первую очередь атмосфера гобелена. Почти исключительно на нем одном основывается то, что принято называть воздушной перспективой в противоположность перспективе линейной, а можно было бы назвать в противоположность ренессансной перспективе — барочной перспективой. Мы встречаемся с ним в Италии — с нарастающей силой глубинного воздействия у Леонардо, Гверчино, Альбани — и в Голландии — у Рейсдала и Гоббемы, но в первую очередь у великих французов начиная с Пуссена, Лоррена и Ватто и вплоть до Коро. Синий цвет, также перспективный цвет, неизменно находится в связи с темным, лишенным света, нереальным. Он не наступает, а увлекает вдаль. В своем учении о цвете Гёте назвал его «притягательным ничто»[93].

Синий и зеленый — трансцендентные, духовные, неосязаемые цвета. Они отсутствуют на фресковых росписях строгого аттического стиля, *а значит, они же господствуют* в масляной живописи. Желтый и красный, *античные* цвета — это цвета материи, близости и языка крови. Красный — в подлинном смысле слова цвет сексуальности; поэтому он — единственный, оказывающий действие на животных. Он ближе всего к символу фаллоса, а значит, к статуе и до-

---

должны были создавать впечатление глубины. А ремесленная живопись применяла все технически доступные на тот момент краски; отмечается наличие синих лошадей среди архаических произведений с Акрополя, а также на росписях этрусских гробниц. Вполне обычным делом была пронзительно синяя окраска волос.

рической колонне, подобно тому, как, с другой стороны, чистым синим цветом просветляется покров Мадонны. С глубоко прочувствованной необходимостью эта связь сама собой установилась во всех великих школах. Фиолетовый — преодоленный синим красный — это цвет женщин, утративших плодовитость, а также живущих в безбрачии священников.

Желтый и красный — это *общенародные* цвета, цвета толпы, детей, женщин и дикарей. Благородный человек у испанцев и венецианцев избирает — на основании бессознательного ощущения разделяющей дистанции — великолепный черный или синий цвет. Наконец, желтый и красный — как *эвклидовские, аполлонические, политеистические* цвета — это цвета переднего плана, в том числе и в социальном смысле, а значит, цвета шумного общества, рынка, народного празднества, цвета наивного и беззаботного жития, античного фатума и слепого случая, цвета сосредоточенного в одной точке существования. Синий и зеленый — *фаустовские, монотеистические* цвета — это цвета уединения, заботы, связи мгновения с прошлым и будущим, цвета судьбы как присущего мирозданию рока.

Выше уже была установлена связь шекспировской судьбы с пространством, софокловской — с единичным телом. Для всех культур, обладающих глубокой трансцендентностью, всех, чей пра-символ требует *преодоления* мгновения, жизни как борьбы, а не принятия уже данного, характерно одно и то же метафизическое пристрастие к пространству — точно так же, как к синему и черному. В исследованиях Гёте по энтоптическим[94] цветам в атмосфере мы находим глубокие наблюдения в связи с отношением между идеей пространства и смыслом цвета. С изложенной им в его учении о цвете символикой всецело совпадает та, что была здесь выведена из идеи пространства и судьбы.

С наиболее значительным использованием темно-зеленого как цвета судьбы мы встречаемся у Грюневальда, с чьими ночными эффектами в их неописуемой мощи смог сравниться лишь один Рембрандт. Здесь создается впечатление, что этот синевато-зеленый цвет, тот самый, которым зачастую бывает окутан интерьер большого собора, можно было бы назвать специфически *католическим* цветом — при том условии, что католичеством мы будем считать исключительно то обоснованное Латеранским собором в 1215 г. и завершенное Тридентским собором фаустовское христианство — с эвхаристией как его средоточием. Этот цвет в его молчаливом величии несомненно столь же далек от роскошного золотого фона древнехристианско-византийских картин, как и от болтливо-радостных, «языческих»

цветов раскрашенных греческих храмов и статуй. Следует принимать во внимание, что действенность этого цвета предполагает *интерьер* в качестве места для выставления произведений искусства, в противоположность желтому и красному; античная живопись столь же решительно публична, как западная — искусство мастерской. Вся великая масляная живопись от Леонардо и до конца XVIII в. рассчитана не на яркий дневной свет. Здесь мы вновь имеем дело с противоположностью камерной музыки и свободно стоящей статуи. Легковесное обоснование данного факта исходя из климатических различий опровергается (если это вообще нуждается в опровержении) примером египетской живописи. Поскольку бесконечное пространство — это полное ничто для античного жизнеощущения, синий и зеленый с их ирреализующей и создающей даль силой поставили бы под вопрос безраздельное господство переднего плана, отдельных тел, а тем самым и собственный смысл аполлонических произведений искусства. Картина, исполненная в цветах Ватто, представилась бы взгляду афинянина пустой и исполненной трудновыразимых на словах пустоты и неправды. Чувственно воспринимаемая, отражающая свет поверхность становится благодаря этим цветам не свидетельством и границей предмета, а переоценивается — уже в свидетельство и границу окружающего пространства. Потому-то они и отсутствуют там и господствуют здесь.

9

Арабское искусство выразило магическое мироощущение с помощью *золотого фона* своих мозаик и картин. Мы знакомимся с его приводящим в замешательство сказочным воздействием, а тем самым и с его символическими целями по мозаикам из Равенны, а также по произведениям раннерейнских и прежде всего североитальянских мастеров, все еще всецело зависимых от своих ломбардско-византийских образцов, и не в последнюю очередь — по готическим книжным миниатюрам, образцом для которых являлись византийские «пурпурные кодексы»[95]. Душу трех культур можно испытать здесь на примере решения сходных задач. Аполлоническая признавала за действительное лишь то, что непосредственно привязано к месту и времени, и отрицала в своих произведениях искусства фон; фаустовская же стремилась через все чувственные границы к бесконечности — и посредством перспективы перемещала центр тяжести идеи картины вдаль; магическая душа воспринимала все происходящее как выражение загадочных сил, пронизыва-

ющих мировую пещеру своими духовными субстанциями — и изолировала сцену с помощью золотого фона, т. е. такого средства, которое находится за пределами всякого естественного колорита. Ведь золотой — это и не цвет вовсе. В отличие от желтого, он создает усложненное чувственное впечатление просвечивающей по поверхности среды — посредством рассеянного металлического отблеска. Вообще цвета естественны, будь то окрашенное вещество заглаженной поверхности стены (фреска) или красителя, нанесенного с помощью кисти; практически же не встречающийся в природе металлический блеск* — сверхъестествен. Он напоминает о прочих символах этой культуры, об алхимии и каббале, о философском камне, о священных книгах, об арабеске и внутренней форме сказок из «Тысячи и одной ночи». Блистающий золотой отбирает у обстановки, у жизни, у самих тел их осязаемое бытие. Все, чему учили относительно сущности вещей, их независимости от пространства и их случайных причин в круге Плотина и гностиков (все эти парадоксальные и почти непостижимые для *нашего* мироощущения воззрения), содержится в символике этого загадочно иератического фона. Между неопифагорейцами и неоплатониками, как впоследствии между школами Багдада и Басры, имелись принципиальные разногласия в вопросе о сущности тел. Сухраварди отличал протяжение как первичную сущность тела от его длины, ширины и высоты как акциденций. Наззам отрицал наличие в атомах телесной субстанции и свойства наполнения пространства. Все это были метафизические воззрения, через которые раскрывалось арабское мироощущение начиная с Филона и Павла и вплоть до последних великих деятелей исламской философии. Они сыграли решающую роль в разыгрывавшейся на Вселенских соборах борьбе относительно субстанции Христа**. Так что в области западной церкви золотой фон этих картин имеет явный догматический смысл. Он выражает суть и действие божественного духа. Он представляет собой *арабский* образ христианского миросознания, и он глубинным образом связан с тем, что на протяжении тысячи лет такая разработка фона для изображений христианских легенд представлялась единственно возможной и достойной с метафизической и даже этической точки зрения. Как

* Близкое по характеру глубоко символическое значение имеет также блистающая *полировка* камня в египетском искусстве. Она поддерживает движение взгляда по внешней стороне статуи и тем самым оказывает дематериализующее действие. И наоборот, переход греков от мрамора с Пороса через наксосский — к просвечивающему паросскому и пентелийскому мрамору свидетельствует о намерении заставить взгляд проникнуть в вещественную сущность тела.

** Ср. т. 2. С. 282 сл.

только в ранней готике появляются первые «настоящие» задние планы — с сине-зеленым небом, широким горизонтом и глубинной перспективой, поначалу они выглядят неблагочестивыми и светскими, и произошедший здесь переворот в догматике вполне ощущался, пусть даже и не был признан. Это видно по заднему фону тех гобеленов, которыми с благоговейным трепетом закрывалась сама реальная глубина. О ней догадываются, однако не решаются выставить на обозрение. Мы уже видели, что как раз тогда, когда *фаустовское* (германско-католическое) христианство, эта новая религия в старом обличье, выработав таинство покаяния, пришло к сознанию самого себя, осуществился настоящий переворот в смысле живописи — благодаря покоряющей пространство перспективной и цветовой тенденции искусства францисканцев. Западное христианство относится к восточному, как символ перспективы — к символу золотого фона, и окончательный разрыв в церкви и искусстве происходит почти одновременно. Пейзажный задний план изображенного на картине постигается заодно с *динамической* бесконечностью Бога; и вместе с золотым фоном церковных картин западные Соборы лишаются тех магических, онтологических проблем Божества, которыми определялось страстное кипение всех восточных Соборов, таких как Никейский, Эфесский и Халкедонский.

10

Венецианцы открыли манеру письма *видимым мазком* и ввели его в масляную живопись как музыкальный, создающий пространство мотив. Флорентийские же мастера никогда не ставили под сомнение отдающую античностью и все же стоящую на службе у готики манеру создания — посредством заглаживания всех переходов — чистых, резко очерченных, покоящихся красочных поверхностей. В их картинах присутствует нечто *сущее,* причем в отчетливо ощущаемой противоположности проникавшим через Альпы готическим выразительным средствам с их таинственной подвижностью. Манера нанесения красок в XV в. отрицает прошлое и будущее. *Историческое* восприятие заявляет о себе лишь в остающейся зримой и в то же время никогда не коснеющей работе кисти. В произведении живописца хотят видеть не только то, что уже *стало,* но также и нечто *становящееся.* Как раз этого-то и желал избежать Ренессанс. Деталь одежды в исполнении Перуджино ровно ничего не говорит о том, как она — в художественном смысле — появилась на свет. Она уже *готова,* дана, просто здесь присутствует. Отдельные мазки кисти,

с которыми, как с совершенно новым языком форм, мы впервые сталкиваемся в старческих работах Тициана, столь же характерные, как оркестровые цвета Монтеверди, мелодический поток, как в венецианском мадригале этих лет, эти полосы и пятна, нанесенные непосредственно друг подле друга, взаимно пересекающиеся, перекрывающие и путающие друг друга, привносят в цветовую стихию бесконечную подвижность. Также и одновременный геометрический анализ дает своим объектам возможность не быть, но становиться. Через почерк всякой картины проступает история, которой картина не скрывает. И глядя на эту картину, фаустовский человек ощущает собственное развитие. Ко всякому большому пейзажу барочного мастера допустимо применить слово «исторический», чтобы почувствовать в нем тот смысл, что совершенно чужд аттической статуе. Вечное становление, направленное время, динамические судьбы мира покоятся также и в мелодике этих непокойных и безбрежных мазков. Живописный и рисовальный стиль: если смотреть на дело под таким углом зрения, это означает противоположность исторической и аисторической формы, подчеркивание или отрицание внутреннего развития, вечности и мгновения. Античное произведение искусства — это событие, западное же — поступок. Одно символизирует подобное точке «теперь», другое же — органическое протекание. Физиономика ведения кисти, этот совершенно новый, бесконечно богатый и личностный, неизвестный ни одной другой культуре вид орнаментики — *чисто музыкальна. Allegro ferоce* Франса Халса можно противопоставить *andante con moto* Ван Дейка, минор Гверчино — мажору Веласкеса. Отныне и впредь понятие *темпа* принадлежит к живописному исполнению, и оно напоминает о том, что это — искусство души, которая, в противоположность античной, ничего не забывает и не потерпит забвения того, что некогда существовало. Воздушная сеть мазков кисти в то же самое время растворяет чувственную поверхность предмета. Контуры теряются в светотени. Зрителю приходится отступить далеко назад, чтобы на основе цветовых пространственных величин составить телесные впечатления. Цветно-подвижный воздух — вот что неизменно порождает из себя предметы.

Одновременно в западных картинах, как первостепенный символ, появляется «коричневый колорит мастерской», который начинает все в большей и большей степени приглушать воздействие прочих цветов. Он был неведом еще флорентийцам более старшего поколения, равно как и старшим нидерландским и рейнским мастерам.

Пахер, Дюрер и Гольбейн, сколь ни страстным выглядит их устремленность к пространственной глубине, всецело от него свободны. Он появляется только под конец XVI в. Этот коричневый цвет не отрекается от своего происхождения из «инфинитезимального» зеленого с фона Леонардо, Шонгауэра и Грюневальда, но ему дана большая власть над предметами. Он доводит борьбу пространства с материальным началом до завершения. Коричневый преодолевает также и более примитивное средство линейной перспективы с ее ренессансным характером, связанным с архитектоническими образными мотивами. Он неизменно состоит в таинственной связи с импрессионистской техникой зримого мазка. Оба они окончательно растворяют в атмосферную кажимость доступное ощущениям бытие чувственного мира, т. е. мира мгновения и переднего плана. С тонированной картины исчезает линия. Магический золотой фон грезил лишь о загадочной мощи, которая господствует над закономерностью телесного мира в этой мировой пещере и нарушает ее; коричневый цвет этих полотен открывает взгляд в чистую исполненную формы бесконечность. Его открытие знаменует высшую точку в становлении западного стиля. В *этом цвете, в противоположность предшествовавшему зеленому, есть нечто протестантское.* Он предвосхищает северный, ускользающий в бесконечность пантеизм XVIII в., как его выражают слова архангелов в Прологе «Фауста» Гёте. Ему сродни атмосфера «Короля Лира» и «Макбета». Одновременное стремление инструментальной музыки ко становящимся все более обогащенным энгармониям у де Роре и Луки Маренцио, разработка звукового тела хора смычковых и духовых всецело соответствует новым тенденциям в масляной живописи, направленным на то, чтобы посредством бесчисленных коричневатых оттенков и контрастного воздействия расположенных непосредственно друг подле друга цветовых мазков создать из чистых цветов *живописную хроматику.* Оба искусства распространяют теперь через свои звуковые и красочные миры (цветовые тона и звучащие цвета) атмосферу чистейшей пространственности, окружающую и знаменующую человека теперь уже не как образ и тело, но сама лишенная оболочки душа. Достигается такая задушевность, для которой в самых глубоких работах Рембрандта и Бетховена больше не остается тайн, та самая задушевность, как раз *защиты* от которой желал достичь аполлонический человек посредством своего строго телесного искусства.

Старые цвета переднего плана, желтый и красный (античные тона), используются отныне реже, причем неизменно в качестве

осознанного контраста дали и глубине, которые они должны усиливать и подчеркивать (кроме Рембрандта в первую очередь этим отличается Вермер). Этот совершенно чуждый Возрождению атмосферный коричневый цвет — наиболее нереальный из всех цветов. Это единственный «основной цвет», *отсутствующий в радуге.* Существует абсолютно чистый белый, желтый, зеленый, красный, синий свет. Чистый коричневый свет находится за пределами возможностей нашей природы. Все эти зеленовато-коричневатые, серебристые, влажнокоричневые, насыщенно золотистые тона (их великолепные разновидности появляются у Джорджоне, а у великих нидерландцев они становятся еще более смелыми, чтобы исчезнуть без следа к концу XVIII в.) лишают природу осязаемой действительности. Здесь мы имеем едва ли не исповедание веры. Чувствуется близость умов Пор-Рояля, близость Лейбница. У Констебля, основателя *цивилизованной* живописной манеры, к самовыражению стремится иная воля, и тот самый коричневый цвет, который он изучал у голландцев и который знаменовал тогда судьбу, Бога, смысл жизни, теперь означает для него нечто иное, а именно просто романтику, чувствительность, томление по чему-то исчезнувшему, воспоминание о великом прошлом умирающей масляной живописи. Также и последним немецким мастерам — Лессингу, Маре, Шпицвегу, Дицу, Лейблю*, чье запоздалое искусство представляет собой фрагмент романтики, своего рода последний аккорд и брошенный назад взгляд, коричневый представлялся драгоценным наследием прошлого, и они обозначили себя как противовес сознательной тенденции своего поколения — бездушному и обездушивающему пленэру поколения Геккеля, — поскольку все еще не могли внутренне отделиться от этих последних черт большого стиля. В этой все еще не понятой борьбе между рембрандтовским коричневым цветом старой школы и пленэром школы новой проявляется безнадежное сопротивление души интеллекту, культуры — цивилизации, противоречие между символически необходимым искусством и художественными ремеслами мировой столицы, будь то зодчество, живопись, ваяние или поэзия. Исходя из этого становится ощутимым значение этого коричневого, вместе с которым умирает все искусство.

Лучше всего понимали этот цвет самые глубокие среди великих живописцев, в первую очередь Рембрандт. Это тот самый загадоч-

* Принадлежащий ему портрет госпожи Гедон, целиком погруженный в коричневое, — это *последний* на Западе *портрет в стиле старинных мастеров,* целиком написанный в манере, принадлежащей прошлому.

ный коричневый решающих его произведений, который происходит из глубокого освещения множества окон готических церквей, из сумерек соборов с высокими сводами. Насыщенный золотистый тон великих венецианцев — Веронезе, Тициана, Пальма, Джорджоне неизменно напоминает нам о том старинном, угасшем искусстве северной живописи на стекле, о существовании которой они едва ли догадывались. Также и здесь Возрождение с его ориентированным на телесность колоритом представляет собой только эпизод, исключительно результат поверхностности, сверхсознательности, а не фаустовски-бессознательного начала в западной душе. В этом сияющем золотисто-коричневом цвете венецианской живописи смыкаются готика и барокко, искусство той ранней живописи на стекле и сумрачная музыка Бетховена — как раз тогда, когда нидерландцы Вилларт и де Роре, а также старший их Габриели основали венецианскую школу и тем самым барочный стиль живописной музыки.

Коричневый делается теперь настоящим цветом *души,* исторически ориентированной души. Кажется, Ницше как-то упомянул о коричневой музыке Бизе[96]. Однако скорее это относится к музыке, написанной Бетховеном для струнных инструментов*, и наконец, к звучанию оркестра у Брукнера, так часто наполняющего пространство коричневатым золотым цветом. Всем прочим цветам отведена исключительно служебная роль: светлому желтому и киновари Вермера, которые на самом деле словно из иного мира привносят в пространственный элемент метафизический акцент, а также желто-зеленым и кроваво-красным огням, которые у Рембрандта затевают едва ли не игру с символикой пространства. У Рубенса, блестящего живописца, но нисколько не мыслителя, коричневый почти что безыдеен, это цвет тени. (Борьбу с коричневым за первенство ведет у него и у Ватто «католический» сине-зеленый.) Мы видим, как то же самое средство, которое становится символом в руках глубоких мастеров, так что впоследствии оно способно

* Струнная группа представляет в звучании оркестра цвета дали. Синевато-зеленый Ватто встречается уже в *bel canto* неаполитанцев, у Куперена, у Моцарта и Гайдна, коричневатый голландцев — у Корелли, Генделя и Бетховена. Также и деревянные духовые создают представление о светлых далях. Напротив того, желтый и красный, цвета близи, *вульгарные* цвета, относятся к звучанию медных инструментов, создающих впечатление телесности вплоть до заурядности. Звук старинной скрипки совершенно бесплотен. Следует отметить, что греческая музыка, как ни незначительна она была, перешла от дорической лиры к ионической флейте (авлу и свирели) и что строгие дорийцы осуждали это стремление к изнеженности и низменности еще во времена Перикла.

вызвать к жизни колоссальную трансцендентность рембрандтовских пейзажей, для прочих художников оказывается всего-навсего техническим навыком. Итак, как мы только что убедились, художественно-техническая «форма», мыслимая в качестве противоположности «содержанию», не имеет ничего общего с подлинной формой великих произведений.

Я назвал коричневый историческим цветом. Он превращает атмосферу пространства картины в знак направленности, *будущего.* Он заглушает в изображении болтовню сиюсекундного. Это значение простирается также и на прочие цвета дали и приводит к дальнейшему весьма престранному обогащению западной символики. Под конец греки стали предпочитать раскрашенному мрамору бронзу, нередко позолоченную, с тем чтобы с помощью возникающего эффекта сверкания под темно-синим небом выразить идею уникальности всего телесного*. В эпоху Возрождения эти статуи выкапывали покрытыми многовековой патиной, черными и зелеными; тогдашние люди, исполненные благоговения и томления, наслаждались «историчностью» производимого впечатления, и с тех пор наше ощущение формы окружило эти «далекие» черный и зеленый ореолом святости. Теперь без них вообще немыслимо впечатление, производимое на *наш* глаз бронзой, как бы для того, чтобы лукаво проиллюстрировать тот факт, что весь этот род искусства больше нас не трогает. Что означают для нас купол собора, бронзовая статуя без патины, которая превращает близкое блистание в звучание стародавности и дали? Не дошли ли мы наконец до того, чтобы создавать эту патину искусственно?

Однако в возвышении благородной ржавчины до имеющего самостоятельное значение художественного средства можно усмотреть еще иное. Следует задаться вопросом, а не воспринял бы грек образование патины как разрушение произведения искусства? И дело не только в цвете, в удаленном пространственно зеленом, которого он избегал по душевным основаниям; патина — символ *преходящести* и тем самым она приобретает примечательную связь с символами часов и формы погребения. Выше уже заходила речь о стремлении фаустовской души к руинам и свидетельствам давнего прошлого — склонность, заявившая о себе еще во времена Петрарки собиранием древностей, рукописей, монет, а также паломничествами на *Forum Romanum* и в Помпеи, раскопками и филологически-

* Не следует путать ту тенденцию, которая лежит в основе золотистого сияния стоящего посреди пустого места тела, с тенденцией мерцающего арабского золотого фона, замыкающего в сумрачных интерьерах пространство позади фигур.

ми штудиями. Могла ли греку когда-либо прийти в голову мысль озаботиться судьбой развалин Кносса и Тиринфа? «Илиаду» знали все, но никто и не помышлял о том, чтобы раскопать холм, на котором стояла Троя. Питая ко всему развалившемуся тайное благоговение, мы сохраняем акведуки Кампании, этрусские гробницы, руины Луксора и Карнака, обваливающиеся замки на Рейне, римский *Limes*[97], Херсфельд и Паулинцеллу — именно как руины, потому что смутно чувствуем, что в случае их восстановления окажется утраченным нечто с трудом выразимое словами, нечто невоспроизводимое заново. Можно ли отыскать что-то более чуждое человеку античности, чем это благоговение перед обветшавшими свидетельствами давно минувших времен? Все, что больше не говорило о настоящем, тут же удалялось с глаз. Старое никогда не сохраняли только потому, что оно старое. Когда персы разрушили Афины, горожане побросали с Акрополя колонны, статуи, рельефы, вне зависимости от того, были они повреждены или же нет, и этот отвал сделался для нас богатейшим раскопом по искусству VI в. Это соответствовало стилю культуры, которая возвысила трупосожжение до символа и пренебрегала привязкой повседневной жизни к исчислению времени. Также и здесь *мы* избрали противоположность. Героический пейзаж в стиле Лоррена немыслим без руин, и английский парк с его воздушными настроениями, вытеснивший ок. 1750 г. парк французский заодно с его задуманной с размахом перспективой, взамен чего теперь возобладала сентиментальная «природа» Аддисона и Поупа, прибавил сюда же еще мотив *искусственной руины,* которая углубляет картину ландшафта в историческом аспекте*. Вряд ли можно придумать что-то более диковинное. Египетская культура реставрировала постройки ранней эпохи, однако она ни за что не отважилась бы на *строительство руин* как символа прошлого. А ведь мы, собственно говоря, любим даже не античную статую, но античный *торс.* У него за спиной — целая судьба; его окружает нечто указывающее вдаль, и наш взгляд охотно пытается заполнить пустое пространство недостающих членов — тактом и ритмом незримых линий. Попробуем их удачно дополнить — и таинственного волшебства бесконечных возможностей как не бывало. Берусь утверждать, что только эта *транспозиция в музыкальное* сделала остат-

* Хоум, английский философ XVIII в., поясняет в своем трактате об устройстве английских парков, что готические руины знаменуют собой *торжество времени над силой,* греческие же — торжество варварства над вкусом. Только тогда и была открыта красота Рейна с его руинами. С тех пор и впредь он стал *исторической* рекой немцев.

ки античной статуи такими близкими нам. Зеленая бронза, почерневший мрамор, искалеченные члены фигуры удаляют временные и пространственные границы, стоящие на пути нашего внутреннего зрения. Это стали именовать *живописным* («целые» статуи, постройки, *не* пришедшие в одичание парки — неживописны), и в самом деле это соответствует более глубокому смыслу «коричневого мастерской»*, однако в конечном итоге подразумевается здесь все же дух инструментальной музыки. Если бы мы увидели «Дорифора» Поликлета стоящим перед нами в сверкающей бронзе, с эмалевыми глазами и позолоченными волосами, разве впечатление от него было бы тем же самым, что и от зачерненного временем? Не лишился бы чего-то существенного хранящийся в Ватикане торс Геракла, если бы в один прекрасный день отыскались его недостающие члены? Не утратили бы башни и купола наших старинных городов своей глубокого метафизического очарования, если бы их покрыли новехонькой медью? Для нас, как и для египтян, старость облагораживает все предметы. Для античного человека она лишает их ценности.

С этим, наконец, связан и тот факт, что на основании того же чувства западная трагедия предпочитала «*исторический*» материал, причем не такой, реальность или возможность которого могла бы быть доказана (смысл этого слова говорит вовсе не о том), но материал *отдаленный, патинированный,* между тем как чисто сиюминутное событие, без пространственного и временного отдаления, античный трагический факт, вневременной миф не смог бы выразить того, что хотела и должна была выразить фаустовская душа. Так что у нас есть трагедии прошлого и трагедии будущего (к последним, в которых приходящий в мир человек является носителем судьбы, принадлежат, в некотором смысле, «Фауст», «Пер Гюнт», «Сумерки богов»), однако современных трагедий у нас нет, если не принимать в расчет мелкотравчатой социальной драматургии XIX в. Шекспир, когда ему хотелось выразить нечто важное для современности, неизменно избирал по крайней мере иные земли, в которых никогда не бывал, предпочтительно Италию; немецкие же писатели охотно останавливались на Англии и Франции — и все это из неприятия той пространственной и временной *близи,* которую еще подчеркивала аттическая драма даже в мифе.

* *Потемнение* старинных полотен делает их, по нашему ощущению, более содержательными, что бы там ни твердила в опровержение этого художественная рассудочность. Если бы случилось так, что применявшиеся масла приводили бы к выцветанию картин, это бы воспринималось как разрушение.

II. Обнаженная фигура и портрет

11

Античность называют культурой тела, северную же культуру — культурой духа, причем не без тайного умысла о том, чтобы обесценить первую в угоду второй. Как ни банально по большей части то, что принимал ренессансный вкус за противоположность античного и современного, языческого и христианского, все же из этого можно было бы сделать решающие выводы — при том условии, что нам удалось бы отыскать в формуле ее истоки.

Если окружающий человека мир, вне зависимости от того, чем еще мог бы он быть сверх этого, оказывается макрокосмом по отношению к микрокосму, колоссальной совокупностью *символов,* то и сам человек, поскольку он заткан паутиной сущего, поскольку он *есть явление,* захватывается этой символикой. Но что претендует на роль символа в том впечатлении, которое производит человек на своих ближних, что могло бы собрать в себе смысл его существования и осязаемо открыть этот смысл взору? Ответ дает искусство.

Однако для всякой культуры ответу следовало бы быть иным. У каждой свое впечатление от жизни, потому что всякая живет по-своему. Решающим моментом для образа всего человеческого, как в плане метафизики, так и нравственности, и искусства, является то обстоятельство, воспринимает ли отдельный человек себя как тело среди других тел или же как центр бесконечного пространства, приходит ли он в результате размышлений к выводу об одиночестве своего «я» или же о его существенном участии во всеобщем *consensus*'е, подчеркивает ли он направленность тактом и ходом своей жизни или же отрицает ее. Во всем этом проявляется пра-символ великих культур. Все это мироощущения, однако с ними совпадают жизненные идеалы. Из античного идеала следовало безоглядное приятие чувственной видимости, из западного — столь же страстное ее преодоление. Аполлоническая душа, точечная и эвклидовская, воспринимала эмпирическое, видимое тело как совершенное выражение своего способа существования; фаустовская, блуждающая в далеких далях, находила это выражение не в лице, не в σώμα, но в *личности,* в *характере* (или как там еще принято все это называть). Для настоящего грека «душа» была в конечном итоге формой его тела.

Так ее определил Аристотель. Для фаустовского человека тело было сосудом души. Так его воспринимал Гёте.

Но результатом этого оказываются весьма существенные различия в подборе и разработке изображающих человека искусств. Если Глюк выражает горе Армиды при помощи мелодии и безутешно терзающего звучания сопровождающих инструментов, то в пергамских скульптурах это делается посредством языка всей мускулатуры. Эллинистические портреты пытаются через строение головы передать духовный *тип.* Выражение глаз и складки в углах рта святых, изображенных Линь Янь Ши, свидетельствуют о внутренней жизни, *исполненной личностного начала.*

Характерное для античности пристрастие заставлять вещать одно только тело никоим образом не говорит об избыточности расы. *Не* было здесь посвящения на крови (человек, наделенный σωφροσύνη*, не способен расточать кровь почем зря**) и *не* было, в противоположность тому, что думал Ницше, оргиастического упоения свободной от оков энергией и перехлестывающей через край страстью. Все это скорее могло бы оказаться идеалами германско-католического и индийского рыцарства. Единственно, на что могли претендовать лично для себя аполлонический человек и его искусство, так это апофеоз телесного *облика* в буквальном смысле, ритмическая соразмерность строения членов и гармоническая разработка мускулатуры. Это *не* есть язычество в противоположность христианству. Это — аттицизм в противоположность барокко. Только человек барокко, будь он христианин или язычник, рационалист или монах, был далек от этого культа осязаемого σώμα, далек вплоть до крайней телесной нечистоты, господствовавшей в окружении Людовика XIV***, чей костюм, начиная со свисающих париков и до кружевных манжет и туфель с пряжками, покрывал орнаментальным плетением все тело целиком.

Античная скульптура, освободившаяся от образа зримой или ощущаемой стены и свободно, безотносительно к чему бы то ни было вставшая на ровной площадке, где ее, как тело среди прочих тел, можно было рассматривать со всех сторон, последовательно развивалась дальше — вплоть до исключительного изображения *обнаженного* тела. Правда, в отличие от всех прочих разновидностей скульптуры во всей истории искусства, здесь это делалось посредст-

---

* Благоразумием (*греч.*).

** Здесь достаточно сопоставить греческих художников с Рубенсом и Рабле.

*** Насчет которого одна его любовница жаловалась, *qu'il puait comme une charogne* [что от него несло падалью (*фр.*)]. Впрочем, притчей во языцех всегда была нечистоплотность как раз-таки музыкантов.

вом *анатомически убедительной разработки граничных поверхностей этого тела.* Тем самым эвклидовский принцип Вселенной был доведен до предела. Любой покров содержал бы уже и легкое возражение против аполлонического принципа, намек, пускай самый робкий, на окружающее пространство.

Орнаментальное начало в *широком* смысле этого слова целиком содержится в пропорциях конструкции* и в сбалансированности осей по опоре и нагрузке. Тело — стоящее, сидящее, лежащее, — но во всех случаях опирающееся само на себя, подобно периптеру, не имеет никакой внутренности, т. е. никакой «души». Замкнутая вокруг расстановка колонн знаменует то же самое, что и проработанный со всех сторон рельеф мускулатуры: оба они содержат в себе *весь без остатка* язык форм произведения.

Чисто метафизические причины, потребность в жизненном символе высшего порядка привели греков позднего времени к данному искусству, узость которого могло скрыть только совершенство достигнутых ими в этой области результатов. Потому что нельзя сказать, чтобы этот язык внешних поверхностей был наиболее совершенным, естественным или самым доступным из всех способов изображения человека. Напротив. Не пребывай доныне наш вкус в безраздельной власти Возрождения — со всем пафосом его теорий и колоссальным заблуждением относительно собственных целей, — в то время как самим-то нам скульптура внутренне абсолютно чужда, мы бы уже давно заметили исключительность аттического стиля. У египетских и китайских скульпторов и в мыслях не было сделать анатомическое внешнее строение тела базисом выражения, которого они желали достичь. Наконец, и в случае готических скульптур вопрос о языке мускулов никогда не ставится. Этот свитый из человеческих фигур узор, заплетающий исполинские каменные конструкции бесчисленными статуями и рельефными изображениями (в Шартрском соборе их больше 10 000), представляет собой *не только* орнамент; уже ок. 1200 г. он служит для выражения замыслов, перед которыми меркнут даже величайшие достижения аттической скульптуры. Ибо эти сонмы существ образуют *трагическое единство.* Здесь Север — еще прежде Данте — сгустил до мировой драмы историческое ощущение фаустовской души, обретшее свое духовное выражение в пра-таинстве покаяния** и — одновременно — свою

* На пути, пролегающем от торжественного канона Поликлета до элегантного канона Лисиппа имеет место та же разгрузка конструкции, что и в переходе от дорического к коринфскому ордеру. Эвклидовское ощущение начинает распадаться.

** Ср. т. 2. С. 323 сл.

великую школу в исповеди. То, что как раз в то же время прозревал Иоахим Флорский в своем апулийском монастыре: образ мира не как космоса, но как истории спасения в последовательности трех мировых эпох, возникло в Шартре, Реймсе, Амьене и Париже как последовательность изображений от грехопадения до Страшного суда. Каждая сцена, каждый великий символический образ обретает в священном здании значимое место. Каждая играла в колоссальной мировой поэме свою роль. Отныне и всякий человек ощущал вплетенность его собственной жизни, как орнамента, в замысел священной истории, и он переживал эту личностную связь в формах покаяния и исповеди. Поэтому эти каменные тела не только находились на службе у архитектуры; еще и сами по себе они знаменовали нечто глубокое и уникальное, что все с большей задушевностью выражается также и в надгробных памятниках, начиная с королевских гробниц в Сен-Дени: они свидетельствуют о *личности.* То, что означала для античного человека совершенная проработанность телесной *поверхности* — ибо это, в конце концов, и есть окончательный смысл всего анатомического очарования греческих художников: исчерпать сущность живого явления посредством формирования его граничных поверхностей, — для фаустовского человека на вполне законных основаниях стало *портретом,* самым непосредственным и исчерпывающим раз и навсегда выражением его жизнеощущения. Греческая трактовка обнаженного тела — великое исключение, и лишь в этом единственном случае она привела к возникновению искусства высокого уровня*.

То и другое, *ню и портрет,* еще никем не воспринимались как противоположность, и потому их пока что не поняли во всей глубине их явления в истории искусства. И тем не менее полная противоположность двух миров проявляется прежде всего в противоборстве двух этих идеалов формы. Там *существо* выставлено на обозрение через осанку внешнего строения его тела. Здесь к нам через «лицо» обращается внутренняя человеческая структура, душа — подобно тому, как интерьер собора обращается к нам через фасад. У мечети вовсе нет лица, и поэтому иконоборчество мусульман и христианских павликиан, разразившееся при Льве III также и над Византией,

* Чтобы предупредить особенно несуразные и плоские возражения, следует сказать, что в прочих ландшафтах, таких как Египет или Япония, вид обнаженного человеческого тела был делом куда более заурядным, чем в тех же Афинах, однако современному японскому знатоку искусства навязчивое воспроизведение ню представляется смехотворным и банальным. Обнаженная фигура попадается, подобно тому, как мы видим их в изображении Адама и Евы уже в Бамбергском соборе, однако как предмет, лишенный сколько-нибудь значительных возможностей.

должно было изгнать портретность из изобразительных искусств, обладавших начиная с этого времени лишь основательным запасом человеческих арабесок. В Египте лицо статуи тождественно пилону как лику устройства собора — мощный выступ на каменном объеме тела, как мы видим это на «гиксосском сфинксе из Таниса», портрете Аменемхета III. В Китае лицо — это все равно что ландшафт, изборожденный морщинами и маленькими чертами, которые все что-то означают. Для нас же портрет — это *музыка.* Взгляд, игра складок рта, посадка головы, руки — это фуга, заряженная нежнейшим смыслом, многоголосо *звучащая* навстречу взору понимающего зрителя.

Однако, чтобы познать значение западного портрета в противоположность также и египетскому с китайским, необходимо проследить глубинное изменение, которое происходит в языках Запада и возвещает начиная с эпохи Меровингов возникновение нового жизнеощущения. Оно *в равной мере* захватывает древнегерманский и народную латынь, однако для того и другой это распространятся *лишь* на языки в пределах материнского ландшафта надвигающейся культуры, а значит, на норвежский и испанский, но не на румынский. То, что словоупотребление возвышается до символа, не может быть объяснено исходя из духа языков или «воздействия» одного на прочие, а лишь из духа человечества. Вместо *sum**, готское *im,* теперь говорят: *ich bin, I am, je suis*[98] вместо *fecisti*** говорится: *tu habes factum, tu as fait, du habes gitân*[99]*,* а еще: *daz wîp****, *un homme*[100]*, man hat*[101]*.* Доныне это представлялось загадкой****, потому что языковые семейства было принято считать отдельными существами. Таинственность пропадает, когда мы открываем в построении фразы отображение души. Фаустовская душа приступает здесь к приспособлению различного происхождения грамматических состояний к собственным потребностям. В этом выступающем вперед «я» содержатся проблески занимающейся зари той идеи личности, которая много позднее создала таинство покаяния и *личное* отпущение грехов. Это «*ego habe o factum*»*****, включение между деятелем и поступком вспомогательных глаголов *haben* и *sein* вместо *feci*******, *подвижного тела,* заменяет мир тел миром функций между центрами сил, статику предложения — динамикой. И эти «я» и «ты» разрешают тайну готического

* Аз есмь (*лат.*).
** Ты сделал (*лат.*).
*** Женщина (*ср.-в.-нем.*).
**** *Kluge.* Deutsche Sprachgeschichte (1920). S. 202 ff.
***** Я сделал (*нар. лат.*).
****** Я сделал (*лат.*).

портрета. Статуя эллинистической эпохи — это поза, в ней нет никакого «ты», никакой исповеди перед тем, кто это создал или понимает. Наши портреты отражают нечто *уникальное,* что было лишь раз и никогда не повторится, историю жизни в выражении мгновения, центр мира, для которого все прочее является *его* миром, подобно тому как «я» становится центром силы фаустовского предложения.

Мы уже показали, каким образом переживание *протяженного* происходит из живого *направления,* из *времени,* из *судьбы.* Из совершенного бытия свободно стоящего обнаженного тела переживание глубины исключается; «взгляд» портрета ведет нас в сверхчувственно-бесконечное. По этой причине античная скульптура — это искусство близи, осязаемого, лишенного времени. Поэтому же она так выделяет моменты краткого, кратчайшего отдыха между двумя движениями: последнего мгновения *перед* броском диска, первого — *после* полета Ники Пеония, где телесный порыв уже закончен, а реющие одежды еще не опали (это поза, в равной степени удаленная от длительности и направления, будучи изолированной как от будущего, *так и* от прошлого). *Veni, vidi, vici* — именно такая поза. Я — пришел, я — увидел, я — победил: *становление* происходит здесь еще раз в самом строении предложения.

Переживание глубины — это становление, и оно влечет за собой ставшее; оно означает время и вызывает к жизни пространство; оно космично и исторично в одно и то же время. Живое направление обращено к *горизонту, как к будущему.* О будущем грезит уже Мадонна с портала Св. Анны собора Парижской Богоматери (1230), а позже — «Мадонна с цветком гороха» мастера Вильгельма (1400)[102]. О судьбе размышляет, задолго до «Моисея» Микеланджело, «Моисей» Клауса Слютера с Колодца пророков в Дижоне (1390), и также Сивиллам Сикстинской капеллы предшествуют Сивиллы Джованни Пизано с кафедры в Пистойе (1300). Наконец, фигуры на всех готических надгробиях отдыхают от долгой судьбы — в полной противоположности *вневременным* серьезности и игривости, изображаемым на надгробных стелах аттических кладбищ*. Западный портрет бесконечен *во всех* смыслах, начиная с 1200 г., когда он пробуждается из камня, и вплоть до XVII в., когда он становится всецело музыкой. Портрет этот трактует человека не просто как центр природного мироздания, которое обретает образ и значение от человеческого существования; он трактует его прежде всего в качестве центра мира как истории. Античная статуя — это фрагмент наличной при-

* *Conze A.* Die attischen Grabreliefs (1893 ff.).

роды и не более того. Античная поэзия воспроизводит статуи в словах. В этом — причина того, что наши чувства склонны приписывать грекам чистую преданность природе. Мы никогда не сможем освободиться от ощущения, что рядом с греческим готический стиль *ненатурален,* т. е. он — *больше,* чем «природа». Вот только мы утаиваем от самих себя, что в этом о себе заявляет восприятие того, что у греков чего-то недостает. Западный язык форм богаче. Портрет принадлежит как природе, *так и* истории. Надгробный памятник, созданный великими нидерландцами, которые начиная с 1260 г. работали над королевскими гробницами в Сен-Дени, портрет кисти Гольбейна, Тициана, Рембрандта или Гойи — это *биография;* автопортрет — это *историческая исповедь.* Исповедоваться — значит не просто сознаться в проступке, но и изложить судье внутреннюю *историю* этого проступка. Проступок известен всем; но вот *корни* его — это личная тайна. Когда протестант и вольнодумец протестуют против личной исповеди, им невдомек, что они отвергают не саму идею, а лишь ее внешнюю форму. Они уклоняются от того, чтобы исповедоваться священнику, однако они исповедуются самим себе, другу или толпе. Вся северная поэзия — искусство прилюдной исповеди. То же самое можно сказать о портрете Рембрандта и музыке Бетховена. То, что Рафаэль, Кальдерон и Гайдн поверяли священнику, они перенесли и в язык своих творений. Тот, кто вынужден молчать, потому что ему отказано в *величии* формы, пригодной вместить в том числе и самое изначальное, — гибнет, как Гельдерлин. Западный человек живет с *сознанием* становления, со взором, постоянно прикованным к прошлому и будущему. Грек живет точечно, аисторически, соматически. Ни один грек не был бы способен на настоящую самокритику. И это также заложено в явлении обнаженной статуи, этом совершенно *аисторическом* отображении человека. Автопортрет полностью соответствует автобиографии в духе «Вертера» или «Тассо», и оба они в высшей степени чужды античности. Не существует ничего более безличного, чем греческое искусство. Невозможно даже вообразить, чтобы Скопас или Лисипп изваяли свой собственный портрет.

Рассмотрим закругленность лба, губы, посадку носа, слепо обращенные вперед глаза у Фидия, у Поликлета, у любого другого мастера после персидских войн: все это выражение абсолютно безличной, растительной, *бездушной* жизненной позиции. Спрашивается, был ли в состоянии этот язык форм хотя бы только намекнуть на внутреннее переживание. Никогда еще не бывало искусства, внимание которого с такой исключительностью сосредоточивалось бы на

осязаемой глазом наружной поверхности тела. У Микеланджело, который предавался анатомическим штудиям со всей страстью своей натуры, телесное явление, несмотря на это, неизменно является выражением работы всех *внутренних* костей, сухожилий, органов; живое *под* кожей заявляет о себе, хотя это и не входило в намерения. То, что им создавалось, было физиономикой, а вовсе не систематикой мускулатуры. Однако это уже делало подлинной отправной точкой ощущения формы личную судьбу, а не материальное тело. В руке какого-нибудь микеланджеловского раба больше психологии (и меньше «природы»), чем в лице изваянного Праксителем Гермеса. В Мироновом «Дискоболе» внешняя форма существует целиком и полностью сама по себе, без какой-либо связи с внутренними органами, уж не говоря о «душе». Сравним с лучшими произведениями этой эпохи древнеегипетские статуи, например деревенского старосту или фараона Пиопи или, с другой стороны, «Давида» Донателло, — и сразу поймем, что значит признавать тело лишь исходя из его материальных границ. Грек изо всех сил старается избежать всего, что могло бы заставить лицо выразить что-то сокровенное и духовное. Это проявляется как раз у Мирона. Но стоит нам заметить это, как даже лучшие скульптурные лица эпохи расцвета, рассмотренные под углом зрения нашего направленного в противоположную сторону мироощущения, станут через какое-то время представляться невнятными и тупыми. Им недостает биографичности, *судьбы.* Не случайно тогда было запрещено жертвовать в храмы скульптурные портреты. Статуи победителей в Олимпии — это безличные изображения боевой стойки[103]. Вплоть до Лисиппа мы не найдем ни одного по-настоящему характерного лица. Есть только маски. А еще можно обозреть всю статую целиком: с каким мастерством ваятель избегает впечатления, что лицо — это избранная часть тела. Потому-то эти головы так малы, так незначительны по своему положению, так слабо пролеплены. Всякий раз голова трактуется исключительно как часть тела, подобно руке и бедру, и никогда — как седалище и символ «я».

Наконец, мы придем к выводу, что женственное, даже бабское выражение многих из этих лиц, относящихся к V в. и в еще большей степени — к IV*, оказывается результатом, хотя и непреднамерен-

* Винкельман и его современники восторгались и превозносили как изображение Музы хранящегося в Мюнхене Аполлона с кифарой. Еще недавно скопированная с оригинала Фидия голова Афины из Болоньи считалась за изображение полководца. Такие заблуждения были бы совершенно немыслимы в случае такого физиономического искусства, как искусство барокко.

ным, стремления полностью исключить всякую личностную характеристику. Быть может, правильным будет тот вывод, что идеальный тип лица этого искусства, несомненно не совпадавший с народным типом, как это сразу же доказывается позднейшей реалистической портретной скульптурой, возник в качестве совокупности явных отрицаний, а именно личностных и исторических, т. е. из сведения оформления лица к чисто эвклидовскому принципу.

Напротив того, портрет времени расцвета барокко всеми средствами живописного контрапункта, которые стали нам известны как носителям пространственных *и* исторических далей, с помощью погруженной в коричневое атмосферы, перспективы, подвижного мазка кисти, дрожащих цветовых оттенков и света трактует тело как нечто само по себе недействительное, как полную выражения оболочку господствующего над пространством «я». (Техника фрески, будучи всецело эвклидовской, напрочь исключает решение такой задачи.) У всей картины лишь одна тема: душа. Обратите внимание на то, как прописаны руки и лоб у Рембрандта (например, на гравюре, изображающей бургомистра Сикса или на портрете архитектора из Касселя), а под занавес — еще раз у Маре и Лейбля (на портрете госпожи Гедон), как они — вплоть до полного растворения материи — одухотворены, полны визионерства и лиризма, и сравните с ними руку и лоб Аполлона или Посейдона времени Перикла.

По этой причине укутывание тела соответствовало подлинному и глубинному ощущению готики — и не из-за тела, но с тем, чтобы разработать в орнаментике драпировки язык форм, который, подобно фуге жизни, будет в созвучии с языком лица и рук: именно так соотносятся голоса в контрапункте, а в эпоху барокко — генерал-бас с верхними голосами оркестра. У Рембрандта костюм неизменно ведет басовую мелодию, поверх которой звучит мотив лица.

Древнеегипетская статуя, как и готическая задрапированная фигура, отрицает самоценность тела. Первая делает это, удерживая тело (как пирамиду или обелиск) в рамках математической схемы и ограничивая индивидуальное начало лицом, что удается ей с такой проникновенностью, которая не давалась больше никому — во всяком случае в скульптуре. Второй же это удается посредством трактованной исключительно орнаментально одежды, физиономия которой усиливает язык лица и рук. В Афинах расположение складок должно открывать смысл тела, на севере же оно призвано сводить его на нет. В первом случае драпировка становится телом, во втором же — музыкой: вот глубокая противоположность, приводящая в творениях высокого Возрождения к скрытой борьбе между тем идеалом, к которому

стремится художник, и тем, который бессознательно выходит наружу. В этой борьбе первый, антиготический, идеал довольно часто одерживает победу на поверхности, между тем как второй, пролагающий дорогу от готики к барокко, неизменно торжествует в глубине.

12

Теперь я обобщу противоположность идеала аполлонического и фаустовского человечества. Обнаженная фигура и портрет соотносятся так, как тело и пространство, как мгновение и история, передний план и глубина, как эвклидовское число — с числом аналитическим, как мера и отношение. *Статуя* укоренена в почве, музыка же (а западный *портрет* — это и *есть* музыка, сотканная из цветовых оттенков душа) пронизывает безбрежное пространство. Фреска связана со стеной, приросла к ней; масляная картина, как станковая, свободна от привязанности к месту. Аполлонический язык форм открывает ставшее, фаустовский же в первую очередь — еще и становление.

По этой причине западное искусство причисляет детский портрет и семейные портреты к своим лучшим, наиболее задушевным достижениям. Аттической скульптуре было полностью отказано в этих мотивах, и если в эллинистическую эпоху амурчики становятся используемым в шутку мотивом, это происходит потому, что на этот раз он несет в себе нечто *иное,* а не потому, что в нем заложено становление. Ребенок связывает прошлое и будущее. Во всяком изображающем человека искусстве, вообще претендующем на символическое значение, ребенок знаменует постоянство в изменчивости явлений, бесконечность жизни. Однако античная жизнь исчерпывалась полнотой мгновения, а на временные дали никто не обращал внимания. Все думали лишь о близких по крови людях, которых приходилось видеть рядом, а вовсе не о будущих поколениях. И поэтому никогда еще не бывало искусства, которое бы с такой решительностью отказалось от углубленного изображения детей, как греческое. Окинем мысленным взором то изобилие детских образов, которые возникли в западном искусстве начиная с ранней готики и вплоть до испускающего последний дух рококо, но в первую очередь в эпоху Возрождения, и попробуем поставить рядом хотя бы одно значительное античное произведение вплоть до времени Александра, где бы рядом со сформировавшимся телом мужчины или женщины художник намеренно поместил фигуру ребенка, чье существование относится только к будущему.

Идея материнства заключает в себе бесконечное становление. Женщина-мать — это и *есть* время, это и *есть* судьба. Подобно тому как мистический акт переживания глубины выстраивает из чувственного протяженное, а значит, *мир,* так и телесный человек возникает через материнство как единичный член этого мира, в котором у него будет теперь своя судьба. Все символы времени и дали — это также и символы материнства. *Забота* — это пра-чувство будущего, а всякая забота связана с материнством. Она выражается в образованиях и идеях семьи и государства и в принципе *наследственности,* которая лежит в основе того и другого. Можно ее подтверждать или отрицать; можно жить с попечением или беспечно. Также и время можно обобщать в знаке вечности или в знаке мгновения и соответственно воплощать всеми доступными искусству средствами, как символы жизни в пространстве, драму зачатия и рождения или же мать с ребенком у груди. Первым занимались Индия и античность, вторым — Египет и Запад*. В фаллосе и лингаме есть идея некоего чистого присутствия, безотносительности, и нечто связанное с этим проступает в явлении дорической колонны и аттической статуи. Кормящая мать указывает на будущее, и она-то как раз напрочь отсутствует в античном искусстве. Нельзя и помыслить о том, чтобы увидеть ее хотя бы однажды изображенной в стиле Фидия. Мы чувствуем, что такая форма противоречила бы смыслу данного явления.

В религиозном искусстве Запада не было более благородной задачи. По мере пробуждения готики Богородица византийских мозаик становится *mater dolorosa***, Матерью Божьей, матерью вообще. В германских мифах она появляется, несомненно еще в эпоху Каролингов, как Фригга и фрау Холле[104]. С близким чувством мы сталкиваемся в таких изысканных оборотах миннезингеров, как дама Солнце, дама Мир, дама Любовь. Всю картину мира раннеготического человечества пронизывает нечто материнское, заботливое, терпеливое, и когда германско-католическое христианство дозрело до полного самосознания в окончательной формулировке таинств и *одновременно готического стиля,* оно поставило в середину своей картины мира *не страдающего Спасителя, но страдающую мать.* Ок. 1250 г. господствующее место посреди главного портала в великом скульптурном эпосе Реймсского кафедрального собора отведено Мадонне, между тем как еще в Париже и Амьене его занимал Христос, и приблизительно в то же самое время тосканская школа в Ареццо и Сиене (Гвидо ди Сиена) начинает вкладывать в византийский иконный

* Ср. т. 1. С. 188; Т. 2. С. 318 сл.

** Скорбящей матерью (*лат.*).

тип Богоматери-Теотокос выражение материнской любви. Мадонны Рафаэля ведут далее к светскому барочному типу, к возлюбленной-матери, к Офелии и Гретхен, чья тайна открывается в просветлении в конце второго «Фауста», в слиянии с раннеготической *Марией.*

Греческая фантазия противопоставляла ей богинь, бывших амазонками (как Афина) или гетерами (как Афродита). Вот античный тип совершенной женственности, произошедший из базового ощущения растительной плодовитости. Также и здесь весь смысл явления исчерпывается словом σώμα. Можно вспомнить шедевр в этом роде, три мощных женских тела на восточном фронтоне Парфенона, и сравнить с ними самый возвышенный портрет матери, Сикстинскую Мадонну Рафаэля. В ней больше не осталось ничего телесного. Она только даль, только пространство. Если сравнить Елену «Илиады» с исполненной *материнского духа* Кримхильдой, спутницей Зигфрида, первая покажется гетерой; Антигона и Клитемнестра — амазонки. Бросается в глаза то, как даже Эсхил в трагедии своей Клитемнестры обходит молчанием трагизм матери. Наконец, образ Медеи представляет собой мифическое *переворачивание* фаустовского типа *mater dolorosa.* Она здесь не ради будущего, не ради детей; вместе с любимым, этим символом жизни как чистого настоящего, она лишается всего. Кримхильда мстит за своих нерожденных детей. *Этого-то будущего* ее и лишили. Медея мстит лишь за былое счастье. Когда античная скульптура (позднее искусство, ибо орфическая ранняя эпоха* *созерцала* богов, однако их не *видела)* перешла к обмирщению изображений богов**, она создала идеальный антично-женственный образ, который, подобно Афродите Книдской, представляет собой исключительно прекрасный предмет — не характер, не «я», а фрагмент природы. Поэтому-то Пракситель и отважился в конце концов изобразить богиню совершенно нагой.

Это новшество натолкнулось на строгое осуждение исходя из ощущения того, что здесь просматривается свидетельство заката ан-

* Ср. т. 2. С. 310 сл.

** Впрочем, приступила к этому сословная поэзия Гомера, весьма родственная в данном отношении придворному повествовательному искусству Боккаччо. Однако проглядывающий у Гомера лишенный изображений культ свидетельствует о том, что строго религиозными кругами на всем протяжении античности это воспринималось как богохульство; а еще в большей степени о том же говорит гнев всех мыслителей, которые, подобно Гераклиту и Платону, были близки храмовой традиции. Оказывается, чрезвычайно поздняя безудержная трактовка искусством божеств, в том числе и высших, в чем-то сродни театральному католицизму Россини и Листа, слабые признаки которого проявляются уже у Корелли и Генделя, и уже в 1564 г. это едва не привело к запрету церковной музыки.

тичного мироощущения. Насколько данное новшество отвечало эротической символике, настолько же оно противоречило достоинству древнейшей греческой религии. Однако именно теперь также и портретное искусство решается на отважный шаг, причем сразу же это оказывается находкой формы, которая больше не будет забыта впредь, а именно *бюста.* Вот только искусствоведение совершает здесь ошибку, когда открывает также и здесь первые шаги портрета как такового. На деле же готическое лицо свидетельствует об индивидуальной судьбе, а египетское, несмотря на строгий схематизм фигуры, несет на себе узнаваемые черты отдельной личности, поскольку лишь в этом случае фигура эта сможет сделаться обиталищем высшей души покойника, *ка.* В античности же развивается мода на *характерные изображения,* подобно одновременной аттической комедии, где также встречаются лишь *типы* людей и ситуаций, которым даются те или иные имена. «Портрет» отличают не индивидуальные черты, но лишь подписанное имя. Это широко распространенная практика, принятая среди детей и первобытных людей, и она находится в глубокой связи с колдовством имени. Вместе с именем в предмет оказывается вколдованным нечто от именуемого, и всякий зритель теперь также видит это здесь. Таковы, должно быть, были статуи тираноубийц в Афинах[105], статуи царей (этрусские) на Капитолии и «иконические»[106] портреты победителей в Олимпии: не «похожие», но именованные. Однако к этому еще добавляется создавшая также и коринфскую колонну обращенность эпохи в сторону жанрово-художественных поделок. Разрабатываются типы, присутствующие на сцене жизни, ἦθος, что мы неверно переводим как «характер», ибо все это — разновидности общественных ролей и их повадки: данные вообще, неиндивидуально суровый «полководец», трагический «поэт», снедаемый страстью «оратор», всецело ушедший в размышления «философ». Лишь исходя из этого становятся понятны знаменитые эллинистические портреты, которые в высшей степени неверно принимают за выражение глубокой душевной жизни. Не так уж важно, носит ли произведение имя давно умершего (статуя Софокла создана ок. 340 г.) или живущего человека, как принадлежащее Кресилаю изображение Перикла. Лишь после 400 г. Деметрий из Алопеки принялся за подчеркивание индивидуальных особенностей *во внешней конституции* человека, а о его современнике Лисистрате, брате Лисиппа, Плиний рассказывает, что он изготавливал портреты, снимая с лица гипсовый отпечаток, подвергавшийся затем лишь небольшой обработке[107]. Нам ни в коем случае нельзя обознаться: все это нисколько не портреты в смысле

Рембрандтова искусства. Здесь *недостает* души. Ослепительный веризм в первую очередь римских бюстов принимают за физиономическую глубину. То, что отличает творения более высокого уровня от этих ремесленнических и виртуозных работ, является в полном смысле противоположностью художественным замыслам Маре или Лейбля. Значительное здесь не извлекают из предмета, но наносят на него. Примером этого служит статуя Демосфена, создатель которой, вероятно, действительно видел оратора. Особенности наружной поверхности тела здесь подчеркнуты, быть может даже преувеличены (это именовали тогда верностью натуре), и уже затем в данную конструкцию был встроен характерный тип «сурового оратора», каким мы видим его на иной «основе» в портретах Эсхина и Лисия в Неаполе. Это правда жизни, однако такая, которой ее воспринимал античный человек, типическая и безличная. Мы увидели результат своими *собственными* глазами и потому неверно его поняли.

13

Начиная с конца Возрождения глубину художника, работающего в области масляной живописи, можно безошибочно оценивать по содержательности его портрета. Правило это почти не знает исключений. Все образы на картине, вне зависимости от того, изображаются ли они поодиночке или как участники сцен, даны группами или толпами*, являются по физиономическому базовому ощущению портретами, причем неважно, следует ли им быть таковыми или же нет. Выбору отдельного художника это неподвластно. Нет ничего более поучительного, чем наблюдать, как в руках действительно фаустовского человека даже изображение обнаженной фигуры превращается в набросок портрета**. Возьмем таких двух немецких мастеров, как Лукас Кранах и Тильман Рименшнайдер. Никакие теории их не затрагивали, и в противоположность Дюреру, который был склонен к эстетическим умствованиям, а значит, податлив к чуждым воздействиям, они продолжали работать в совершенной наивности. В своих — весьма редких — изображениях нагого тела они обнаруживают полную неспособность вложить выражение своего произведения в непосредственно присутствующую, ограниченную по-

* Даже барочные пейзажи развиваются от собранных воедино задников — к портретам определенных местностей, чья *душа* отображается на картине. Они обретают *лица.*

** Античное портретное искусство можно было бы даже назвать процессом, направленным в противоположную сторону.

верхностями телесность. Общий смысл образа человека, а тем самым — и всей работы в целом, как правило, оказывается собранным в лице, остается физиономическим, а не анатомическим, и это относится, несмотря на противоположную направленность замысла и на все итальянские штудии, также и к Дюреровой «Лукреции». Фаустовская обнаженная натура — это противоречие в самом себе. Отсюда так много характерных лиц венчает весьма неудачную попытку изобразить нагое тело, что относится уже к мотиву Иова, попадающемуся среди скульптур старофранцузских соборов. Отсюда и надсадная вымученность, шаткость и отчужденность таких попыток, которые слишком явно выставляют себя жертвами эллинистически-римского идеала — жертвами, которые приносит художественный рассудок, а не душа. Во всей живописи после Леонардо мы больше не встретим ни одной значительной или показательной работы, смысл которой покоился бы на эвклидовском существовании нагого тела. Если кто пожелает назвать здесь Рубенса и как-то соотнести его буйную динамику пухлых тел с искусством Праксителя или даже Скопаса, это будет означать лишь полное непонимание Рубенса. Как раз-таки роскошная чувственность удерживает его в отдалении от *статики* тел Синьорелли. Если существовал когда-либо художник, который бы вкладывал в красоту обнаженных тел максимум *становления*, максимум *истории* этого телесного цветения, происходящего из совершенно негреческого излучения внутренней бесконечности, так это Рубенс. Сравните голову лошади с фронтона Парфенона с головами лошадей на его «Битве с амазонками», и вы также и здесь ощутите глубокую метафизическую противоположность в трактовке одного и того же элемента. У Рубенса (вспомним вновь противоположность фаустовской и аполлонической математики) тело никогда не является величиной, но всегда отношение; так что не рассудочное правило его внешнего членения, но полнота текущей в нем жизни, путь от юности к старости будет здесь мотивом, который в «Страшном суде»[108], где тела становятся пламенем, связывается с подвижностью мирового пространства: абсолютно неантичный синтез, нечуждый также и изображениям нимф у Коро, чьи образы вот-вот растворятся в цветовые пятна, отражения бесконечного пространства. Но античная обнаженная натура *вовсе не это имела в виду.* Не следует также путать греческий идеал формы (замкнутого в самом себе пластического существования) с просто виртуозным изображением прекрасных тел, которые то и дело встречаются начиная с Джорджоне и до Буше, этими мясистыми натюрмортами, жанровыми картинами, которые, подобно «Женщине в мехах»[109]

Рубенса, выражают радостную чувственность и далеко отстают в том, что касается символической весомости достигнутого (что является полной противоположностью возвышенному этосу античной обнаженной натуры)*.

Именно оттого эти — надо сказать, превосходные — живописцы не достигли вершин ни в области портрета, ни в изображении глубин мирового пространства посредством пейзажа. Их коричневому и зеленому, их перспективе недостает «религии», будущего, судьбы. Они мастера исключительно в области *элементарных* форм, осуществлением которых их искусство и исчерпывается. Это они, это составленная из них толпа образует саму материю истории развития великого *искусства.* Однако, если великий *артист* начинал пробиваться к иной, охватывающей всю душу и весь мир форме, в рамках античного искусства ему *приходилось* идти к проработке обнаженного тела, в северном же искусстве ему этого делать *не следовало.* Рембрандт не написал ни одного этюда с обнаженной натурой в этом смысле переднего плана; Леонардо, Тициан, Веласкес, а среди недавних Менцель, Лейбль, Маре, Мане делали это по крайней мере редко (и в этом случае, я бы сказал, тела всегда разрабатывались *как пейзажи).* Портрет остается безошибочным пробным камнем**.

Однако таких мастеров, как Синьорелли, Мантенья, Боттичелли и даже Верроккьо ни в коем случае не следует оценивать по значимости их портретов. Воздвигнутый в 1330 г. конный памятник Кангранде является портретом в куда более высоком смысле, чем статуя Бартоломео Коллеони[110]. При оценке деятельности Рафаэля принадлежащие ему портреты, лучшие из которых, как, например, портрет папы Юлия II, возникали под влиянием венецианца Себастьяно дель Пьомбо, можно совершенно проигнорировать. Только у Леонардо они имеют важное значение. Очевидно тонкое противоречие между фресковой техникой и портретной живописью. Собственно говоря, изображение дожа Лоредана, принадлежащее кисти Джованни Беллини, — это первый большой портрет маслом. Также и здесь характер Возрождения заявляет о себе как протест против фаустовского духа Запада. Эпизод, разыгрывавшийся во Флоренции, знаменует

* Ничто не могло бы с большей явственностью обозначить отмирание западного искусства начиная с середины XIX в., нежели нелепая, поставленная на поток живопись, изображающая обнаженную натуру. Глубинный смысл этюда с обнаженной натурой и значение мотива оказались полностью утраченными.

** Рубенс, а среди новейших прежде всего Беклин и Фейербах при этом проигрывают, а Гойя, Домье, в Германии прежде всего Олдах, Басман, Райски и многие другие почти забытые художники начала XIX в. — выигрывают. Маре оказывается в ряду самых великих.

попытку заменить портрет в готическом стиле (т. е. не позднеантичный идеальный портрет, известный главным образом по бюстам императоров) как символ человеческого — изображением обнаженной натуры. Следовательно, во всем искусстве Возрождения физиономические черты должны были бы отсутствовать. Однако мощный глубинный поток фаустовской художественной воли, причем не только в более мелких городах и школах Средней Италии, но даже и в сфере бессознательного великих мастеров, поддерживал никогда не прерывавшуюся готическую традицию. Физиономика готического стиля подчинила даже столь чуждую себе стихию по-южному нагого тела. То, что здесь возникает, — это не тела, обращающиеся к нам статикой своих граничных поверхностей; мы замечаем *мимику,* которая распространяется от лица по всем членам тела и для более острого глаза даже в тосканскую *наготу* вкладывает глубинное тождество с *готическими драпировками.* Нагота эта — оболочка, а никакая не граница. И уж тем более покоящиеся нагие фигуры Микеланджело в капелле Медичи — это исключительно лик и язык *души.* Но в первую очередь всякое написанное или изваянное лицо само собой становится портретом, в том числе и лица богов или святых. Все, чего добились в области портрета А. Росселино, Донателло, Бенедетто да Майано, Мино да Фьезоле, находится очень недалеко от духа Ван Эйка, Мемлинга и раннерейнских мастеров — зачастую вплоть до того, что их можно спутать. Я утверждаю, что вообще не существует и не может существовать ренессансного портрета в собственном смысле слова, если понимать под ним наполнение одного лица тем самым художественным мировоззрением, которое отделяет двор палаццо Строцци от Лоджии деи Ланци[111] и Перуджино — от Чимабуэ. В области архитектоники можно было создать антиготическое произведение, как бы мало ни было в нем аполлонического духа; в портрете же, который уже как род искусства представляет собой фаустовский символ, это невозможно. Микеланджело уклонился от такого задания. В своем страстном преследовании пластического идеала он воспринял бы занятие портретом как снижение уровня. Его бюст Брута — столь же мало портрет, как и созданная им фигура Джулиано де'Медичи, чей портрет кисти Боттичелли — это настоящий портрет, а значит, представляет собой явно готическое творение. Изваянные Микеланджело лица — это аллегории в стиле пробуждающегося барокко, и даже с некоторыми эллинистическими работами у них отмечается лишь поверхностная общность. Можно сколько угодно превозносить достоинства изваянного Донателло бюста Уццано, этого, быть может, самого значительного достижения той

эпохи и данного кружка; однако придется признать, что рядом с портретами венецианцев его почти невозможно воспринимать всерьез.

Следует отметить, что это во всяком случае вожделенное преодоление готического портрета якобы античным изображением обнаженной натуры (глубоко исторической и биографической формы — всецело аисторической) сопровождается одновременным упадком способности к внутренней самопроверке и к художественной исповеди в гётеанском смысле. Ни одной подлинно ренессансной натуре неведомо душевное развитие. Они были способны жить всецело внешней жизнью. В этом — высокое блаженство кватроченто. В промежутке между «Новой жизнью» Данте и сонетами Микеланджело не появилось ни одной поэтической исповеди, ни одного автопортрета высокого уровня. Ренессансный художник и гуманист — это единственный на Западе человек, для которого уединение остается пустым словом. Его жизнь протекает на ярком свету *придворного* существования. Он чувствует и воспринимает публично, без потаенного неудовольствия, без стыда. Напротив того, жизнь великих нидерландцев той же эпохи протекала в тени их произведений. Нужно ли к этому прибавлять, что *таким образом также* и тот, другой символ исторической дали, заботы, длительности и раздумчивости, а именно *государство,* в период от Данте и до Микеланджело исчезает из сферы ренессансных интересов? Как в «ветреной Флоренции», которую горько упрекали за это все ее великие граждане (неспособность Флоренции создавать что-либо в области политики, если сопоставить ее с прочими западными государственными формами, прямо-таки непостижима), так и повсюду в тех местах, где антиготический (а под таким углом зрения — антидинастический) дух наделяется живой действительностью в искусстве и общественной жизни, государство уступает подлинно греческому убожеству в образе Медичи, Сфорца, Борджа, Малатеста и бесшабашных республик. Лишь там, где скульптуре *вовсе* не нашлось места, где южная музыка чувствовала себя в полном праве, где готика и барокко протягивали друг другу руки в масляной живописи Джованни Беллини и Возрождение бывало предметом любительства, возникавшего от случая к случаю, — лишь там, наряду с портретом, существовала утонченная дипломатия и воля к политической долговечности. Я говорю о Венеции.

14

Возрождение явилось на свет из чувства противоречия. Поэтому ему недостает глубины, широты и безошибочности формообразую-

щих интуиций. Это единственная эпоха, оказавшаяся более последовательной в теории, чем в собственно достижениях. Кроме того, то была единственная эпоха (и опять-таки в резком контрасте с готикой и барокко), в которой теоретически сформулированная воля предшествовала реальным возможностям и довольно часто их превосходила. Однако, хотя отдельные искусства были насильственно сориентированы на подражающую античности скульптуру, это никак не могло повлиять на фундаментальные основания этих искусств, а вызвало лишь обеднение их внутренних возможностей. Тема Возрождения вполне способна удовлетворить средние натуры. Мало того, ясностью своих формулировок она даже превосходит их ожидания, и именно поэтому нам будет недоставать здесь готической борьбы с могущественными и непроясненными проблемами, столь характерной для рейнских и нидерландских школ. Соблазнительная легкость и ясность основываются не в последнюю очередь на избегании углубленного противостояния посредством следования чересчур упрощенным правилам. Для людей такой напряженной внутренней жизни, как Мемлинг, и такой мощи, как Грюневальд, явись они на свет в области этого тосканского мира форм, это вполне могло оказаться роковым обстоятельством. Они не смогли бы прийти к раскрытию своих сил среди этих форм и с их помощью — но исключительно в противостоянии им. Мы склонны переоценивать человеческое начало Возрождения лишь потому, что не обнаруживаем в нем никаких слабостей по части формы. Однако в готике и барокко действительно великий художник исполняет свою миссию, углубляя и совершенствуя их язык; в Возрождении же ему приходилось этот язык разрушать.

Именно это и случилось с Леонардо, Рафаэлем и Микеланджело, единственными со времен Данте в полном смысле слова великими людьми Италии. Не удивительно ли, что между готическими мастерами, которые были всего лишь молчаливыми тружениками каждый в своем искусстве и тем не менее добились величайших результатов — в тех пределах, что были им отведены, — в служении этой условности, и венецианцами и голландцами образца 1600 г., которые опять-таки были всего только работниками, возвышаются эти трое, не только живописцы, не только скульпторы, но и мыслители, причем мыслители по нужде? Занимаясь, помимо всех мыслимых родов художественного выражения, еще и несметным количеством иных вещей, они пребывали в вечном непокое, были постоянно неудовлетворены, поскольку желали добраться до сути и цели собственного существования (а значит, не находили таковых в душевных усло-

виях самого Возрождения). Эти три великана попробовали быть античными в смысле Медичиевой теории — всякий на собственный лад, всякий идя по своему трагическому ложному пути, и каждый из них, с другой стороны, разрушал великую мечту: Рафаэль — великую линию, Леонардо — поверхность, Микеланджело — тело. В них заплутавшая душа возвращается к своему фаустовскому отправному пункту. Они *желали* меры взамен отношения, рисунка взамен действия воздуха и света, эвклидовского тела — взамен чистого пространства. Однако эвклидовско-статической скульптуры тогда не было. Она была возможна лишь однажды: в Афинах. Повсюду неизменно слышится таинственная музыка. Все ее образы подвижны, ускользают вдаль и в глубину. Все они ведут не к Фидию, а к Палестрине, и все они происходят не из римских развалин, а из беззвучной музыки кафедральных соборов. Рафаэль упразднил флорентийскую фреску, Микеланджело — статую, а Леонардо грезилось уже искусство Рембрандта и Баха. Чем серьезнее кто-либо принимался за воплощение идеала этого времени, тем неуловимее становился тот.

При всем том готика и барокко остаются чем-то *действительным.* Возрождение — это идеал, парящий над волей эпохи, неисполнимый, как и все идеалы. Джотто — художник готики, а Тициан — художник барокко. Микеланджело *желал* быть художником Возрождения, однако это ему не удалось. Уже одно то, что, несмотря на всю амбициозность его скульптуры, живопись у него безусловно перевешивает, причем, базируясь на пространственно-перспективных предпосылках Севера, указывает на противоречие между намерением и осуществлением. Прекрасная мера, проясненный канон, а значит, и сама желаемая античность уже ок. 1520 г. воспринимались как излишне сухие и формальные. Микеланджело, а с ним и другие, придерживался мнения, что созданный им главный карниз на палаццо Фарнезе[112], которым он, с ренессансной точки зрения, испортил замысленный Сангалло фасад, далеко превзошел все достижения греков и римлян.

Если Петрарка первым во Флоренции ощутил античность со всей пылкостью и страстью, то Микеланджело был здесь последним таким человеком, однако он уже не был приверженцем одной лишь ее без остатка. Францисканское христианство Фра Анджелико, изящно-умеренное, примиренное, спокойно преданное, которому гораздо в большей степени, чем принято считать обычно, обязана южная проясненность зрелых ренессансных творений*, пришло

* Это те самые, выражаясь языком немецких классицистов, «благородная простота и спокойное величие»[113], которые делают таким античным впечатление от ро-

теперь к своему завершению. Величественный дух Контрреформации, весомый, проникновенный и пышный, уже оживает в творениях Микеланджело. Он воспроизводит нечто такое, что было принято тогда называть античным, на самом же деле это было лишь благородной формой христианско-германского мироощущения; о сирийском происхождении излюбленного во Флоренции мотива, а именно сопряжения полуциркульных арок и колонн, уже упоминалось. Но сравним также и псевдокоринфские капители XV в. с теми римскими развалинами, которые были тогда известны. Микеланджело был единственным, кто не выносил здесь половинчатости. Он желал ясности. Вопрос формы был для него религиозным вопросом. Все или ничего — вот как обстояло дело для него, и только для него одного. Это делает понятной одинокое, страшное борение этого, пожалуй, наиболее несчастного из всех деятелей нашего искусства, фрагментарность, мучительность, ненасытность, *terribile*[114] его форм, пугавшую его современников. Одна сторона его натуры увлекала его к античности, а значит, к скульптуре. Известно, какое впечатление произвела на него только что найденная группа «Лаокоона». Никто с большей искренностью не пытался с помощью резца проложить дорогу к погребенному временем миру. Все, что было им создано, подразумевало — в пластическом смысле — лишь это намерение, которое вынашивал *лишь он один.* «Мир, представленный в великом Пане», то, что пытался, вводя Елену, выразить Гёте во второй части «Фауста», аполлонический мир в его могучем, чувственном и телесном настоящем — никто другой не старался так, изо всех сил, вколдовать все это в художественное бытие, кроме Микеланджело, когда он расписывал своды Сикстинской капеллы. Все средства фрески: величественные контуры, мощные плоскости, навязчивая близость обнаженных образов, материальность красок, — в последний раз напряжены здесь до предела, чтобы высвободить на этих сводах язычество в самом возвышенном ренессансном смысле. Однако вторая душа Микеланджело, готическихристианская душа Данте и музыки дальних пространств, которая с достаточной отчетливостью

манских построек Хильдесхайма, Гернроде, Паулинцеллы, Херсфельда. Именно руинам монастыря в Паулинцелле присуще многое из того, чего еще только желал добиться Брунеллески в своих дворцовых внутренних дворах. Однако творческое базовое ощущение, на основе которого возникли эти здания, мы перенесли на собственное представление об античном существовании, а вовсе не восприняли его оттуда. *Бесконечное* умиротворение, *даль* ощущения покоя в Боге, присущие всему флорентийскому, если оно не выставляет напоказ готическое упрямство Верроккьо, никоим образом не состоит в родстве с афинской σωφροσύνη [благоразумием (*греч.*)].

обращается к нам из метафизической компоновки эскиза, этому сопротивлялась.

Микеланджело в последний раз попытался, и пробовал снова и снова, вложить всю полноту своей личности в язык мрамора, эвклидовского материала, отказавшего ему в подчинении. Ибо он относился к камню не как грек. Изваянная статуя уже самим способом своего существования противоречит тому мироощущению, которое *отыскивает* в произведениях искусства нечто, а не желает в них чем-то *владеть.* Для Фидия мрамор — космический материал, томящийся по форме. Легенда о Пигмалионе раскрывает всю сущность этого аполлонического искусства. Для Микеланджело мрамор был врагом, узилищем, из которого он должен был освободить свою идею, подобно тому как Зигфрид освобождает Брунгильду. Известна страстность, с которой он набрасывался на необработанную глыбу. Он не уподоблял ее образу, который желал изваять, сразу со всех сторон. Нет, он врезался в камень, как в пространство, и создавал фигуру, снимая материал глыбы послойно, начиная с лицевой стороны, и постепенно проникал вглубь, так что члены статуи медленно проступали из массы. Невозможно с большей отчетливостью выразить мировой страх перед ставшим, страх смерти, которую он пытался здесь заклясть посредством подвижной формы. Ни один другой художник Запада не обладал столь задушевным и в то же самое время столь принужденным отношением к камню как к символу смерти, к враждебному в нем принципу, который его демоническая природа желала покорить вновь и вновь, неважно, то ли вырубая из него свои статуи или громоздя — также из камня — свои грандиозные постройки*. Микеланджело был единственным скульптором своего времени, для которого речь всегда могла идти *исключительно* о мраморе. Бронзовое литье, допускавшее компромисс с живописными тенденциями, и именно в силу этого чуждое ему, было куда

* Никто и никогда не обратил внимания на то, насколько пошлым было отношение к мрамору немногочисленных скульпторов после Микеланджело. Это начинаешь ощущать, лишь сравнивая его с глубоко прочувствованным отношением великих музыкантов к их любимым инструментам. Вспоминается рассказ о скрипке Тартини, расколовшейся, когда мастер умер. Подобных историй сотни. Это фаустовская аналогия сказанию о Пигмалионе. Можно напомнить и о гофмановском образе капельмейстера Крейслера, ничем не уступающем Фаусту, Бертеру и Дон Жуану. Чтобы ощутить их символическую значимость и их внутреннюю необходимость, сравните их с опереточными образами художников у романтиков того же времени, образами, которые никоим образом не связаны с идеей живописи. Художник *просто не в состоянии* представлять судьбу фаустовского искусства, и в этом — приговор всем созданным в XIX в. романам о художниках.

ближе прочим художникам Возрождения, а также более мягким грекам.

Однако античный скульптор ухватывал в статуе мгновенное телесное положение. Фаустовский человек на это уже не способен. Подобно тому как он усматривает в любви в первую очередь не чувственный акт соединения мужчины и женщины, но великую любовь Данте, а сверх того — еще и идею заботливой матери, так и здесь. Эротика Микеланджело, поистине бетховенская эротика, была в высшей степени неантичной; она пребывала под знаком вечности и дали, а не чувства и сиюминутного мгновения. В исполненных Микеланджело изображениях обнаженных тел, этих жертвах, принесенных его греческому идолу, душа отрицает и заглушает зримую форму. Первая желает бесконечности, вторая — меры и правила, первой угодно связать воедино прошлое и будущее, второй — быть запертой в настоящем. Античный глаз впивает в себя скульптурную форму. Однако Микеланджело видел духовным взором и проламывал язык переднего плана непосредственной чувственности. И наконец, он уничтожил условия этого искусства. Мрамор оказался слишком незначительным для его воли к реализации формы. Микеланджело перестает быть скульптором и переходит к архитектуре. В глубокой старости, когда он осуществлял лишь такие буйные фрагменты, как «Мадонна Ронданини», и почти что перестал вырубать свои образы из необработанных глыб, о себе дала знать *музыкальная* тенденция его художества. Воля к контрапунктической форме наконец перестала смиряться, и как итог глубочайшего недовольства искусством, на которое Микеланджело потратил жизнь, его вечно ненасытная потребность в выражении сломала архитектонические правила Возрождения и создала римское барокко. На место соотношения материала и формы он поставил борьбу силы и массы. Он сплачивает колонны в пучки или задвигает их в ниши; он пробивает этажи мощными пилястрами; фасад становится каким-то колышащимся и напирающим; мера уступает мелодии, статика — динамике. Тем самым фаустовская музыка поставила себе на службу первое из всех прочих искусств.

С Микеланджело завершается история западной скульптуры. Все, что явилось на свет после него, — сплошь недоразумения и реминисценции. Законным его наследником является *Палестрина.*

Леонардо выражается на ином языке, нежели его современники. В важных вопросах его дух достигал в следующее столетие, и ничто не привязывало его, как Микеланджело, всеми струнами сердца к тосканскому идеалу формы. Лишь у него не было амбиций стано-

виться ни скульптором, ни архитектором. Своим анатомическим занятиям (вот своеобразный ложный путь Ренессанса в попытке подобраться поближе к греческому жизнеощущению и его культу внешней телесной поверхности!) он предавался уже не ради скульптуры, как Микеланджело; он занимался уже не *топографической* анатомией переднего плана и верхнего слоя тела, но *физиологией,* причем ради внутренних тайн. Микеланджело хотел втиснуть весь без остатка смысл человеческого существования в язык зримого тела; эскизы и наброски Леонардо обнаруживают противоположную тенденцию. Его вызывавшее столько восторгов сфумато представляет собой первый знак отрицания телесных границ ради *пространства.* Отсюда берет начало импрессионизм. Леонардо начинает с внутренности, с пространственно-душевного, а не с уравновешенных линий контура, и под конец укладывает (если он вообще это делает, а не оставляет картину незаконченной) красочную субстанцию, подобно нежному дуновению поверх самой бестелесной и совершенно не поддающейся описанию композиции картины. Полотна Рафаэля распадаются на «планы», на которые поделены благоупорядоченные группы, и задний фон взвешенно замыкает целое. Леонардо знает лишь одно, дальнее, вечное пространство, в котором как бы парят его образы. Так что один дает в пределах рамок картины совокупность отдельных, ближних вещей, другой же — срез бесконечного.

Леонардо открыл кровообращение. То, что навело его на это, нисколько не было ренессансным ощущением. Ход его мышления выделяет его из всего круга его современников. Ни Микеланджело, ни Рафаэлю это бы не удалось, потому что художническая анатомия обращала внимание лишь на форму и положение, а не на функцию частей. Выражаясь математически, она была стереометрична, а не аналитична. Разве изучение *трупов* не считали достаточным для того, чтобы исполнять полотна с массовыми сценами? Однако это значило подавлять становление в угоду ставшему. Мертвецов звали на помощь, чтобы сделать античную ἀταραξία* доступной для северной формирующей силы. Однако Леонардо, как Рубенс, ищет *жизни* в теле, а не тела самого по себе, как Синьорелли. В его открытии усматривается глубинное родство с одновременным открытием Колумба: это есть победа бесконечного над вещественной ограниченностью нынешнего и осязаемого. Доводилось ли хоть кому из греков находить вкус к вещам такого рода? Они так же мало задавались вопросом о внутренности собственного организма, как об истоках

* Невозмутимость (*греч.*).

Нила. И то и другое поставило бы под вопрос эвклидовское представление об их собственном существовании. Барокко же, напротив, это *в полном смысле слова эпоха великих открытий.* Уже в самом этом слове «открытие» присутствует резко неантичный привкус. Античный человек остерегался того, чтобы с чего бы то ни было космического сорвать покров, телесную связь — будь то в реальности или же только в мыслях. Однако как раз на это-то и устремлена подлинно фаустовская натура. Почти что одновременно произошли такие совершенно равнозначные на глубинном плане события, как открытие Нового Света, кровообращения и коперниканской системы мира, а несколько ранее — открытие пороха, т. е. дальнодействующего оружия, и книгопечатания, т. е. дальнодействующего письма.

Леонардо был первооткрывателем до мозга костей. Это и было его сутью. Он не проводил различия между кистью, резцом, прозекторским ножом, грифелем, циркулем — все они означали для него то же, что компас для Колумба. Когда Рафаэль заполнял красками обозначенный четкими контурами набросок, каждый его мазок служил подтверждением телесности. Взглянем, однако, на сангинные наброски Леонардо и его задние планы: здесь каждая черточка несет на себе атмосферные тайны. Также он был первым, кто задумался о том, чтобы попробовать взлететь. Полететь, освободиться от Земли, затеряться в далях Вселенной: все это в высшей степени по-фаустовски. Даже наши сновидения заполнены этим. Никогда не замечали, к какому чудесному просветлению данного мотива в западной живописи привела христианская легенда? Все эти тщательно выписанные вознесения и сошествия во ад, парение над облаками, блаженная отрешенность ангелов и святых, убедительно изображаемая свобода от всякой земной тяжести — все это символы фаустовского душевного полета и в высшей степени чуждо византийскому стилю.

15

Преображение фрески Возрождения в венецианскую масляную живопись — часть *истории души.* Все узрения зависят здесь от наинежнейших и потаеннейших черт. Почти на каждой картине, от «Чуда со статиром» Мазаччо в капелле Бранкаччи, через парящий задний план на портретах Федериго и Баттисты Урбинских кисти Пьеро делла Франческа и вплоть до «Передачи ключей» Перуджино, фресковое начало борется с наступающей новой формой. Едва ли не единственным наглядным примером здесь может служить живопис-

ное развитие Рафаэля в ходе его работы над Станцами в Ватикане. Флорентийская фреска отыскивает действительность в отдельных вещах и дает в пределах архитектонического обрамления некоторую их совокупность. Масляная картина со всевозрастающей уверенностью выражения признает лишь протяженность как целое, а всякий предмет здесь — лишь ее представитель. Фаустовское мироощущение создало для себя новую технику. Оно отвергло рисовальный стиль, подобно тому как отвергло координатную геометрию времен Оресма. Оно преобразовало связанную с архитектурными мотивами линейную перспективу в чисто атмосферную, построенную на неуловимых оттенках тонов. Однако общее неестественное положение ренессансного искусства, непонимание им собственных глубинных тенденций, невозможность осуществить антиготический принцип затруднили и затемнили переход. Всякий художник пытался осуществить его на свой лад. Один пишет по сырой стене масляными красками. Поэтому «Тайная вечеря» Леонардо оказалась обреченной на разрушение. Другие пишут станковые картины, словно фрески. Так обстояло дело с Микеланджело. Бывают смелые шаги, прозрения, поражения и отказы. Борьба между рукой и душой, между глазом и инструментом, между формой, которая видится художнику, и той, которая угодна времени, — все это одна и та же борьба, борьба между пластикой и музыкой.

Только теперь мы наконец понимаем исполинский по замыслу набросок Леонардо для «Поклонения волхвов» в Уффици, этого величайшего живописного дерзновения Возрождения. Вплоть до Рембрандта ни о чем подобном никто и не помышлял. Сверх и помимо всего того, что именовали тогда рисунком, контуром, композицией, группой, Леонардо пытается здесь пробиться к поклонению вечному пространству, в котором все телесное парит, как планеты в коперниканской системе, как звуки баховской органной фуги в сумраке старинных церквей. В общем, то была картина, исполненная такого динамизма дали, что в пределах технических возможностей той эпохи ей суждено было так и остаться незаконченной.

Контурной линией, вобравшей в себя все содержание картины, «Сикстинская Мадонна» Рафаэля подводит итог Возрождению в целом. Это *последняя великая линия* западного искусства. Ее колоссальная задушевность, доводящая скрытое противоречие с условностью до крайней степени напряжения, делает из Рафаэля наименее понятого художника Возрождения. Он не боролся с проблемами. Он о них и не подозревал. Однако он подводил искусство к их порогу, к месту, где больше невозможно было уклоняться от решения. Рафа-

эль умер, совершив все *в рамках* мира форм этого искусства. Толпе это кажется пошлым. Ей и невдомек, что на самом деле происходит в его набросках. А заметил кто-нибудь утренние облачка, которые, превращаясь в детские головки, окружают высящуюся фигуру? Это сонмы нерожденных, которых Мадонна увлекает к жизни. В том же самом смысле эти светлые облака появляются и в мистической заключительной сцене второй части «Фауста». Как раз отчужденность, непопулярность в изящнейшем смысле включает здесь внутреннее преодоление ренессансного ощущения. Перуджино понятен с первого же взгляда; про Рафаэля же так только кажется. Хотя поначалу как раз в линиях, в рисовальщической тенденции проступает античное начало, все тем не менее парит в пространстве, дышит неземным, бетховенским. В этом произведении Рафаэль оказывается более загадочным, чем кто-либо другой, куда больше, чем даже Микеланджело, замысел которого становится очевидным сквозь фрагментарность его работ. Фра Бартоломмео еще вполне контролирует линию контура: она является всецело передним планом; ее смысл исчерпывается отграничением тел. У Рафаэля она умолкает, ждет, таится. Вся в напряжении, она оказывается здесь непосредственно накануне растворения в бесконечности, в пространстве и музыке.

Леонардо же эту границу уже перешел. Его эскиз к «Поклонению волхвов» — это *уже* музыка. Глубокий смысл кроется в том обстоятельстве, что здесь, как и в случае его «Иеронима», он не пошел дальше коричневого подмалевка, этой «Рембрандтовой ступени», коричневой атмосферы следующего столетия. Для него этим состоянием оказывались достигнуты высшее совершенство и проясненность намерения. Каждый дальнейший шаг в проработке цветов, поскольку дух художников был все еще в плену у метафизических условий фрескового стиля, внес бы дисгармонию в душу эскиза. Именно по той причине, что Леонардо предчувствовал символику масляной живописи во всей ее глубине, он страшился фресковости художников-«цепенителей», которые опошлили бы его идеи. Подготовительные работы к картине показывают, насколько родственна была ему *гравюра* в стиле Рембрандта, искусство с родины контрапункта, которого не знала Флоренция. Лишь венецианцы, пребывавшие вне флорентийских условностей, достигли того, чего отыскивал здесь Леонардо: мира цветов, который служит пространству, а не вещам.

По той же самой причине Леонардо — после бесчисленных попыток — оставил незаконченным лицо Христа на «Тайной вечери». Человек той эпохи еще не созрел также и для портрета в великой

рембрандтовской трактовке, для выстроенной из движущихся мазков кисти, света и цветовых оттенков истории души. Однако только Леонардо был в достаточной мере велик для того, чтобы пережить это ограничение как судьбу. Прочие же как раз лицо и стали бы писать — причем так, как это было им предписано школой. Леонардо, заставивший здесь в первый раз заговорить также и *руки,* причем с таким физиономическим мастерством, которого позднее подчас, бывало, достигали, но превзойти не мог никто и никогда, Леонардо желал несравненно большего. Его душа затерялась в отдаленном будущем, однако его человеческое начало, его глаз и его рука повиновались духу его эпохи. Вне всякого сомнения, он был роковым образом самым свободным из троих великих. Многое из того, с чем тщетно боролась могучая натура Микеланджело, Леонардо уже вовсе не касалось. Он прекрасно осведомлен в проблемах химии, геометрического анализа, физиологии (Гётева «живая природа» была также и природой Леонардо), огнестрельного оружия. Будучи глубже Дюрера, отважнее Тициана, всеохватнее любого другого человека той эпохи, Леонардо так и остался *в собственном смысле фрагментарным* художником*, однако по иной причине, нежели Микеланджело, этот припоздниившийся скульптор, и в противоположность Гёте, для которого все, что было недостижимым для творца «Тайной вечери», осталось уже позади. Микеланджело желал заставить умерший мир форм ожить еще раз, Леонардо уже ощущал новый мир в будущем, Гёте догадывался, что никакого мира форм больше нет. Между ними пролегают три столетия зрелости фаустовского искусства.

16

Остается только в основных чертах проследить завершение западного искусства. Здесь проявляется наиисконнейшая необходимость, свойственная всякой истории. Мы научились рассматривать искусства как пра-феномены. Мы более не отыскиваем причинно-следственных связей в физическом смысле, чтобы придать связности их развитию. Мы дали понятию *судьбы искусства* утвердиться в своих правах. Наконец, мы признали искусства *организмами*: в большом организме культуры они занимают определенное место, появляются на свет, созревают, старятся и *безвозвратно* умирают.

* В ренессансных творениях излишняя завершенность нередко производит тягостное впечатление. Мы ощущаем в этом недостаток «бесконечности». В них никаких тайн и открытий.

С завершением Возрождения, этого последнего заблуждения, западная душа достигла зрелого сознания собственных сил и возможностей. Она *избрала* свои искусства. Позднему времени, как барокко, так и ионике, известно, что должен значить язык форм искусства. До сих пор он был философской религией, теперь же он становится религиозной философией. Он делается городским и светским. На место безымянных школ приходят великие мастера. Когда какая-либо культура достигает зрелости, в ней разыгрывается спектакль с участием великолепной *группы великих искусств,* прекрасно упорядоченных и связанных лежащим в основе пра-символом в единое целое. В центре *аполлонической группы,* к которой принадлежат вазопись, фреска, рельеф, архитектура классических ордеров, аттическая драма, танец, находится скульптура обнаженной статуи. *Фаустовская* группа формируется вокруг идеала чистой пространственной бесконечности. Центром ее является инструментальная музыка. Тончайшими нитями музыка эта соединяется со всеми духовными языками форм, сплетая в колоссальную целостность душевного выражения инфинитезимальную математику, динамическую физику, пропаганду ордена иезуитов и динамизм знаменитых лозунгов Просвещения, современную машинную технику, кредитную систему и династически-дипломатически организованное государство. Начинаясь с внутреннего ритма собора и завершаясь «Тристаном» и «Парсифалем» Вагнера, художественное освоение бесконечного пространства достигает полного своего раскрытия ок. 1550. Скульптура угасает в Риме вместе с Микеланджело, как раз тогда, когда планиметрия, до тех пор господствовавшая в математике, становится ее малозначительной частью. Одновременно с учением о гармонии и теорией контрапункта Царлино (1558) и также происходившим из Венеции методом генерал-баса, которые оба являются перспективой и анализом звукового пространства, начинается взлет их ближайшего северного родственника, инфинитезимального исчисления.

Масляная живопись и инструментальная музыка, эти пространственные искусства, вступают в свои права безраздельного господства. В античности то были, *следовательно,* материально-эвклидовские искусства: строго плоскостная фреска и свободно стоящая статуя, которые выступают на передний план одновременно, ок. 600 г. Причем *первым делом* зрелости достигли именно та и другая разновидность живописи, язык форм которых был более умеренным и доступным. Период с 1550 по 1650 г. так же бесспорно принадлежит масляной живописи, как фреске и рисунку на вазе — VI в. Символи-

ка пространства и тела, которая выражает средствами искусства *перспективу* здесь и *пропорцию* там, оказывается лишь намеченной в опосредованном языке картины. Эти искусства, способные лишь на то, чтобы имитировать на поверхности изображения соответствующий пра-символ, т. е. возможности протяженного, вполне могли обозначить и вызвать к жизни соответственно античный и западный идеалы, однако завершить их они были не в состоянии. На путях позднего времени они предстают в качестве ступени, ведущей к окончательной зрелости. По мере приближения большого стиля к завершению все более решительным становится порыв к орнаментальному языку с его неумолимой ясностью символики. Живописи на это явно недостаточно. Группа высших искусств упростилась еще больше. Ок. 1670, как раз тогда, когда Ньютон и Лейбниц открыли дифференциальное исчисление, масляная живопись достигла предела своих возможностей. Умерли последние великие мастера: Веласкес в 1660 г., Пуссен в 1665-м, Франс Халс в 1666-м, Рембрандт в 1669-м, Вермер в 1675-м, Мурильо, Рейсдал и Лоррен в 1682 г. Достаточно назвать лишь несколько видных их преемников — Ватто, Хогарта, Тьеполо, — и мы явственно ощутим снижение, *конец* искусства. Именно теперь отжили свой век и великие формы *живописной музыки:* с Генрихом Шютцем (1672), Кариссими (1674), а также Перселлом (1695) умирают последние мастера кантаты, до бесконечности варьировавшие *образные* темы с помощью красочной игры вокальных и инструментальных голосов и создававшие настоящие полотна — начиная с прелестных пейзажей и вплоть до возвышенных сцен легенд. Со смертью Люлли (1687) оказывается внутренне исчерпанной и героическая барочная опера Монтеверди. То же самое справедливо и в отношении старинных разновидностей классической сонаты для оркестра, органа и струнного трио, которые также стремились сымитировать образные темы в стиле фуги. На сцену выступают формы окончательной зрелости: *concerto grosso,* сюита и трехчастная соната для инструмента соло. Музыка освобождается от остатка телесности в звучании человеческих голосов. Она делается абсолютной. Тема превращается из образа в заряженную смыслом *функцию,* существование которой состоит в развитии; стиль фуги Баха можно охарактеризовать лишь как бесконечное дифференцирование и интегрирование. Знаком победы, одержанной чистой музыкой над живописью, являются созданные Генрихом Шютцем в глубокой старости «Страсти», в которых намечается новый язык форм, сонаты Далль'Абако и Корелли, оратории Генделя и барочная полифония Баха. Отныне эта музыка — это

и есть фаустовское искусство, и Ватто можно назвать Куперeном в живописи, а Тьеполо — взявшимся за кисть Генделем.

Тот же самый переворот имеет место в античности ок. 460 г., когда последний великий фресковый живописец, Полигнот, передает наследие возвышенного стиля Поликлету, а значит, свободной круглой скульптуре. До сих пор язык форм чистого искусства поверхностей господствовал также и над статуей: так было еще у современников Полигнота — Мирона и мастеров фронтонов в Олимпии. Подобно тому как первое развивало все далее идеал формы *заполненного красками и снабженного внутренней прорисью силуэта,* причем между раскрашенным рельефом и плоской картиной не наблюдалось почти никакого различия, так и ваятелю обращенный к зрителю фронтальный *абрис* представлялся подлинным символом этоса, т. е. того морального типа, который была призвана изображать фигура. Поле фронтона храма — это *картина,* и ее нужно рассматривать с надлежащего удаления точно так же, как и относящиеся к той же эпохе краснофигурные вазовые росписи. С поколением Поликлета монументальные стенные росписи уступают станковой живописи, исполняемой в технике темперы и восковых красок, однако это означает, что большой стиль покинул данное искусство. Воспроизводящему тени в живописи Аполлодору присуща амбиция не уступить скульптору посредством *объемной моделировки* фигур, ибо речь здесь идет вовсе не об атмосферных тенях, а относительно Зевксида Аристотель без обиняков утверждает[115], что в его работах нет этоса. Это сближает ту остроумную и милую живопись с нашей живописью XVIII в. *Обеим* недостает внутреннего величия, и обе они со всей своей виртуозностью следуют за языком единственного и последнего искусства, представляющего орнаментику высокого уровня. Поэтому Поликлета и Фидия можно поставить рядом с Бахом и Генделем, и подобно тому как последние освободили строгую музыкальную фразу от методов живописного исполнения, так и первые наконец освободили статую от остатков рельефообразности.

С появлением этой музыки и этой скульптуры цель оказывается достигнутой. Становится возможной математической строгости чистая символика: это означает «Канон», тот самый трактат Поликлета о соотношениях человеческого тела, и в качестве пары ему — «Искусство фуги» и «Хорошо темперированный клавир» его «современника» Баха. Оба этих искусства достигают наибольшей окончательности в части проявленности и напряженности чистой формы. Сравним-ка звуковое тело фаустовской инструментальной музыки, а внутри него — опять-таки тело струнных и все еще дейст-

вующее у Баха как единое целое тело духовых — с телом аттических статуй; сравним то, что подразумевали под *фигурой* Гайдн и что — Пракситель, а именно фигуру ритмического мотива в ткани голосов или фигуру атлета. Обозначение это было заимствовано из математики, и оно выдает то обстоятельство, что эта достигнутая теперь цель представляет собой объединение художественного и математического духа, ибо одновременно с музыкой и скульптурой анализ бесконечно малых и эвклидовская геометрия с полной отчетливостью постигли свои задачи и окончательный смысл своего числового языка. Больше нельзя разделять математику прекрасного и прекрасное математического начала. Бесконечное пространство звуков и свободное со всех сторон тело из мрамора или бронзы представляют собой непосредственную интерпретацию протяженного. Они относятся к области числа как отношения и числа как меры соответственно. Во фреске, как и в масляной картине, в законах соотношений и перспективы мы найдем лишь *намеки* на математическое. Но оба этих окончательных искусства *являются* математикой. На этой вершине как фаустовское, так и аполлоническое искусство представляются достигшими совершенства.

За достижением фресковой и масляной живописью своего завершения следует плотный ряд великих мастеров абсолютной скульптуры и абсолютной музыки. За Поликлетом идут Фидий, Пеоний, Алкамен, Скопас, Пракситель, Лисипп, за Бахом и Генделем — Глюк, Стамиц, сыновья Баха, Гайдн, Моцарт, Бетховен. Появляется множество удивительных, теперь уже давно позабытых инструментов, целый волшебный мир западного духа первооткрывателей и изобретателей — с тем, чтобы привлечь на службу все новые и новые звуки и звуковые оттенки и усилить их выражение, и теперь же в изобилии возникает множество строжайше выстроенных форм — величественных, торжественных, нежных, легких, шутливых, смеющихся, рыдающих, в которых теперь уже никто не смыслит. Тогда, прежде всего в Германии XVIII в., существовала подлинная *культура музыки,* пронизывавшая и наполнявшая собой целую жизнь, к которой принадлежит по типу гофмановский капельмейстер Крейслер и от которой теперь остались разве одни воспоминания.

Наконец, с XVIII в. умирает также и архитектура. Она истаивает, она тонет в музыке рококо. Все, что в этих последних поразительных, хрупких цветах западного зодчества принято порицать (потому что люди не понимают их возникновения из духа фуги): безмерность и бесформенность, парение и колыхание, блистание, разрушение поверхностей и членений для глаза — все это есть лишь победа зву-

ков и мелодий над линиями и стенами, триумф чистого пространства над материей, абсолютного становления — над ставшим. Все эти аббатства, замки и церкви с их изгибающимися фасадами, порталами и дворами с инкрустациями в форме раковин, с мощными лестничными пролетами, с галереями, залами и кабинетами — это уж более не архитектурные тела, но обратившиеся в камень сонаты, менуэты, мадригалы, прелюдии; камерная музыка в лепнине, мраморе, слоновой кости и древесины ценных пород; кантилены волют и картушей, каденции наружных лестниц и коньков. Цвингер в Дрездене — наиболее совершенное музыкальное произведение во всей истории всемирной архитектуры, с орнаментами, подобными звучанию благородной старой скрипки, некое *allegro fugitive* для небольшого оркестра.

Германия произвела на свет великих музыкантов, а значит, *также и* великих зодчих этого столетия: Пеппельмана, Шлютера, Бара, Ноймана, Фишера фон Эрлаха, Динценхофера. В масляной живописи ее значение равно нулю, в инструментальной музыке она играет определяющую роль.

17

Слово, впервые вошедшее в оборот во времена Мане (поначалу в насмешку, подобно барокко и рококо), в высшей степени удачно ухватывает фаустовский способ преподнесения искусства, как он постепенно развился в предпосылках масляной живописи. Об импрессионизме говорят, вовсе не догадываясь о том, каков истинный объем и глубинный смысл этого понятия, производя его от поздних цветов того искусства, которое всецело и без остатка к нему принадлежит. Ведь что такое подражание «впечатлению»? Несомненно, нечто вполне западное, родственное идее барокко, даже бессознательным целям готической архитектуры и прямо противоположное намерениям Возрождения. Разве тенденция бодрствования не означает того, чтобы рассматривать чистое бесконечное пространство как безусловную действительность высшего порядка и воспринимать все чувственные образования «в нем» как нечто второстепенное и обусловленное, причем с глубочайшей необходимостью? Тенденция, способная заявить о себе в художественных творениях, при том, что ей известна бездна иных возможностей для проявления. «*Пространство* есть априорная форма созерцания», эта формулировка Канта — разве не звучит она как программа движения, начавшегося с Леонардо? Импрессионизм — это переворачивание эвкли-

довского мироощущения. Он пытается как можно дальше отойти от скульптурного языка и приблизиться к языку музыкальному. Мы даем освещенным, отбрасывающим свет предметам воздействовать на себя не в силу того, что они здесь находятся, но так, словно бы «самих по себе» их здесь и *не* было. Да и не тела они вовсе, а пространственные препятствия для света, обманчивая плотность которых оказывается разоблаченной мазками кисти. Воспринимается и воспроизводится исключительно *впечатление* от таких препятствий, которые в силу никак не оговоренного соглашения оцениваются в качестве чистых функций «потусторонней» (трансцендентной) протяженности. Тело пронизывается внутренним взором, чары его материальных границ подвергаются распадению, его приносят в жертву величию пространства. И одновременно с этим впечатлением и под его воздействием мы ощущаем бесконечную *подвижность* чувственной стихии, которая образует резкую противоположность статуарной атараксии фрески. Потому-то и не существует никакого греческого импрессионизма. Потому-то античная скульптура и является искусством, исключающим его с самого начала.

Импрессионизм — это всеохватное выражение мироощущения, и понятно само собой, что он пронизывает всю физиономию нашего позднего искусства. Существует импрессионистская, намеренно и с особым ударением перешагивающая оптические границы математика. Таков анализ начиная с Ньютона и Лейбница. К ней относятся визионерские образования числовых полей, множеств, групп преобразований, многомерных геометрий. Существует импрессионистская физика, которая «видит» вместо тел системы материальных точек, единицы, представляющиеся исключительно постоянными отношениями переменных эффективностей. Существуют импрессионистская этика, трагика и логика. В пиетизме существует также импрессионистское христианство.

В живописном и музыкальном смысле речь здесь идет об искусстве несколькими линиями, пятнами или звуками создавать неисчерпаемую по содержанию картину, целый микрокосм для слуха и зрения фаустовского человека, т. е. художественными средствами околдовывать действительность бесконечного пространства — посредством беглого, почти бестелесного намека на нечто предметное, который, так сказать, и заставляет это предметное проявиться. Это есть движение неподвижного, на которое больше ни у кого не хватило отваги. Начиная со старческих работ Тициана и вплоть до Коро и Менцеля парообразная материя трепещет и струится в результате таинственного действия, произведенного мазками кисти и рассы-

панными там и сям цветом и светом. К тому же самому стремится, в отличие от собственно мелодии, «тема» музыки барокко, звуковое образование, сопровождающееся действием всех прелестей гармонии, инструментальных окрасок, такта и темпа, которое развивается от мотивного воздействия насквозь подражательной музыкальной фразы времен Тициана и вплоть до вагнеровского лейтмотива и включает целый мир чувств и переживаний. В момент кульминации немецкой музыки это искусство проникает в немецкоязычную лирику (во французском оно невозможно), где со времен Гётева «Прафауста» и последних стихотворений Гельдерлина им создан целый ряд небольших шедевров, текстов объемом в несколько строк, которых до сих пор никто так и не заметил, уж не говоря о том, чтобы их собрать. Импрессионизм — это метод утонченнейших открытий. В мелком и мельчайшем он постоянно повторяет деяния Колумба и Коперника. Ни в какой другой культуре не существует орнаментального языка со столь мощной динамикой впечатления при такой незначительной затрате средств. Каждая цветовая точка или линия, каждый едва слышный короткий звук обнаруживает пьянящую очаровательность и наделяет воображение все новыми моментами творящей пространство энергии. У Мазаччо и Пьеро делла Франческа *действительные тела* омываются воздухом. Только Леонардо открыл переходы *атмосферических* света и тьмы, мягкие края, сливающиеся с *глубиной* контуры, области света и тени, из которых уже невозможно выделить отдельные образы. Наконец, у Рембрандта предметы расплываются просто в цветовые впечатления; образы утрачивают специфически человеческое; в едином страстном глубинном ритме они действуют на нас как линия и цветовое пятно. И эта даль означает теперь также и будущее. Импрессионизм заставляет остановиться краткий миг, который был всего лишь раз и никогда больше не повторится. Пейзаж — это никакое не бытие и пребывание, но летучий момент их *истории.* Подобно тому как портрет работы Рембрандта ориентирован не на анатомический рельеф головы, но на *второе лицо* в ней, как с помощью орнамента мазков кисти он улавливает не глаз, а взгляд, не лоб, а переживание, не губы, но чувственность, так и импрессионистская картина вообще не показывает природы переднего плана, но также и здесь второе лицо, взгляд, душу ландшафта. Будет ли идти речь о католически-героическом пейзаже Лоррена, о *paysage intime** Коро, о море, берегах рек и деревнях Кейпа и Ван Гойена, неизменно возникает

* Задушевном пейзаже (*фр.*).

портрет в физиономическом смысле, нечто однократное, непредвиденное и вышедшее на свет в первый и последний раз. Как раз предпочтение, отдаваемое пейзажу, пейзажу физиономическому, характерному, т. е. такому мотиву, который вообще немыслим во фресковом стиле и оставался совершенно недоступным античности, расширяет портретное искусство от непосредственно человеческого до опосредованного: приводит его к изображению мира как части «я», мира, в который художник помещает самого себя и в котором зритель обретает себя вновь. Ибо в этой простирающейся вдаль природе отображается *судьба.* В этом искусстве существует трагический, демонический, смеющийся, стенающий пейзаж, нечто такое, о чем вовсе никакого представления не имеют люди иных культур, у которых просто нет на это органа. Тот, кто ставит этот мир форм на одну доску с иллюзионистской живописью эллинизма, не знает разницы между орнаментикой высокого уровня и бездушной имитацией, обезьянничаньем кажимости. Если Лисипп, согласно Плинию[116], сказал, что изображает людей такими, какими они ему *представляются,* это вполне соответствует честолюбию детей, дилетантов и дикарей, но не художников. Здесь отсутствует большой стиль, значимость, глубокая необходимость. Так писали и обитатели пещер каменного века. Однако художники эллинистического времени на самом деле были способны на большее, чем входило в их намерения. Еще стенные росписи в Помпеях и пейзажи из «Одиссеи» в Риме содержат *символ*: на каждом из них изображена *группа тел,* среди которых имеются скалы, деревья и даже — как тело среди прочих тел! — «море» как таковое. Никакой глубины не возникает, а только соположенность. Чему-то должно было достаться наиболее удаленное место, однако с фаустовским прояснением далей эта техническая необходимость не имеет ничего общего.

18

Я сказал, что в конце XVII в., когда все великие мастера поумирали один за другим, масляная живопись пресеклась. Но ведь импрессионизм в более специальном смысле слова — это порождение XIX в.? Так все же процветала ли живопись на протяжении еще 200 лет, или, быть может, она существует еще и сегодня? Не будем обманывать самих себя. Между Рембрандтом и Делакруа или Констеблем пролегает мертвая полоса, и то, что начинается с последними, несмотря на все имеющиеся связи в плане техники и исполнения, весьма отличается от того, что завершилось с первым. Чисто

декоративным художникам XVIII в. нечего делать здесь, где идет речь о живом искусстве, обладающем высочайшей символикой. Не будем обманываться и в отношении характера нового живописного *эпизода,* который после 1800 г., этой границы культуры и цивилизации, мог вновь пробудить иллюзию великой культуры живописи. Она сама обозначила свою тему как пленэр и тем самым с достаточной отчетливостью выявила значение собственного летучего явления. *Пленэр* — это сознательный, интеллектуальный и грубый уход от того, что стали вдруг называть «коричневым соусом» и что, как мы убедились, являлось подлинно метафизическим цветом на полотнах великих мастеров. На нем выстраивалась живописная культура школ, прежде всего нидерландской, которая безвозвратно пропала в эпоху рококо. Этот коричневый символ пространственной бесконечности, превращавший для фаустовского человека картину в душевное Нечто, внезапно стали воспринимать как противоестественный. Что случилось? Не доказывает ли произошедшее изменение, что отсюда исподволь удалилась и *душа,* для которой этот просветленный цвет знаменовал нечто религиозное, был знаком томления, нес на себе весь смысл живой природы? Материализм западноевропейских мировых столиц подул на угли и вызвал к жизни это необычное и краткое позднее цветение двух поколений живописцев — ибо с поколением Мане все завершилось вновь. Я назвал возвышенный зеленый цвет Грюневальда, Лоррена, Джорджоне католическим цветом пространства, а трансцендентный коричневый — цветом протестантского мироощущения. Пленэр, разворачивающий теперь новую цветовую палитру, знаменует, напротив, безрелигиозность*. Импрессионизм возвратился из сфер бетховенской музыки и кантовских звездных пространств обратно на землю. Пространство это познается, а не переживается, видится, а не созерцается; в нем имеется настроение, а не судьба; то, что вносят в свои пейзажи Курбе и Мане, есть механический физический объект, а не прочувствованный мир пасторальной музыки. В этом умирающем искусстве осуществляется все то, что проповедовал Руссо под маркой трагически удачного выражения «возврат к природе». Так день ото дня все больше возвращается «обратно к природе» старик. Новый художник —

* Поэтому-то и абсолютно невозможно перейти от пленэра к подлинно религиозной живописи. Заложенное в живописи мироощущение до некоторой степени безрелигиозно и может сойти лишь за «рассудочную религию», так что любая из многочисленных, предпринимавшихся с вполне серьезными намерениями попыток в этом направлении производит пустое и фальшивое впечатление (Уде, Пюви де Шаванн). Одна-единственная пленэрная картина тут же обмирщает церковный интерьер и низводит его до выставочного павильона.

работник, а не творец. Он укладывает на полотно, один подле другого, чистые цвета спектра. Тонкий почерк, танец мазков кисти уступает место огрубленным приемам: точки, квадраты, обширные неорганические массивы накладываются на полотно, множатся, ширятся. Наряду с широкой плоской кистью в качестве инструмента появляется шпатель. В качестве средства воздействия привлекается масляный грунт холста, причем местами он остается незакрашенным. Опасное искусство, мучительно холодное, больное, для сверхутонченных нервов, однако беспредельно научное, энергичное во всем, что касается преодоления технических трудностей, программно заостренное: это просто сатировская драма[117] по отношению к великой масляной живописи от Леонардо до Рембрандта. Искусство это могло чувствовать себя как дома лишь в Бодлеровом Париже. Серебристые пейзажи Коро с их зеленовато-серыми и коричневыми тонами все еще грезят о *душевном* старинных мастеров. Курбе и Мане овладевают голым физическим пространством, пространством как «фактом». На смену мечтательному первооткрывателю Леонардо приходит живописец-экспериментатор. Коро, этот вечный ребенок, француз, а не парижанин, повсюду отыскивал свои потусторонние пейзажи; Курбе, Моне, Мане, Сезанн снимают портрет одной и той же местности вновь и вновь — мучительно, натужно, с обедненной душой: лес Фонтенбло, берега Сены у Аржантейля или ту примечательную долину близ Арля. Мощные пейзажи Рембрандта пребывают исключительно во Вселенной, пейзажи Мане находятся недалеко от станции железной дороги. Пленэристы, эти настоящие жители крупных городов, забрали музыку пространства у наиболее рассудочных испанцев и голландцев, Веласкеса, Гойи, Гоббемы, Франса Халса, чтобы с помощью английских пейзажистов, а позднее — японцев, этих рассудочных и высокоцивилизованных умов, перевести ее в нечто эмпирическое и естественно-научное. Вот различие переживания природы и естествознания, сердца и ума, веры и знания.

Иначе обстояло дело в Германии. Если Франции предстояло завершать великую живопись, то здесь ее следовало нагонять. Ибо начиная с Ротмана, Васмана, К. Д. Фридриха и Рунге и вплоть до Маре и Лейбля живописный стиль предполагает наличие всех моментов развития; они лежат в основе технической стороны искусства, и всякий раз, как школа желает перейти на новый стиль, она нуждается в завершенной внутренней традиции. Отсюда как сильные, так и слабые стороны немецкой живописи последнего времени. У французов имелась собственная традиция от раннего барокко до Шарде-

на и Коро. Существует живая связь между Лорреном и Коро, Рубенсом и Делакруа. Однако все великие немцы XVIII в. становились, как артисты, *музыкантами. Одной из особенностей немецкой романтики* оказалось то, что эта музыка, не меняя своей сокровенной сущности, после Бетховена все-таки еще раз обернулась живописью. Здесь она цвела долее всего, здесь она принесла очаровательнейшие свои плоды. Ибо эти лица и эти пейзажи представляют собой потаенную, полную томления и стремления музыку. Нечто от Эйхендорфа и Мерике можно найти еще у Тома и Беклина. Вот только то, в чем не было собственной внутренней традиции, нуждалось в заимствованном учении. Все эти художники отправлялись в Париж. Однако по мере того что они, подобно Мане и его кружку, изучали и копировали также и старинных мастеров 1670 г., они воспринимали и совершенно новые, совершенно иные воздействия, между тем как французы видели в этом лишь воспоминания о том, что давно стало частью их искусства. Так что находящееся вне музыки немецкое изобразительное искусство представляет собой — с 1800 г. — запоздалое явление, поспешное, боязливое, запутанное, пребывающее в недоумении относительно собственных средств и целей. Нельзя было терять ни минуты. Ибо за одно или два поколения живописцев следовало наверстать то, чем стали немецкая музыка и французская живопись за столетия. Угасающее искусство стремилось к своей окончательной форме, что привело к необходимости разом, словно во сне, пролететь сквозь все оставшееся позади. Так здесь появляются такие удивительные фаустовские натуры, как Маре и Беклин, нестойкие во всем формальном: в нашей музыке с ее устойчивой традицией (вспомним здесь Брукнера) они были бы абсолютно немыслимы. Этот трагизм столь же мало знаком проясненному в программном отношении и тем более обедненному внутренне искусству французских импрессионистов. Однако то же самое справедливо и применительно к немецкой литературе, которая начиная с времен Гёте испытывала потребность каждым своим крупным произведением нечто обосновать *и* должна была им же нечто завершить. Подобно тому как Клейст чувствовал себя Шекспиром и Стендалем *в одно и то же время* и с отчаянными усилиями, в вечном недовольстве, изменяя и разрушая, желал сплавить воедино два столетия психологического искусства; подобно тому как Геббель втиснул в *единственный* тип драмы всю проблематику от «Гамлета» до «Росмерсхольма»[118], так и Менцель, Лейбль, Маре пытались уплотнить в одну-единственную форму старые и новые образцы: Рембрандта, Лоррена, Ван Гойена, Ватто, Делакруа, Курбе и Мане. Меж-

ду тем как маленькие ранние интерьеры Менцеля предвосхищают все открытия круга Мане, а Лейбль осуществил многое из того, на чем потерпел поражение Курбе, в их картинах, с другой стороны, метафизический коричневый и зеленый старых мастеров снова приходят к полному выражению внутреннего переживания. Менцель *действительно* пережил заново и пробудил вновь что-то от прусского рококо, Маре проделал то же самое с каким-то моментом Рубенса, а Лейбль в своем портрете госпожи Гедон действительно возобновил нечто от рембрандтовского портретного искусства. Бок о бок с «коричневым цветом мастерской» XVI в. стояло еще одно искусство в высшей степени фаустовского содержания, а именно гравюра. И в том и в другом Рембрандт оказался первым мастером всех эпох. Также и в гравюре имеется нечто протестантское, и она неизменно удалена от более южных, католических художников сине-зеленой атмосферы и гобелена. Лейбль, как последний художник коричневого, был также и последним великим гравировщиком, чьи листы пронизаны той рембрандтовской бесконечностью, которая позволяет зрителю открывать все новые и новые тайны. Наконец, Маре располагал мощной интуицией великого барочного стиля, которую Жерико и Домье все еще были способны вколдовать в замкнутую форму, но которая, однако, в его случае, а именно *в отсутствие* крепкой опоры на западную традицию, не могла пробиться в мир живописного явления.

19

С «Тристаном» умирает последнее фаустовское искусство. Это произведение является колоссальным замковым камнем западной музыки. Живопись не добралась до столь мощного финала. Мане, Менцель и Лейбль, в чьих пленэрных этюдах словно бы выходит из могилы масляная живопись в старинном стиле, напротив того, мельчат.

Аполлоническое искусство достигло своего завершения «одновременно», в пергамской скульптуре. *Пергам — это двойник Байрейта.* Сам знаменитый алтарь представляет собой позднее и, быть может, не самое значительное произведение эпохи. Следует предполагать наличие здесь (ок. 330 — 220) длительного, канувшего без следа развития. Однако все то, что выдвинул Ницше против Вагнера и Байрейта, против «Кольца» и «Парсифаля», вполне можно, используя те же самые выражения, такие как декаданс и фиглярство, применить также и к этой скульптуре, шедевральное творение которой дошло

до нас в виде фриза гигантов великого алтаря (также «кольца»). Та же самая театральность, та же опора на старые мифические мотивы, которым больше нет веры, то же безоглядное массированное воздействие на нервы, однако и те же самые сознательный размах, величие и благородство, которые тем не менее не в состоянии полностью скрыть недостаток внутренней силы. Нет сомнения в том, что бык Фарнезе и более старый пра-образ группы «Лаокоона» происходят из этого круга.

Что характерно для угасающей творческой потенции, так это отсутствие формы и меры, в которых нуждаются художники, чтобы все-таки создать нечто закругленное и цельное. Я имею в виду не только вкус ко всему исполинскому, который не является выражением внутреннего величия, как это было в готике и в стиле пирамид, а лишь стремится скрыть его отсутствие: это кичение *ненаполненными* размерами характерно для всех пробуждающихся цивилизаций и господствует начиная с алтаря Зевса в Пергаме и известной как Колосс Родосский статуи Гелиоса, созданной Харетом, вплоть до римских построек императорского времени, точно так же, как в Египте в начале Нового царства и теперь в Америке. Куда примечательнее произвол и чрезмерность, насилующие и ломающие все выработанные веками условности. Чего больше не переносят как здесь, так и там, так это надличностного правила, абсолютной математики формы, *судьбы* медленно вызревавшего языка великого искусства. Лисипп в этом смысле ниже Поликлета, а творцы групп галлов — ниже Лисиппа. Это соответствует пути, проходящему от Баха через Бетховена — к Вагнеру. Ранние художники ощущают себя повелителями великой формы, поздние — ее рабами. То, что совершенно свободно и беззаботно в пределах строжайших условностей удавалось сказать Праксителю с Гайдном, Лисипп и Бетховен создают лишь в результате изнасилования. Верные знаки всякого живого искусства: чистая гармония воли, долга и умения, самоочевидность цели, бессознательность исполнения, единство искусства и культуры — всего этого нет теперь и в помине. Коро и Тьеполо, Моцарт и Чимароза еще *владели* материнским языком своего искусства. Отныне его начинают коверкать, однако никто этого уже не замечает, потому что никто больше не в состоянии бегло говорить. Некогда свобода и необходимость были тождественны друг другу. Ныне под свободой понимают недостаток выучки. Слишком хорошо знакомая нам драма, когда кто-то «не справляется со своей задачей», была совершенно немыслима во времена Рембрандта и Баха. Судьба формы пребывала в расе, в школе, а не в тенденциях частного лица. Нахо-

дясь под чарами великой традиции, даже некрупный художник способен достичь совершенства, поскольку его сводит с задачей живое искусство. Сегодня этим художникам приходится желать того, на что они больше не способны, и прикладывать свой художественный рассудок, рассчитывать и комбинировать там, где угас взрощенный школой инстинкт. Все они прошли через это. Маре не удалось осуществить ни один из своих больших замыслов. Лейбль не отваживался расстаться со своими последними работами, пока в результате бесконечных переработок они не делались холодными и черствыми. Сезанн и Ренуар оставили многое из лучшего, что было ими создано, незаконченным, поскольку при всей своей энергии и усилиях они не могли двигаться дальше. Написав тридцать картин, Мане надорвался, и, несмотря на колоссальное напряжение, о котором свидетельствует каждая черточка самого полотна и набросков, своим «Расстрелом императора Максимилиана» он едва ли достиг того, чего с легкостью добился Гойя в картине, служившей ему образцом, «Расстрел повстанцев в ночь на 3 мая 1808 года». Бах, Гайдн, Моцарт и тысячи безымянных музыкантов XVIII в. могли достигать совершенства в ходе скорой повседневной работы. Вагнер знал, что поднимется на вершину лишь тогда, когда соберет воедино всю свою энергию и в мучениях воспользуется лучшими моментами своего художественного дарования.

У Вагнера с Мане глубинное родство. Немногие его ощущают, однако такой знаток всего декадентского, как Бодлер, обнаружил его уже очень рано[119]. Выколдовать из цветовых линий и пятен пространственный мир — вот в чем состояло высшее, утонченнейшее искусство импрессионистов. Вагнер добивается того же с помощью трех тактов, в которые у него уплотняется целый мир души. Всего несколькими звуками своего мотива он с совершенной отчетливостью выписывает цвета звездной ночи, проплывающих облаков, осени, жутко-тоскливого рассвета, ошеломляющие виды залитых солнцем далей, мировой страх, приближение рока, безнадежность, отчаянный порыв, внезапно зарождающуюся надежду — все это впечатления, о которых прежде не помышлял ни один музыкант. Здесь оказывается достигнутой крайняя противоположность греческой скульптуре. Все погружено в бестелесную бесконечность; ни одной линеарной мелодии больше не выделяется из неясных звуковых масс, которые диковинными валами вызывают на свет воображаемое пространство. Мотив всплывает из мрачной и чудовищной глубины, когда на него мимолетно падает пронзительный свет; внезапно он оказывается ужасно близко; мотив улыбается, ласкается

и грозит; он то исчезает в царстве струнных инструментов, то снова приближается из бесконечной дали, легко варьируемый одним-единственным гобоем, будучи исполнен все новой глубины душевных тонов. Все это не есть ни живопись, ни музыка, если иметь ввиду предшествовавшие работы в строгом стиле. Когда Россини спросили, что он думает о музыке «Гугенотов»[120], он ответил: «Музыка? А разве там звучала какая-то музыка?» Точно такое же суждение можно было услышать в Афинах относительно нового живописного искусства азиатской и сикионской школ, и немногим отличалось бы то, что произнесли бы в египетских Фивах насчет искусства Кносса и Тель-эль-Амарны.

Все, что сказано Ницше о Вагнере, приложимо и к Мане. Якобы возвращение к элементарному, к природе в противоположность сюжетной живописи и абсолютной музыке, на деле их искусство означает уступку варварству больших городов, начинающемуся распаду, как он выражается в области чувственного через смесь брутальности и утонченности, — шаг, который по необходимости должен быть последним. Искусственное искусство не способно ни на какое дальнейшее органическое развитие. Оно знаменует конец.

Отсюда следует (и это горькое признание), что западное изобразительное искусство пришло к неминуемому завершению. Кризис XIX в. был агонией. Фаустовское искусство умирает, как и аполлоническое, как и египетское, как и всякое другое, — от старческой немощи, после того как оно реализовало все свои внутренние возможности, после того как оно исполнило свое предназначение в биографии своей культуры.

То, что практикуется ныне в качестве искусства — как музыка после Вагнера, так и живопись после Мане, Сезанна, Лейбля и Менцеля, — представляет собой бессилие и ложь.

Попытаемся же отыскать великие личности, которые могли бы оправдать утверждение, что искусство, заряженное судьбоносной необходимостью, все еще существует. Поищем *самоочевидные и насущные* задачи, которые ждали бы своего решения от этих людей. Обойдем все выставки, концерты, театры — и не найдем здесь никого, кроме суетливых дельцов и шумных дураков, которые довольствуются поделками на продажу, хотя внутренне все это уже давно воспринимается как излишнее. На каком низком уровне внутреннего и внешнего достоинства пребывает сегодня все то, что принято именовать искусством и художниками! Да на общем собрании любого акционерного общества или среди инженеров первого попавшегося машиностроительного завода мы отыщем больше интелли-

генции[121], вкуса, характера и мастерства, чем во всей живописи и музыке современной Европы! На одного великого художника всегда приходилась сотня лишних людей, подвизавшихся в искусстве. Однако пока существовала великая условность, а *значит,* подлинное искусство, даже и из-под их рук выходило нечто порядочное. Существование этой сотни было извинительным, потому все *сообща* эти люди и были той самой почвенной традицией, которая рождала одного. Но ныне только эти 10 000[122] и занимаются делом, «чтобы как-то жить» (в необходимости чего никакой уверенности у нас нет), и несомненно лишь одно: все художественные заведения можно было бы сегодня позакрывать, само же *искусство* этого даже и не заметит. Нам было бы довольно перенестись в Александрию в 200 г. до Р. Х., чтобы получить представление о создаваемой вокруг искусства шумихе, посредством которой цивилизация мировых столиц умудряется обмануться насчет смерти своего искусства. Там, как и теперь в мировых столицах Западной Европы, шла погоня за иллюзиями дальнейшего художественного развития, персональной самобытности, «нового стиля», «непредвиденных возможностей», звучала теоретизирующая болтовня, привлекали всеобщее внимание претенциозные позы модных художников, подобных акробатам, жонглирующим («ходлирующим»[123]) гирями из папье-маше, можно было видеть литератора вместо поэта, наблюдать позорный фарс организованного торговцами от искусства экспрессионизма, выдаваемого за главу в истории искусств, познакомиться с воззрением на мышление, чувства и творчество как художественное ремесло. В Александрии тоже были свои драматурги на животрепещущие темы и режиссеры, которых предпочитали Софоклу, были и художники, изобретавшие новые течения и ошеломлявшие свою публику. Что имеем мы сегодня под именем «искусства»? Во-первых, фальшивую музыку, полную деланного шума массированно пускаемых в ход инструментов. Во-вторых, изолгавшуюся живопись, полную идиотических, экзотических и плакатных эффектов. В-третьих, лживую архитектуру, которая каждые десять лет, порывшись в запасниках форм прошедших тысячелетий, «основывает» новый стиль, и уж под его маркой каждый делает, что ему заблагорассудится. Наконец, лживую скульптуру, обкрадывающую Ассирию, Египет и Мексику. И все же во внимание, как выражение и знамение времени, принимается один только вкус светских кругов. А все прочее, что, напротив, продолжает «держаться» за старые идеалы, становится уделом исключительно одних провинциалов.

Великая орнаментика прошлого сделалась мертвым языком, как санскрит и церковная латынь*. Вместо того чтобы служить ее символике, ее мумию, ее наследие используют на готовых формах, размножают, подвергают совершенно неорганичным изменениям. Всякий модернизм почитает отклонение за развитие. На место действительного становления приходят реанимированные старые стили и их гибриды. В Александрии тоже были свои прерафаэлитствующие паяцы — с вазами, стульями, картинами и теориями, свои символисты, натуралисты и экспрессионисты. В Риме себя выдают то за представителей греко-азиатской школы, то греко-египетской, то архаической, а то — по Праксителю — новоаттической. Рельефы XIX династии, этот египетский модернизм, которые массивно, бессмысленно и неорганично оплетают стены, статуи и колонны, производит впечатление пародии на искусство Древнего царства. Наконец, птолемеевский храм Гора в Эдфу невозможно было бы превзойти по пустоте произвольно нагроможденных форм. Это хвастливый и навязчивый стиль также и наших улиц, монументальных площадей и выставок, хотя мы пребываем еще только в начале такого развития.

Наконец, иссякает даже та энергия, которая необходима, чтобы хотя бы только желать чего-то иного. Уже великий Рамсес присваивал постройки своих предшественников, повелевая вырубать их имена с надписей и сцен рельефов и заменять их на собственное. То же самое признание в художественной импотенции подвигло и Константина украсить собственную триумфальную арку в Риме скульптурами, снятыми с других зданий. Много раньше, примерно с 150 г. до Р. Х., в регионе античного искусства возникает техника копирования старинных шедевров — не потому, что в них еще хоть что-то понимали, но потому, что никто больше не мог создавать оригиналы. Ибо мы должны как следует усвоить: копиисты эти были *художниками той эпохи.* Их работы, исполненные в том или ином стиле в соответствии с требованиями моды, знаменуют максимум имевшейся на тот момент творческой потенции. Вообще все римские портретные статуи, будь то мужские или женские, сводятся к весьма малому числу греческих типов позы и жеста, которые, что касается торса фигуры, копировались с большей или меньшей верностью стилю, между тем как лицо делалось «похожим» с помощью примитивной ремесленной способности потрафить заказчику. Так, например, знаменитая статуя Августа в доспехах выполнена по образцу

* Ср. т. 2. С. 126.

«Дорифора» Поликлета. Примерно в таком соотношении находятся (если называть первые предварительные признаки соответствующей стадии на Западе) Ленбах к Рембрандту и Макарт — к Рубенсу. Точно так же на протяжении 1500 лет, от Яхмоса I до Клеопатры, копил все новые и новые скульптуры и египетский дух. Вместо развивавшегося древними вплоть до конца Среднего царства большого стиля здесь господствует *мода,* заставляющая вновь оживать вкус то одной, то другой династии. Среди турфанских находок[124] имеются остатки индийских драм времени Рождения Христа, нисколько не уступающие созданным Калидасой несколькими столетиями позже. Известная нам китайская живопись на протяжении более тысячелетия демонстрирует непрестанную смену стилевой моды при отсутствии развития, и так, должно быть, обстояло дело уже в эпоху Хань. Окончательным результатом является устоявшийся, без устали копируемый запас форм, как нам это демонстрируют ныне индийское, китайское и арабско-персидское искусство, и в соответствии с ним исполняются картины и ткани, стихи и сосуды, мебель, драмы и музыкальные произведения*, — и это при невозможности по языку орнаментики определить хотя бы век, к которому относится данная работа, уж не говоря о десятилетии, что неизменно удавалось во *всех* культурах вплоть до завершения позднего времени.

* Ср. т. 1. С. 256 сл.

ГЛАВА ПЯТАЯ
ОБРАЗ ДУШИ
И ЖИЗНЕОЩУЩЕНИЕ

I. О форме души

1

Всякий профессиональный философ вынужден, не прибегая к серьезной проверке, верить в существование чего-то такого, с чем, на его взгляд, можно оперировать с помощью рассудка, потому что от такой возможности зависит все духовное бытие его самого. Поэтому у всякого логика и психолога, какими бы скептиками они ни были, есть пунктик, в котором умолкает критика и начинается вера, где даже строжайший аналитик перестает применять свой метод (а именно против самого себя и по вопросу о разрешимости и даже просто наличии стоящей перед ним задачи). Так, высказывание: «С помощью мышления можно установить формы мышления» Кант под сомнение не ставил, каким бы сомнительным ни представлялось оно нефилософу. В высказывании: «Существует душа, структура которой доступна для научных методов; то, что я с помощью критического разбора сознательных бытийственных актов устанавливаю в форме психических "элементов", "функций", "комплексов" — и *есть* моя душа» не усомнился пока что ни один психолог. И тем не менее здесь должны были бы зародиться глубочайшие сомнения. Вообще возможна ли абстрактная наука о душевном элементе? Соответствует ли то, что мы находим, следуя по этому пути, — тому, что искали? Почему вся вообще психология, если взять ее не как знание людей и жизненный опыт, но как науку, изначально остается самой плоской и никчемной из философских дисциплин, уделом — при всей своей пустоте — исключительно посредственных умов и бесплодных систематиков? Причину этого несложно отыскать. Беда «эмпирической» психологии в том, что у нее нет даже объекта в смы-

сле какой бы то ни было научной техники. То, как она отыскивает проблемы и их разрешает, — сущая борьба с тенями и призраками. Что это такое — душа? Если бы здравый смысл мог дать ответ на этот вопрос, наука оказалась бы излишней.

Ни один из тысячи современных психологов не смог дать подлинного анализа или определения воли «как таковой», раскаяния, страха, ревности, прихоти, художественной интуиции. Еще бы, ведь разбирать можно только нечто системное, а определять можно только понятия с помощью других понятий. Все изыски духовной игры с понятийными дистинкциями, все мнимые наблюдения взаимосвязей чувственно-телесных данных с «внутренними процессами» никак не затрагивают того, о чем здесь на самом деле идет речь. Воля — это не понятие, а имя, пра-слово, все равно что Бог, знак чего-то, в чем мы внутренне непосредственно убеждены, не будучи в состоянии хоть когда-нибудь это описать.

То, что имеется здесь в виду, остается извечно недоступным для ученого исследования. Не напрасно всякий язык своими путающими на тысячи ладов обозначениями заказывает нам теоретически делить душевное, желать его систематически упорядочить. Здесь нечего упорядочивать. Критические — «препарирующие» — методы приложимы исключительно к миру как природе. Скорее вам удастся с помощью скальпеля или кислоты разложить бетховенскую тему, чем средствами абстрактного мышления — душу. У познания природы и познания человека нет никаких общих целей, путей и методов. Первобытный человек переживает «душу» вначале в других людях, а затем также и в себе как *numen*, подобно тому как ему известны *numina* в окружающем мире, и свои впечатления он толкует мифическим образом. Соответствующие слова являются символами, звуками, означающими для того, кто понимает, нечто неописуемое. Они вызывают к жизни образы, *сравнения,* и объясняться относительно душевного на ином языке мы не научились и по сей день. С помощью автопортрета или пейзажа Рембрандт может поведать что-то о своей душе тому, кто ему внутренне близок, а Гёте некий Бог наделил даром сказать про то, как он страдает[125]. Некоторые неуловимые для слов душевные порывы, чувства могут быть сообщены другим людям взглядом, парой тактов мелодии, едва заметным движением. Это подлинный язык души, который остается непонятным посторонним. Слово как звук, как поэтический элемент в состоянии установить здесь связь, слово как понятие, как элемент научной прозы — никогда.

Для человека, поскольку он не только живет и ощущает, но и, наблюдая, примечает, «душа» — это *образ,* происходящий из всецело

изначального опыта смерти и жизни. Образ этот столь же стар, как и отделенное словесными языками от зрения и следующее за ним раз-мышление вообще. Окружающий нас мир мы *видим;* поскольку всякое свободно двигающееся в нем существо, чтобы не погибнуть, должно его еще и понимать, из повседневного малого, технического, нащупывающего опыта развивается совокупность устойчивых черт, смыкающаяся для привыкшего к словам человека в *образ понятого,* в мир как природу*. То, что не является внешним миром, мы не видим; однако мы ощущаем его присутствие, как в других, так и в самих себе. Своим способом физиономически давать о себе знать «оно» пробуждает страх и любознательность, и таким образом возникает раздумчивый *образ антимира,* посредством которого мы пред-ставляем, зримо устанавливаем перед собой то, что самому глазу остается извечно чуждым. Образ души мифичен и является предметом культов души постольку, поскольку мы взираем на образ природы по-религиозному; он превращается в научное представление и делается предметом научной критики, как только мы начинаем критически наблюдать «природу». Подобно тому как «время» является понятием, противоположным** пространству, так и «душа» — антимир к «природе» и — совместно с природой — ежемоментно определяется представлением о ней. Уже было показано, как «время» возникло из ощущения направления пребывающей в вечном движении жизни, из внутренней несомненности судьбы в качестве мысленного *негатива* к положительной величине, как воплощение того, что *не есть протяженность,* и что вообще все «свойства» времени, посредством абстрактного препарирования которых, полагали философы, они смогут разрешить проблему времени, постепенно сформировались и упорядочились в уме как вывернутые наизнанку свойства пространства. Совершенно таким же был путь возникновения представления о душевном как о переворачивании и негативе представления о мире с привлечением на помощь пространственной полярности «внешнее — внутреннее» и соответствующего переосмысления характеристик. *Всякая психология есть антифизика.*

Абсурдно желать получить «точное знание» об остающейся вечно исполненной тайны душе. Однако поздняя городская склонность к абстрактному мышлению все равно принуждает «физика внутреннего мира» к тому, чтобы пояснять иллюзорный мир представлений все новыми представлениями, а понятия — понятиями. Он переосмысливает непротяженное в протяженное, он строит систему в ка-

* Ср. т. 1. С. 142 сл.

** Ср. там же. С. 173.

честве причины того, что усматривается исключительно физиономически, и верит, что в этой системе его взору открывается структура «души». Но уже сами слова, подбираемые во всех культурах для того, чтобы сообщить эти результаты научной работы, выдают тайну. Речь здесь идет о функциях, комплексах ощущений, побудительных пружинах, порогах сознания, о протекании, ширине, интенсивности, параллелизме душевных процессов. Однако все эти слова происходят из способа представления естествознания. «Воля соотносится с предметом» — да ведь это пространственный образ. Сознательное и бессознательное — в основу этого слишком уж явно положена схема надземного и подземного. В современных теориях воли мы находим весь язык форм электродинамики. Мы говорим о волевых функциях и мыслительных функциях совершенно в том же смысле, что и о работе системы сил. Анализировать ощущение — значит математически разобрать его теневое отображение на собственной душе, разделить его на части и измерить. Всякое исследование души в таком стиле, каким бы возвышенным ни почитало оно само себя в сравнении с анатомией мозга, полно механических привязок и, само того не замечая, прибегает к воображаемой системе координат внутри воображаемого душевного пространства. «Чистый» психолог и не замечает вовсе, что во всем копирует физика. Так что вовсе неудивительно, что приемы последнего точка в точку совпадают с самыми нелепыми методами экспериментальной психологии. По способу представления мозговые пути и ассоциативные нити всецело соответствуют оптической схеме: «волевой процесс» или «процесс восприятия»; в обоих случаях речь идет о родственных, а именно *пространственных* фантомах. Нет большой разницы, будем ли мы определять психическую способность на понятиях или же станем ограничивать соответствующую область коры большого полушария графически. Научная психология разработала замкнутую систему образов и оперирует с ней как с чем-то само собой разумеющимся. Рассмотрите любое отдельно взятое высказывание любого отдельно взятого психолога и вы получите лишь вариации этой системы в стиле соответствующего внешнего мира.

Четкое, абстрагированное от зрения мышление предполагает в качестве средства дух языка культуры, то, что, будучи создано душевным элементом культуры как часть и носитель ее выражения*,

* Праязыки никоим образом не могут служить основой для абстрактного хода рассуждений. Однако в начале всякой культуры происходит внутреннее преобразование имеющегося в наличии тела языка, которое делает его способным к решению высших символических задач развития культуры. Так *в одно время с романским сти-*

образует «природу» значений слов, языковой космос, внутри которого абстрактные понятия, суждения, выводы (отображения числа, каузальности, движения) ведут свое механически предопределенное существование. Так что ежемоментный образ души зависит *от словоупотребления и его глубинной символики.* Все западные, т. е. фаустовские, языки имеют понятие «воли» — мифической величины, которая в то же самое время делается наглядной посредством преобразования глагола и создает решительный противовес античному способу употребления языка, *а значит,* и образу души. *Ego habeo factum* вместо *feci** — в этом проступает *numen* внутреннего мира. Так что в научной картине души всех западных психологий образ воли, определенный языком, появляется в качестве хорошо обособленной способности, само по себе существование которой, при том что ее по-разному определяют в отдельных школах, никакой критики не вызывает.

2

Итак, я утверждаю, что научная психология, будучи крайне далека от того, чтобы раскрыть сущность души или хотя бы только к ней прикоснуться (следует прибавить, что каждый из нас, сам того не зная, занимается психологией такого рода, когда пытается «представить» собственные или чужие душевные движения), прибавляет ко всем символам, составляющим макрокосм культурного человека, еще один. Как и все завершенное, а не завершающее само себя, он представляет собой *механизм* вместо *организма.* В этой картине отсутствует то, что наполняет собой наше жизнеощущение и должно было бы быть как раз-таки «душой»: судьбоносность, не оставляющее выбора направление бытия, возможное, осуществляемое жизнью в ее протекании. Не думаю, чтобы хоть в одной из психологических систем встречалось слово «судьба», и известно, что нет в мире ничего более удаленного от действительного жизненного опыта и знания людей, чем такая система. Ассоциации, апперцепции, аффекты, движущие пружины, мышление, чувство, воля — все это мертвые механизмы, топография которых образует безотносительное содержание науки о душе. Хотели отыскать жизнь, а напали на

лем из германских языков франкской эпохи возникают немецкий и английский, а из *lingua rustica* [сельского языка (*лат.*)] бывших римских провинций — французский, итальянский и испанский: несмотря на столь разное происхождение, это все языки *тождественного* метафизического содержания.

* Ср. т. 1. С. 329 сл.

понятийный орнамент. Душа осталась тем, чем и была, что нельзя ни помыслить, ни представить, тайной *как таковой*, *самим* вечно становящимся, *самим* чистым переживанием.

Это *воображаемое тело души* (выговорим это здесь в первый раз) ни в коем случае не является чем-то помимо верного зеркального отображения того образа, в виде которого зрелый человек культуры видит свой внешний мир. Как здесь, так и там благодаря переживанию глубины реализуется протяженный мир*. Тайна, намек на которую содержит пра-слово «время», создает пространство *как таковое* как из восприятия внешнего, так и из представления о внутреннем. Также и картина души имеет свое направление вглубь, свой горизонт, свою ограниченность или бесконечность. «Внутреннее око» видит, «внутреннее ухо» слышит. Существует отчетливое представление о внутреннем порядке, который, как и порядок внешний, несет на себе черту *каузальной необходимости.*

Тем самым после всего, что было сказано в этой книге о явлении высших культур, открывается перспектива колоссального расширения и обогащения исследований души. Все, что ныне говорят и пишут психологи (речь при этом идет не только о систематической науке, но также и о физиономическом познании человека в широчайшем смысле этого слова), относится исключительно к *современному* состоянию *западной* души, между тем как считавшееся до сих пор само собой разумеющимся мнение о том, что эти опыты применимы также и к «человеческой душе» вообще, принималось на веру без всякой проверки.

Образ души — это всякий раз образ вполне определенной души. Нет наблюдателя, который мог бы хоть раз уйти от условий своего времени и своего круга, что бы он ни «изучал»: всякое приобретенное таким образом знание уже является — по отбору, направлению и внутренней форме — выражением его собственной души. Уже первобытный человек на основании фактов *своей* жизни составляет себе картину души, формирующее действие на которую оказывают первичные опыты как бодрствования (различие «я» и мира, «я» и «ты»), так и существования (различие тела и души, жизни чувств и размышления, половой жизни и восприятия). В связи с тем что размышляют об этом именно задумчивые люди, здесь — в противоположность прочим — неизменно появляется внутренний *питеп:* дух, логос, *«ка», «руах».* То же, как при этом происходит подразделение и соотношение в частностях и как представляют себе люди ду-

* Ср. т. 1. С. 227 сл.

шевные элементы: как слои, силы, субстанции, как единство, полярность или множество, — это уже характеризует размышляющего как члена определенной культуры. И если кто-то полагает, что в состоянии познать душевное начало иных культур по его действиям, он подменяет его своим собственным образом души. Новые опыты включаются им в уже *существующую* систему, и неудивительно, что в конце концов он искренне считает, что открыл вечные формы.

На деле же всякая культура обладает своей собственной систематической психологией, подобно тому как она обладает собственным стилем познания человека и жизненным опытом. И подобно тому как даже всякая отдельная стадия, будь то эпоха схоластики, софистики или Просвещения, выстраивает образ числа, мышления или природы, который подходит только ей, так в конечном счете и всякое столетие отражается в собственном образе души. Лучший западноевропейский знаток людей заблуждается, тщась понять араба или японца, и то же самое справедливо в отношении обратной ситуации. Но заблуждается и ученый, когда он переводит базовые слова арабской или греческой системы словами языка собственного. «*Нефеш*»[126] — это не *animus,* а «*атман*» — не «душа». То, что мы повсюду обнаруживаем под наименованием «воля», античный человек в собственном образе души *не* наблюдал.

Так что никаких сомнений относительно величайшего значения отдельных то и дело появляющихся во всемирной истории мышления образов души больше быть не может. Античный (аполлонический, преданный точечному, эвклидовскому бытию) человек взирал на собственную душу как на космос, упорядоченный в группу прекрасных частей. Платон называл их νοῦς, θυμός, ἐπιθυμία* и сравнивал с человеком, животным и растением, а как-то раз — даже с обитателем Юга, обитателем Севера и греком[127]. То, что здесь по видимости имитируется, есть природа, как она раскрывается взору античного человека: благоупорядоченная совокупность осязаемых частей, перед лицом которых пространство воспринимается как несуществующее. Где в этой картине «воля»? Где представление функциональных взаимосвязей? Где прочие создания *нашей* психологии? Можно ли поверить, чтобы Платон и Аристотель меньше смыслили в анализе и не видели чего-то такого, что у нас само лезет в глаза каждому профану? Или воля отсутствует здесь потому, что в античной математике отсутствует пространство, а в античной физике — сила?

* Ум, ярость, вожделение (*греч.*).

Возьмем, напротив, какую угодно из западных психологий. Всякий раз мы повстречаем здесь *функциональный* порядок и никогда не обнаружим телесного; $y = f(x)$ — вот пра-образ всех впечатлений, воспринимаемых нами изнутри, *потому что* там — основа нашего внешнего мира. Мышление, ощущение, воля — избавиться от этой троицы не может, как ни желает, ни один западноевропейский психолог, однако уже полемика готических мыслителей относительно примата воли или разума показывает, что в этом усматривается связь между *силами,* и не имеет никакого значения, преподносятся ли эти учения как результаты собственного исследования или же были вычитаны у Августина и Аристотеля. Ассоциации, апперцепции, волевые процессы и прочие элементы картины, как бы они там ни назывались, все без исключения принадлежат к типу математически-физических функций и по своей форме совершенно неантичны. Поскольку речь здесь не о жизненных чертах, которые следует толковать физиономически, но о «душе» как объекте, психологов вновь ставит в тупик проблема движения. У античности имелась *также внутренняя проблема элеатов,* а в схоластических спорах относительно функционального превосходства разума или воли о себе заявляет опасная слабость барочной физики, оказавшейся не в состоянии отыскать не подлежащее сомнению соотношение силы и движения. В античной и индийской картине души энергия направления отрицается (ибо все здесь расставлено по местам и закруглено), в фаустовской же и египетской утверждается (здесь имеются совокупности воздействий и центры сил), однако именно по причине этого заряженного временем содержания чуждое времени мышление приходило в противоречие с самим собой.

Фаустовский и аполлонический образ души жестко друг другу противостоят. Все предыдущие противоречия вновь вырываются на поверхность. Воображаемое единство можно обозначить в одном случае *телом души,* в другом — *пространством души.* Тело имеет части, в пространстве протекают процессы. Античный человек воспринимает свой внутренний мир скульптурно. Об этом говорят уже языковые особенности Гомера, в которых, возможно, проглядывают древнейшие храмовые учения, в том числе относительно душ в Аиде, которые являются вполне узнаваемым слепком тела. Такой же видится душа и досократовской философии. Три ее прекрасно упорядоченные части — λογιστικόν, ἐπιθυμητικόν, θυμοειδές* — напоминают группу Лаокоона. *Мы* пребываем под музыкальным впечатлением:

* Разумная, вожделеющая, яростная (*греч.*).

главной темой сонаты внутренней жизни оказывается воля, а мышление и чувство — темы побочные; фраза подлежит строгим правилам душевного контрапункта, отыскание которых является задачей психологии. Наипростейшие элементы различаются так же, как античные и западные числа: там они величины, а здесь — отношения. *Душевной статике* аполлонического бытия (стереометрическому идеалу σωφροσύνη и ἀθαραξία*) противостоит *душевная динамика* бытия фаустовского.

Аполлонический образ души (платоновская колесница, запряженная двумя лошадьми, с νοῦς в качестве возницы[128]) сразу же испаряется с приближением к магической душевности арабской культуры. Он блекнет уже в поздней Стое, главы которой происходили преимущественно с арамейского Востока. В раннюю императорскую эпоху даже в городской римской литературе можно повстречать только воспоминание о нем.

Магическая картина души несет на себе черты строгого *дуализма двух загадочных субстанций, духа и души***. Соотношение, господствующее между ними, — это ни античное, статическое, ни западное, функциональное, но некое устроенное совершенно иначе, которое можно обозначить именно лишь как магическое. В противоположность физике Демокрита и физике Галилея на ум приходят алхимия и философский камень. Этот специфически восточный образ души с внутренней необходимостью лежит в основе всех психологических, прежде всего теологических, рассмотрений, наполняющих «готическое» раннее время арабской культуры (0 — 300). Евангелие Иоанна принадлежит сюда с не меньшим правом, чем сочинения гностиков и Отцов Церкви, неоплатоников и манихейцев, догматические тексты в Талмуде и Авесте и выражающееся вполне по-религиозному старческое настроение *Imperium Romanum,* заимствовавшей немногое живое в своем философствовании с юного Востока, из Сирии и Персии. Уже великий Посидоний, этот подлинный исполненный раннеарабского духа семит, несмотря на античную внешнюю сторону своей колоссальной учености, воспринял в качестве истинной эту магическую структуру души — в глубочайшем противоречии аполлоническому ощущению жизни. Пронизывающая тело субстанция пребывает в явном *ценностном* контрасте со второй, нисходящей на человека из мировой пещеры — абстрактной, божественной, на которой основывается *consensus* всех, кто

* Благоразумия и невозмутимости (*греч.*).

** Ср. т. 2. С. 255 сл.

к ней причастен*. Этот-то «дух» и вызывает к жизни вышний мир, порождая который он одерживает верх над обычной жизнью, «плотью», природой. Вот пра-образ, который, понимаемый то религиозно, то философски, то художественно (вспоминается портрет эпохи Константина с недвижно устремленными в бесконечность глазами; *этот взгляд и изображает* πνεῦμα) лежит в основе ощущения «я». Плотин и Ориген так это и воспринимали. Павел проводит различие (например, I Кор. 15, 44) между σῶμα ψυχικόν и σῶμα πνευματικόν**. В гностицизме было распространено представление о двойном, телесном или духовном экстазе и о разделении людей на низших и высших, на психиков и пневматиков. Плутарх возвел распространенную в позднеантичной литературе психологию, а именно дуализм νοῦς и ψυχή*** к восточным образцам. Дуализм этот тут же соотнесли с противоположностью христианского и языческого, духа и природы, откуда далее у гностиков, христиан, персов и иудеев и появилась все еще не преодоленная схема всемирной истории как драмы человечества, разыгрывающейся между творением и Страшным судом, с вмешательством Бога посередине.

Своего научного завершения магическая картина души достигает в школах Багдада и Басры. Аль-Фараби и аль-Кинди**** подробно рассмотрели запутанную и малодоступную для нас проблему этой магической психологии. Не следует недооценивать их влияния на юное, совершенно абстрактное учение о душе (*не* на ощущение «я»), существовавшее на Западе. Схоластическая и мистическая психология переняла от мавританской Испании, Сицилии и Востока ровно столько же элементов формы, сколько и готическое искусство. Не следует забывать, что арабство является культурой институционализированных религий откровения, которые все предполагают дуалистический образ души. Вспомним Каббалу и участие иудейских философов в так называемой философии Средневековья, т. е. вначале позднем арабстве, а затем ранней готике. Назову лишь один показательный пример, на который почти не обращают внимания, и пример последний: Спинозу*****. Выходец из гетто Спиноза — последний припозднившийся представитель магического мироощущения и гость в мире форм мироощущения фаустовского (вместе со своим персидским современником Ширази). Способный ученик эпохи ба-

* Ср. т. 2. С. 266 сл.

** Тело психическое *и* тело духовное (*греч.*).

*** Ума *и* души (*греч.*).

**** *De Boer.* Gesch. d. Philos. im Islam (1901). S. 93, 108.

***** *Windelband*. Gesch. d. neueren Philos. (1919), I. S. 208; *Hinneberg*. Kultur der Gegenwart I, V (1913). S. 484.

рокко, он смог придать своей системе оттенки западного мышления; но в глубине он находится всецело под влиянием арабского дуализма двух душевных субстанций. *Вот подлинная, внутренняя причина, по которой у него отсутствует понятие силы Галилея и Декарта.* Это понятие является центром тяжести динамической Вселенной и в силу этого чуждо магическому мироощущению. Не может быть никакого примирения между идеей философского камня (которая в скрытом виде содержится в идее Спинозы о Божестве как *causa sut)* и каузальной необходимостью *нашей* картины природы. Поэтому его детерминизм воли — это тот самый «кисмат», который отстаивали ортодоксы в Багдаде, и там же следует искать родину процедуры *«more geometrico»*[129], общей Талмуду, Авесте и арабскому каламу*, в спинозовской же этике он представляет собой гротескный уникальный случай в рамках *нашей* философии.

Немецкой романтике довелось еще раз мимолетно расколдовать этот магический образ души. Магией и извилистыми мыслительными ходами готических философов романтики наслаждались не меньше, чем идеалами Крестовых походов монастырей и рыцарских замков, а прежде всего еще и сарацинскими искусством и поэзией, при том, что в этих далеких предметах смыслили тогда мало. Шеллинг, Окен, Баадер, Геррес и их круг предавались бесплодным умствованиям в арабско-иудейском стиле, которые с явным удовлетворением воспринимались как темные, как «глубокие», чем они на самом деле *не* были для восточных людей, между тем как сами они, пожалуй, то, что говорили, понимали не вполне и надеялись, что также и слушатели не вполне это поймут. Во всем этом эпизоде примечательно лишь очарование непроясненности, внушавшееся данными идейными кругами. Позволительно сделать заключение, что наиболее ясные и доступные формулировки фаустовских мыслей, какие мы встречаем у Декарта и в Кантовых «Пролегоменах», должны были бы производить на арабского метафизика то же самое впечатление туманности и запутанности. То, что истинно для нас, ложно для них — и наоборот: это справедливо как для образа души отдельных культур, так и любого другого результата научного размышления.

3

В будущем придется отважиться на решение непростой задачи по проведению такого же обособления исходных моментов в миро-

* Ср. т. 2. С. 265, прим. 2.

воззрении и философии готического стиля, как и в орнаментике кафедральных соборов и в тогдашней примитивной живописи, которая все никак не решалась сделать выбор между плоским золотым фоном и обширными пейзажами на заднем плане (магический и фаустовский способ узрения Бога в природе). Как становится видно по этой философии, в раннем образе души с робкой незрелостью приходят в смешение черты христианско-арабской метафизики, дуализма духа и души — с северными озарениями, людьми пока что непризнанными, функциональных душевных сил. Эта двойственность лежит в основе спора о преобладании воли или разума, этой *основной проблемы готической философии,* которую пытаются разрешить то в арабском, то в новом западном смысле. Это тот же самый понятийный миф, который в постоянно изменяющейся редакции определял ход развития всей нашей философии и резко обособляет ее от всякой иной. У Канта и якобинцев рационализм позднего барокко со всей гордыней уверившегося в собственных силах городского духа сделал выбор в пользу богини Разума. Однако уже XIX столетие (прежде всего здесь следует назвать Ницше) вновь остановилось на более мощной формуле: *voluntas superior intellectu**, которая у всех нас содержится в крови**. Шопенгауэр, последний великий систематик, привел это к формуле «мира как воли и представления», и решение *против* воли исходит не от его метафизики, а от его *этики.*

Здесь потаеннейшее основание и смысл всякого философствования внутри данной культуры заявляет о себе в непосредственной форме. Ибо то *фаустовская душа* пыталась на протяжении многовековых усилий нарисовать собственный *автопортрет,* картину, которая обнаруживала бы глубоко прочувствованное созвучие с картиной мира. Готическое мировоззрение с его борьбой между разумом и волей на самом деле является выражением *жизнеощущения* этих людей Крестовых походов, эпохи Штауфенов и великого возведения соборов. *Душу видели такой потому, что такими были.*

В образе души воля и мышление — это направление и протяжение, история и природа, судьба и причинность в картине внешнего мира. В этих основных чертах того и другого момента обнаруживается то, что нашим пра-символом является бесконечная протяжен-

* Воля превосходит разум (*лат.*).

** Поэтому если и в настоящей книге времени, направлению и судьбе отводится преимущество перед пространством и причинностью, к такой убежденности приводят не доводы рассудка, но (совершенно бессознательно) тенденции жизнеощущения, *снабжающие себя доказательствами*. Другого способа возникновения философских идей не существует.

ность. Воля связывает будущее с настоящим, мышление связывает безграничное с «здесь». *Исторический горизонт является становящийся далью, бесконечный же всемирный горизонт — далью ставшей*: вот смысл фаустовского переживания глубины. Ощущение направления реально, почти мифически, представляется как «воля», ощущение пространства — как «рассудок»: так возникает картина, которую наши психологи с необходимостью извлекают из внутренней жизни.

То, что фаустовская культура является *культурой воли,* есть лишь иное выражение преимущественно исторической предрасположенности ее души. «Я» в словоупотреблении (*ego habeo factum*), а значит, *динамическое* построение фразы с точностью воспроизводит тот стиль действий, который следует из этой предрасположенности и со своей энергией направления господствует не только в картине «мира как истории», но и в самой нашей истории. Это «я» вздымается кверху в готической архитектуре; шпили и контрфорсы — это «я», и *потому вся вообще фаустовская этика — это сплошное* «ввысь»: от Фомы Аквинского и до Канта мы видим здесь совершенствование «я», нравственную работу над «я», оправдание «я» верой и благими делами, уважительное отношение к «ты» в ближнем ради собственного «я» и его спасения; и наконец, высочайшее: бессмертие «я».

Именно это-то и представляется подлинному русскому суетным, это-то он здесь и презирает. Русская, безвольная душа, пра-символом которой является бесконечная равнина*, пытается, услужая и *безымянно,* вся без остатка раствориться в братском мире, в горизонтальном. Помышлять о ближнем, отправляясь от *себя,* нравственно возвышать *себя* посредством любви к ближнему, желать покаяться *самому,* — все это для русского признаки западного тщеславия и кощунственно, как и желание наших соборов пробиться к небу в противоположность усеянной куполами *равнине* крыш русских церквей. Герой Толстого Нехлюдов шлифует свое нравственное «я», словно ногти, и потому Толстой принадлежит к петринистскому псевдоморфозу. Напротив того, Раскольников — это всего лишь некто в «мы». Его грех — это всеобщий грех**. Уже только рассматривать свои грехи как что-то принадлежащее лишь тебе говорит о надменности и тщеславии. Нечто близкое этому лежит в основе также и магического образа души. «Если кто придет ко мне, — говорит Иисус (Лук. 14, 26), — и не возненавидит отца, мать, жену, братьев и сестер,

* Ср. т. 1. С. 261 сл.

** Ср. т. 2. С. 326, прим.

но прежде всего свое собственное «я» (τὴν ἑαυτοῦ ψυχήν), он не сможет быть моим учеником». Исходя из данного ощущения он называет себя «дитя человеческое»*. Также и *consensus* правоверных безличен и проклинает «я» как грех, и сюда же относится подлинно русское понятие «правды» как безымянного согласия призванных.

Античный человек, всецело принадлежащий настоящему, также лишен этой нашей господствующей над миром и душой энергии направления, которая собирает все чувственные впечатления в порыв, устремленный вдаль, а все внутренние переживания толкует в смысле будущего. Он «безволен». Античная идея судьбы не оставляет на этот счет никаких сомнений, а еще того меньше — символ дорической колонны. Если борьба между мышлением и волей является потайной темой всех значительных портретов начиная с Ван Эйка и до Маре, то в античных портретах не может содержаться ничего подобного, ибо в античных образах души рядом с мышлением (νοῦς), внутренним Зевсом, содержатся аисторические единицы животных и растительных побуждений (θυμός и ἐπιθυμία) — всецело телесно, совершенно без сознательного порыва и стремления к цели.

Неважно, как мы будем обозначать фаустовский принцип, принадлежащий нам и только нам. Имя — лишь «звук пустой»[130]. Также и пространство — это слово, которое на тысячу ладов могло бы выразить одно и то же неописуемое нечто в устах математика, мыслителя, поэта, художника, слово, которое по видимости принадлежит всему человечеству и все же именно с *данным* метафизическим подтекстом, с внутренней необходимостью приписываемом ему нами, имеет хождение лишь в рамках западной культуры. Значение великого символа имеет не само понятие «воли», но то обстоятельство, что оно вообще существует для нас, между тем как *греки вовсе его не знали.* В конце концов нет никакой разницы между глубинным пространством и волей. В античных языках отсутствует обозначение как для одного, *так и* для другого**. Чистое пространство фаустов-

* «Сын человеческий» — вводящий в заблуждение перевод «барнаша», в основе которого лежит не сыновнее отношение, но безличное растворение в человеческой равнине.

** Ἐθέλω и βούλομαι означают «иметь намерение», «желание», «быть намеренным»; βουλή означает «совет», «замысел»; имени существительного к ἐθέλω вообще не существует[131]. *Voluntas* [воля (*лат.*)] — вовсе не психологическое понятие, но в подлинно римском фактологическом смысле, как и *potestas* [власть, возможность (*лат.*)] с *virtus* [доблесть, мужество (*лат.*)] — обозначение практического, внешнего, зримого дара, мощи отдельного человеческого существования. Мы в этом случае пользуемся заимствованным словом «энергия». «Воля» Наполеона и «энергия» — это две в высшей степени разные вещи, как, например, подъемная сила и сила тяжести. Не следует путать направленную наружу интеллигенцию, которая отличает римлянина

ской картины мира — это не просто протяжение, но распространение вдаль как эффективность, как преодоление только чувственного, как напряжение и тенденция, как духовная воля к власти. Мне прекрасно известно, сколь недостаточны эти описания. Совершенно невозможно точными понятиями передать различие между тем, что называем пространством мы и что называют им люди арабской или индийской культуры, что они думают, воспринимают и представляют в связи с этим словом. То, что это — *в самом деле* нечто всецело различное, доказывают чрезвычайно разные фундаментальные воззрения соответствующей математики и изобразительного искусства, и прежде всего непосредственные *жизненные* проявления. Мы убедимся в том, как находит свое выражение тождество пространства и воли в деяниях Коперника и Колумба, как и в деяниях Гогенштауфенов и Наполеона (покорение мирового пространства), однако иным образом оно заложено также и в физических понятиях силового поля и потенциала, которые невозможно было бы объяснить ни одному греку. Пространство как форма созерцания *a priori,* формула, в которой Кант окончательно высказал то, что непрестанно отыскивала философия барокко — это означает *притязание* души на *господство* над чуждым. «Я» господствует посредством формы мира*.

Это выражает глубинную перспективу масляной живописи, которая делает мыслимое бесконечным пространство картины зависимым от наблюдателя, в буквальном смысле слова *господствующего* над ним с избранного удаления. Это и есть тот порыв вдаль, что приводит к типу *героического, воспринимаемого исторически* пейзажа как в картине, так и в парке эпохи барокко, тот же, что выражает физико-математическое понятие вектора. На протяжении столетий

как цивилизованного человека от культурного эллина, с тем, что называется волей здесь. Цезарь *не был* волевым человеком в наполеоновском смысле. Показательно словоупотребление в римском праве, которое в сравнении с поэзией показывает куда более изначальное основное ощущение римской души. Умысел называется здесь *animus* (animus *occidendi* [намерение убить (*лат.*)]), желание, направленное на нечто наказуемое *dolus* — в противоположность ненамеренному правонарушению (*culpa*). *Voluntas* в качестве технического выражения вообще не встречается.

* Китайская душа «блуждает в мире»: вот смысл живописной перспективы Восточной Азии, точка схождения линий которой лежит в *центре картины*, а не в ее глубине. Посредством перспективы вещи покоряются «я», которое упорядочивающе их постигает, и античное отрицание перспективного заднего плана означает таким образом также и недостаток «воли», притязаний на господство над миром. Китайской перспективе, как и китайской технике (т. 2. С. 566, прим. 1), недостает энергии направления, и поэтому я бы хотел, в противоположность тому мощному порыву вглубь, что отличает нашу пейзажную живопись, сказать о перспективе *дао* восточных азиатов, что указывает на действующее в картине *мироощущение*, которое следует надлежащим образом понять.

живопись страстно стремилась к этому великому символу, в котором содержится все, что может быть выражено словами «пространство», «воля», «сила». Ему соответствует постоянная тенденция метафизики сформулировать функциональную зависимость вещей от духа посредством таких пар понятий, как явление и вещь сама по себе, воля и представление, «я» и не-«я», которые все имеют чисто динамическое содержание. Это очень сильно отличается от учения Протагора о человеке как *мере всех вещей, т. е. не об их творце.* Для античной метафизики человек — это тело среди прочих тел, и познание здесь — некоего рода *соприкосновение,* переходящее от познаваемого к познающему, а не наоборот. Оптические теории Анаксагора и Демокрита далеки от того, чтобы допустить человеческую активность в чувственном восприятии. Платон никогда не воспринимает «я» как центр трансцендентной сферы воздействий, что было внутренней потребностью для Канта. Пленники в его знаменитой пещере — это действительно пленники, *рабы* внешних впечатлений, а не их повелители, они освещены всеобщим солнцем, а не сами солнца, просвещающие мироздание[132].

Физическое понятие пространственной энергии (совершенно неантичное представление о том, что уже *пространственное отстояние* есть форма энергии, даже праформа всякой вообще энергии, ибо на этом основываются понятия емкости и напряженности) проливает свет также и на отношение воли к воображаемому душевному пространству. Мы чувствуем, что как динамическая картина мира Галилея и Ньютона, так и динамический образ души с волей в качестве центра тяжести и отправного пункта означают одно и то же. Оба они — порождения барокко, символы достигшей полной зрелости фаустовской культуры.

Неправильно, как это зачастую случается, считать культ «воли» если не общечеловеческим, то по крайней мере общим для всех христиан и выводить его из этоса раннеарабских религий. Эта взаимосвязь относится исключительно к исторической поверхности; за историю идей и словесных значений принимают судьбы таких слов, как *voluntas,* не замечая глубинной символической смены их смысла. Когда арабский психолог, например Муртада, говорит о возможности многих «воль»: об одной «воле», которая совпадает с поступком, о другой, независимой, ему предшествующей, о «воле», которая вообще не имеет отношения к поступку, а лишь порождает «желание» и т. д., причем определяется все это глубинным значением арабского слова, то перед нами, очевидно, такой образ души, который полностью отличен от фаустовского.

Для всякого человека, к какой бы культуре он ни принадлежал, элементы души представляют собой божества *внутренней мифологии.* То, чем является Зевс для внешнего Олимпа, тем же для внутреннего мира, и это с полной ясностью очевидно всякому греку, является νους, господствующий над прочими частями души. То, что есть «Бог» для нас, Бог как мировое дыхание, как всеохватная сила, как вездесущее действие и провидение, этим же самым, будучи отражением из Вселенной в воображаемых душевных пространствах (мы же по необходимости воспринимаем это отражение как реально существующее), является «воля». Микрокосмический дуализм магической культуры, *руах* и *нефеш, пневму* и *псюхэ* неизбежно дополняет макрокосмическая противоположность Бога и Дьявола, персидских Ормузда и Аримана, иудейских Яхве и Вельзевула, исламских Аллы и Иблиса, абсолютного Добра и абсолютного Зла, и мы еще увидим, что в западном мироощущении обе эти противоположности *в одно и то же время* блекнут. По мере того как из готической борьбы за превосходство между *intellectus* или *voluntas* оформляется воля как центр *душевного монотеизма,* из реального мира исчезает образ Дьявола. Ко времени барокко непосредственным следствием пантеизма внешнего мира явился пантеизм мира внутреннего, и то, что должна была бы означать (в любом смысле) противоположность *Бога и мира,* то же самое всякий раз означает и слово «воля» в противоположность душе вообще: всемогущая сила в своем царстве*. Стоит только религиозному мышлению перейти в строго научное, как двойственный понятийный миф продолжает сохраняться в физике и психологии. Происхождение понятий «сила», «масса», «воля», «эмоция» основывается не на объективном опыте, но на жизнеощущении. Дарвинизм представляет собой не что иное, как необычайно плоскую редакцию этого ощущения. Ни один грек не стал бы использовать слово «природа» в значении абсолютной и планомерной деятельности, как это делает современная биология. «Воля Божья» является для нас плеоназмом. Бог (или «природа») есть не что иное, как воля. Точно так же, как понятие Бога начиная с Возрождения неприметно становится тождественным с понятием бесконечного космического пространства и утрачивает чувственные, личностные качества (всеприсутствие и всемогущество стали едва ли не математическими понятиями), оно становится и незримой мировой волей.

* Понятно само собой, что атеизм здесь не является исключением. Когда материалист или дарвинист рассуждает о «природе», которая что-то целесообразно упорядочивает, производит отбор, что-то порождает или уничтожает, он в сравнении с деизмом XVIII в. заменяет лишь одно слово, а мироощущение оставляет неизменным.

Поэтому ок. 1700 г. чисто инструментальная музыка и берет верх над живописью в качестве единственного и последнего средства сделать доступным это ощущение Бога. Припомним в противоположность этому гомеровских богов. Зевс вовсе не обладает полной властью над миром; даже на Олимпе он (как того требует аполлоническое мироощущение) только *primus inter pares**, тело среди прочих тел. Слепая необходимость, Ананка, которую усматривает в космосе античное бодрствование, никоим образом от него не зависит. Напротив: боги покоряются ей. Эсхил открыто высказал это в одном выразительном месте «Прометея», однако это чувствуется уже у Гомера в *битве* богов и в том решающем месте, когда Зевс поднимает весы судеб не для того, чтобы распорядиться жребием Гектора, но чтобы его узнать[133]. Так что античная душа с ее частями и свойствами представляется Олимпом малых богов, и идеалом греческого жизнеустройства, *софросины* и *атараксии* является поддержание дружеского согласия между ними. Именуя высшую часть души, νοῦς, Зевсом, многие философы позволяют заключать о наличии такой взаимосвязи. Аристотель приписывает своему божеству в качестве единственной функции θεωρία, созерцательность[134]; это идеал и Диогена: дозревшая до совершенства статика жизни в противоположность столь же совершенной динамике жизненного идеала XVIII в.

Так что загадочное нечто в образе души, обозначаемое словом «воля», *страсть третьего измерения,* представляет собой по сути всецело порождение барокко, — как и перспектива масляной живописи, как и понятие силы новой физики, как звуковой мир чистой инструментальной музыки. Во всех этих случаях готика заранее истолковывала то, что привели к зрелости эти столетия одухотворения. Будем же здесь, где идет речь о *стиле* фаустовской жизни в противоположность всякой иной, исходить из того, что пра-слова «воля», «сила», «пространство», «Бог», несомые и одушевляемые *фаустовским* чувством смысла, являются символами, основными творческими свойствами больших, родственных друг другу миров форм, в которых выражается это бытие. До сих пор было принято полагать, что здесь мы непосредственно прикасаемся к «сущим сами по себе», вечным фактам, которым в один прекрасный миг предстоит быть окончательно установленными, «познанными», доказанными на путях критического исследования. Данная иллюзия естествознания была в равной мере и иллюзией психологии. Уразумение того, что эти «всеобщезначимые» основания принадлежат лишь к бароч-

* Первый среди равных (*лат.*).

ному стилю созерцания и понимания, как формы выражения имеют преходящее значение и «истинны» лишь для западноевропейской разновидности духа, изменяет весь смысл этих наук, которые оказываются не только субъектами систематического познания, но и в куда большей степени *объектами физиономического рассмотрения.*

Как мы уже видели, архитектура барокко началась тогда, когда Микеланджело заменил тектонические элементы Возрождения, опору и нагрузку — динамическими, силой и массой. Если в задуманной Брунеллески капелле Пацци нашло выражение безмятежное спокойствие, то созданный Виньолой фасад Иль Джезу — это в полном смысле *воля в камне.* Новый стиль в его церковном воплощении был назван иезуитским, в первую очередь по причине того совершенства, которого он достиг у Виньолы и Делла Порта; и в самом деле тесная связь существует между ним и творением Игнатия Лойолы, чей орден представляет собой чистую, абстрактную волю церкви*: потаенная, простирающаяся в бесконечное действенность этой воли оказывается дополнением к анализу и искусству фуги.

Отныне более не будет восприниматься в качестве парадокса, если в будущем речь будет заходить о *стиле барокко* и даже *иезуитском стиле в психологии, математике и теоретической физике.* Язык форм динамики, устанавливающий на место телесно-безвольных материи и формы энергетическую противоположность емкости и напряженности, общ для всех духовных творений этих веков.

4

Теперь следует ответить на вопрос о том, в какой степени сам человек этой культуры исполняет то, что позволяет от него ожидать созданный им образ души. Если тему западной физики можно в самом общем виде обозначить как тему эффективного пространства, этим определены также и способ бытия, *содержание* бытия человека того же времени. Мы, фаустовские натуры, привыкли включать отдельного человека в общую картину нашего жизненного опыта с точки зрения его *действенного,* а не скульптурно-покоящегося образа. То, чем является человек, мы оцениваем по его *деятельности,* которая может быть направлена как внутрь него, так и наружу;

* Не следует упускать из виду большую роль, которую сыграли иезуиты в развитии теоретической физики. Патер Бошкович был первым, кто, отталкиваясь от Ньютона, создал систему центробежных сил (1759). В иезуитстве приравнивание Бога к чистому пространству ощущается еще сильнее, чем в кругу янсенистов Пор-Рояля, к которому были близки математики Декарт и Паскаль.

и исходя из этого мы рассматриваем все отдельные намерения, основания, силы, убеждения, привычки. Слово, которым мы обобщаем данную сторону человека, — это *характер.* Мы говорим о характерных лицах, о характерных ландшафтах. Характер орнаментов, мазков кисти, росчерков целых искусств, эпох и культур: вот обычные для нас речевые обороты. Музыка барокко — это в подлинном смысле слова искусство характеристического, что в равной мере справедливо как для мелодии, так и для инструментовки. Этим словом также обозначается нечто не поддающееся описанию, что-то такое, что выделяет фаустовскую культуру из всех прочих. Причем невозможно не обратить внимания на его глубинное родство со словом «воля»: то, чем является воля в образе души, тем оказывается характер в картине жизни, какой она как нечто само собой разумеющееся представляется нам и *только* нам, западноевропейцам.

То, что у человека должен быть характер, есть коренное требование всех наших этических систем, какими бы различными ни были их метафизические или практические формулы в остальном. Характер (который формируется в *потоке мира, «личность»*, *отношение жизни к поступку)* — это фаустовское впечатление от человека, и значительное сходство с физической картиной мира наблюдается в том, что, несмотря на тончайшие теоретические исследования, векторное понятие силы с его тенденцией направления не поддается обособлению от понятия движения. Также невозможно и строго обособить волю и душу, характер и жизнь. На вершине этой культуры вне всякого сомнения, начиная с XVII в., мы воспринимаем слово «жизнь» просто как равнозначное воле. Такие выражения, как «жизненная сила», «воля к жизни», «деятельная энергия», как нечто само собой разумеющееся наполняют нашу этическую литературу, между тем как на греческий язык эпохи Перикла их было бы невозможно даже просто перевести.

Становится очевидным (притязание всего нравственного на временную и пространственную всеобщность до сих пор это камуфлировало), что всякая культура как цельное существо высшего порядка *обладает своим собственным нравственным обличьем.* Моралей столько же, сколько культур. Ницше, первый догадавшийся об этом, все же остался весьма удален от действительно объективной морфологии морали — по ту сторону от *всякого* добра и *всякого* зла. Он оценивал античную, индийскую, христианскую, ренессансную мораль в соответствии с собственными представлениями, вместо того чтобы рассматривать их стиль в качестве символа. Однако *пра-феномен морали* как таковой не должен ускользнуть именно от нашего исто-

рического взора. Между тем, как кажется, мы дозреваем для этого лишь теперь. Представление о человечестве как едином целом — деятельном, борющемся и продвигающемся вперед, столь нам необходимо, причем уже со времен Иоахима Флорского и Крестовых походов, что будет трудно признать, что этот исключительно западный способ воззрения имеет преходящую значимость и ограниченное время существования. Античному духу человечество представлялось неизменной массой, и этому соответствует совершенно иначе устроенная мораль, наличие которой можно проследить от гомеровского раннего времени вплоть до императорской эпохи. Вообще мы обнаруживаем, что в высшей степени активному жизнеощущению фаустовской культуры близки китайская и египетская культуры, а строго пассивному жизнеощущению культуры античной — индийская.

Если какая-либо группа наций постоянно имела перед глазами борьбу за существование, то это была античная культура, где все города и городишки сражались друг против друга на уничтожение — без плана, без смысла, без пощады, грудь в грудь, на основании совершенно антиисторического инстинкта. Однако, несмотря на Гераклита, греческая этика была далека от того, чтобы сделать из борьбы *нравственный* принцип. Как стоики, так и эпикурейцы проповедовали как идеал именно отказ от нее. Преодоление сопротивления — это скорее типичное побуждение западной души. Имеется спрос на деятельность, решимость, самоутверждение; борьба против уютного переднего плана жизни, против сиюмоментных впечатлений, против близкого, осязаемого, легкого, осуществление того, чему свойственны всеобщность и длительность, что в душевном плане соединяет прошлое и будущее, — вот содержание всех фаустовских императивов начиная с самых ранних дней готики и до Канта с Фихте, а после них — к этосу колоссальных силовых и волевых проявлений наших городов, экономических институций и нашей техники. *Carpe diem**, облаготворенное бытие античной точки зрения представляет собой полную противоположность тому, что воспринимали в качестве единственно ценного Гёте, Кант, Паскаль, что виделось таковым как церкви, так и вольнодумству — а именно *деятельному, борющемуся, преодолевающему* бытию**.

* Пользуйся моментом (*лат.*).

** Практическую деятельность (то, что Гёте назвал требованием дня) Лютер поставил в центр нравственности, и это явилось одной из наиболее существенных причин воздействия протестантизма именно на глубокие натуры. «Благие дела», в которых энергия направления в указанном здесь смысле отсутствует, безусловно отходят на задний план. В высокой их оценке, как и в Возрождении, сказывался остаток *южного* чувства. Здесь обнаруживаются глубинные этические причины для возра-

Подобно тому как все формы динамики — живописной, музыкальной, физической, социальной, политической — выявляют бесконечные взаимосвязи и рассматривают не единичный случай и их совокупность, подобно античной физике, атипичный процесс и его функциональные правила, так и под характером следует понимать нечто остающееся под воздействием жизни принципиально неизменным. В противном случае говорится о бесхарактерности. Характер, как форма *подвижной* экзистенции, в которой при наибольшей мыслимой переменчивости в единичном достигается высшее постоянство в фундаментальном, и есть то, что делает вообще возможной такую значительную биографию, как «Истина и поэзия» Гёте. В отличие от этого в полном смысле слова античные биографии Плутарха представляют собой собрания анекдотов, выстроенные исключительно хронологически, а не по законам исторического развития, и мы вынуждены признать, что относительно Алкивиада, Перикла или вообще любого чисто аполлонического человека мыслима биография лишь второго, а не первого рода. Их переживаниям недостает не объема, но сопряженности; в них имеется нечто атомарное. Говоря о физической картине мира: грек вовсе не *забывал* о том, чтобы отыскивать в совокупности своих опытных знаний всеобщие законы; просто он не мог их в своем космосе *найти.*

Отсюда следует, что наука о характерах, в первую очередь физиономика и графология, должна была бы выглядеть в пределах античности весьма скудной. Взамен неведомого нам почерка это доказывается античным орнаментом, который в сравнении с готическим (вспоминается меандр и узор аканфа) являет собой невероятную упрощенность и слабость характерного выражения, но при этом обладает никогда более не достигнутой сбалансированностью во вневременном смысле.

Понятно само собой, что, обратившись к античному жизнеощущению, мы должны будем найти там базовый элемент этического достоинства, так же противопоставленный характеру, как статуя — фуге, эвклидовская геометрия — анализу, тело — пространству. Это *жест.* Тем самым задан фундаментальный принцип душевной *статики*, и слово, которое значится в античных языках на месте нашей

стающего презрения, которое начиная с этих пор навлекает на себя монастырский образ жизни. Во времена готики уход в монастырь, отказ от забот, поступка, *воли* был актом высочайшего нравственного уровня. То была высочайшая мыслимая жертва, а именно принесение в жертву *жизни.* В эпоху барокко даже католики этого больше не ощущают. Жертвой духа Просвещения пали не места отречения от мира, но места праздного наслаждения.

личности, — это πρόσωπον, *persona,* а именно *роль, маска.* В позднегреческо-римском словоупотреблении оно обозначает *социальное обличье и манеры,* а значит, в собственном смысле слова *сущностное ядро античного человека.* Об ораторе говорили, что он выступает как жреческий или как солдафонский πρόσωπον. Раб был ἀπρόσωπος, однако не был ἀσώματος, т. е. у него не было *никакой* позиции, которая могла бы быть учтена как составная часть общественной жизни, но «*душа*» у него была. То, что судьбой было кому-либо уготовано в роли царя или полководца, римлянин передавал словами *persona regis, imperatoris**. В этом возвещает о себе аполлонический стиль жизни. Речь идет не о раскрытии внутренних возможностей посредством деятельного *стремления,* но о постоянно закрытой *позиции* и строжайшей приспособленности к, так сказать, скульптурному идеалу бытия. Только в античной этике играет роль определенное понятие красоты. Как бы ни называли этот идеал — σωφροσύνη, καλοκἀγαθία** или же ἀθαραξία, всегда это будет благоупорядоченная группа особенностей — чувственно осязаемых, всецело явленных в социальном смысле, предназначенных не для себя, *но для других.* Человек был не субъектом, но объектом внешней жизни. Чисто настоящее, мгновенное, передний план не преодолевались, а разрабатывались. В таком смысле внутренняя жизнь оказывается невозможным понятием. Не поддающееся переводу, постоянно неверно понимаемое в западноевропейском смысле ζῷον πολιτικόν*** Аристотеля относится к людям, которые поодиночке, в отрыве от других, представляют собой ничто и означают что-то лишь во множестве (что за комичную фигуру представлял бы собой афинянин в роли Робинзона!), на агоре, на форуме, где всякий отражается в других и лишь в силу этого обретает собственную действительность. Все это уже содержится в выражении σώματα πόλεως: граждане города. Становится понятно, что портрет, этот пробный камень искусства барокко, тождествен изображению человека, поскольку он обладает *характером,* и что, с другой стороны, в аттическую эпоху расцвета изображение человека в плане его *позитуры,* человек как «*persona*» должен был завершиться идеалом формы обнаженной статуи.

* В древнегреческом языке πρόσωπον означает лицо, позднее в Афинах — маску. Аристотель еще не знал этого слова в значении «личность». Только юридическое выражение *persona,* которое изначально (оно этрусского происхождения) означает театральную маску, придало в императорскую эпоху выраженно римский смысл также и греческому πρόσωπον. Ср.: *Hirzel R.* Die Person (1914). S. 40 ff.

** Физическое и нравственное совершенство (*греч.*).

*** Общественное животное (*греч.*).

5

Эта противоположность привела к двум принципиально различным во всех отношениях формам трагедии. В самом деле, у фаустовской драмы, *драмы характеров,* и аполлонической, *драмы возвышенного жеста,* общее лишь имя*.

Эпоха барокко со все большей решительностью делала (и, что характерно, базируясь исключительно на Сенеке, а не на Эсхиле и Софокле** — это в точности соответствует архитектонической привязке к императорским постройкам, а не к храму в Пестуме) центром тяжести всего в целом вместо событийной канвы — характер, который становится, так сказать, точкой отсчета душевной системы координат, наделяющей все сценические факты положением, значением и ценностью по отношению к себе. Так возникает *трагизм воли,* действующих сил, *внутренней,* не обязательно переводимой на зримый план подвижности, между тем как Софокл скрывает неизбежный минимум действия за сценой в первую очередь с помощью такого искусственного средства, как рассказы вестников. Античный трагизм связан с общими положениями, а не с частными личностями; Аристотель выразительно выражает его как μίμησις οὐκ ἀνθρώπων ἀλλά πράξεως καὶ βίου*** [135]. То, что он в своей вне всякого сомнения роковой для нашей поэзии «Поэтике» называет ἦθος, а именно идеальная *позиция* идеального греческого человека в мучительном положении, имеет с нашим понятием характера как определяющего события свойства «я» так же мало общего, как плоскость в геометрии Эвклида — с одноименным образованием, например, в Римановой теории алгебраических уравнений. То, что ήθος переводили как «характер», вместо того чтобы описать то, что вряд ли может быть в точности воспроизведено, словами «роль», «позиция», «жест», оказалось на протяжении столетий столь же вредоносным, как и выведение слова δράμα от «действия»[136]. Отелло, Дон Кихот, Мизантроп, Вертер, Гедда Габлер — это характеры. Трагическое заложено *уже просто в самом существовании* так устроенных людей посреди их мира. Неважно, против кого: против мира, против себя, против других — борьба оказывается навязанной самим характером, а не чем-то приходящим извне. Это и есть *участь* — участие души во взаимосвязи противоречивых отношений, не допускающей никакого чистого решения. Античные же сценические образы —

* Ср. т. 1. С. 180 сл.

** *Greizenach.* Gesch. d. neueren Dramas II (1918). S. 346 f.

*** Подражание не людям, но поступкам и жизни (*греч.*).

это роли, а вовсе никакие не характеры. На сцене появляются все одни и те же персонажи: старик, герой, убийца, влюбленный, все одни и те же с трудом передвигающиеся, шагающие на котурнах, замаскированные тела. Поэтому также и в позднее время маска в античной драме была глубоко символической *внутренней необходимостью,* между тем как наши пьесы даже и «исполнены» быть не могут без мимики лица исполнителей. И не надо в качестве возражения ссылаться на размеры греческих театров; исполнители ставившихся по тому или иному случаю мимов[137] также носили маски (*как и портретные статуи*),* и если бы ощущалась глубинная потребность в более интимных пространствах, соответствующая архитектоническая форма отыскалась бы сама собой.

Трагические по отношению к данному *характеру* события происходили в итоге долгого внутреннего развития. В трагических же происшествиях с Аяксом, Филоктетом, Антигоной и Электрой внутренняя предыстория (даже там, где ее следы в античном человеке отыскать было можно) не имеет для последствий никакого значения. Решающее событие обрушивается на них вдруг, совершенно случайно и внешне, на их месте мог оказаться кто угодно, и результат был бы абсолютно таким же. Не обязательно даже, чтобы это был человек того же пола.

Противоположность античного и западного трагизма окажется выявлена с недостаточной резкостью, если мы будем говорить лишь о поведении или событии. Фаустовская трагедия *биографична,* аполлоническая же *анекдотична,* т. е. первая охватывает направленность целой жизни, вторая же — мгновение, существующее само по себе; ибо какое отношение имеет все *внутреннее* прошлое Эдипа или Ореста к тому губительному событию, которое внезапно разражается с ними?** В отличие от анекдотов в античном стиле нам известен тип *характеристического,* личностного, антимифического анекдота — это *новелла,* мастерами которой были Сервантес, Клейст, Гофман, Шторм. Новелла становится тем значительнее, чем острее мы ощущаем, что ее мотив был возможен *лишь однажды,* лишь *тогда* и только с *такими* людьми, между тем как ранг мифического анекдота (*фабулы*) определяется чистотой противоположных качеств. Так что здесь перед нами, с одной стороны, судьба, ударяющая как молния, безразлично когда, и — с другой — судьба, спрядаемая как незримая нить на протяжении жизни и отличающая именно данную жизнь от всех прочих. В прошлой жизни Отелло, этого

* Ср. т. 1. С. 331 сл., 337 сл.

** Ср. там же. С. 196.

шедевра психологического анализа, нет ни малейшей черточки, которая бы не имела отношения к катастрофе. Расовая ненависть, одиночество выскочки в кругу патрициев, мавр как солдат, как природный человек, как одинокий старый муж — ни один из этих моментов не лишен значения. Попробуем разработать экспозицию «Гамлета» или «Лира» в сравнении с драмами Софокла. Они всецело психологичны, а не являются совокупностью внешних данных. Греки не имели даже представления о том, что мы называем сегодня психологом, а именно творящим знатоком внутренних эпох, что стало для нас почти тождественным с понятием поэта. Насколько мало были они аналитиками в математике, столь же мало были они ими и в области душевного, и в отношении античной души, пожалуй, иначе быть и не могло. «Психология» — вот надлежащее слово для *западного* способа изображения людей. Это так же хорошо подходит к рембрандтовскому портрету, как и к музыке «Тристана», к Жюльену Сорелю Стендаля, как и к «Новой жизни» Данте. Ни одна другая культура не ведает ничего подобного. Как раз это-то и было строго-настрого заказано группе античных искусств. «Психология» — это форма, в которой *воля,* человек как олицетворенная воля, а не человек как σῶμα, делается пригодной для искусства. Если кто назовет в этой связи Эврипида, он распишется в непонимании того, что такое психология. Какое изобилие характерного содержится уже в северной мифологии с ее дошлыми гномами, неповоротливыми великанами, забавными эльфами, с Локи, Бальдуром и прочими образами, и каким же типическим представляется рядом с этим гомеровский Олимп! Зевс, Аполлон, Посейдон, Арес — это просто «мужчины», Гермес — «юноша», Афина — созревшая Афродита, а более младшие боги (как это доказывается позднейшей скульптурой) отличаются друг от друга лишь именем. То же самое в полном объеме относится и к образам аттической сцены. У Вольфрама фон Эшенбаха, Сервантеса, Шекспира, Гёте трагизм отдельной жизни развивается изнутри, динамически, функционально, и жизненный путь становится понятным лишь на основании исторического фона данного столетия; у трех же великих трагиков Афин трагизм приходит снаружи — статично, эвклидовски. Если повторить выражение, которое было ранее применено к всемирной истории: в первом случае разрушительное событие знаменует собой *эпоху,* во втором же оно является причиной *эпизода.* Даже смертельный исход — это всего лишь последний эпизод состоящего из сплошных случайностей существования.

Барочная трагедия — это не что иное, как воспроизведенный еще раз лидирующий характер, лишь доведенный до раскрытия

в световом мире глаза, как кривая вместо уравнения, как энергия кинетическая вместо потенциальной. Зримая личность — это возможный характер, поведение — характер самореализующийся. Вот и весь смысл нашего учения о трагическом, все еще погребенного под реминисценциями всего античного и ложным его пониманием. Трагический человек античности — это эвклидовское тело, которому Геймармена нанесла удар в том его положении, которого оно не выбирало и которое оно не в состоянии изменить, причем при освещении своих поверхностей внешними событиями тело это обнаруживает неизменность. В этом смысле в «Хоэфорах» об Агамемноне говорится как о «флотоводящем царском теле», а Эдип в Колоне говорит, что высказывание оракула относится к «его телу»*. Во всех значительных людях греческой истории вплоть до Александра мы сталкиваемся с примечательной непластичностью. Я не знаю ни одного, кого бы жизненная борьба изменила хоть в отдаленном приближении к Лютеру и Лойоле. То, что со слишком большой поспешностью обычно называют выписыванием характеров у греков, представляет собой не что иное, как отражение событий на ἦθος'е героя, и ни в коем случае не реакцию личности на события.

Вот и понимаем мы, фаустовские люди (причем понимаем с внутренней необходимостью), драму как нечто максимально деятельное, а греки (с той же самой необходимостью) — как максимально бездеятельное**. В аттической трагедии вообще никакого «действия» не было. Античные мистерии (а Эсхил, который был родом из Элевсина, только и создал высокую драму посредством переноса формы мистерии с ее перипетией) все сплошь были δράματα или δρώμενα, литургическими празднествами. Аристотель называет трагедию подражанием событию. Это, т. е. подражание, тождественно с пресловутой *профанацией мистерий,* а мы знаем, что Эсхил, который также навсегда ввел сакральное одеяние элевсинских жрецов в качестве костюма аттической сцены, был по этой причине привле-

* Ср. т. 1. С. 180.

** Это соответствует изменению значений античных слов πάθος и *passio.* Последнее как имитация первого было образовано лишь в императорскую эпоху и сохранило свое изначальное значение в выражении *«Passio Christi»* [«Страсти Христовы» (*лат.*)]. В раннеготическое время происходит перемена в ощущении значения, и именно в словоупотреблении спиритуалов ордена францисканцев и учеников Иоахима Флорского. Наконец, *passio* как выражение глубоко взволнованного состояния, стремящегося к разрядке, стало обозначать душевную динамику вообще, и в этом смысле силы воли и энергии направления в 1647 г. оно было введено Цезеном в немецкий язык как «Leidenschaft» [Страсть, эмоция (*нем.*)].

чен к суду*. Ибо сама-то δρᾶμα с ее перипетией от стенаний к ликованию содержалась не в рассказываемой здесь фабуле, но в стоявшем на заднем плане культовом действии, действии символическом, которое зритель постигал и прочувствовал в глубочайшем его значении. С данным моментом негомеровской ранней религии** соединялся еще и момент крестьянский: бурлескные (фаллические, дифирамбические) сценки на весенних праздниках Деметры и Диониса. Из звериных плясок*** и сопровождающего пения развился трагический хор, противостоявший исполнителю, «отвечальщику» Феспида (534).

Собственно трагедия произросла из торжественного оплакивания мертвеца, *«френа»* (*naenia*). В какой-то момент из веселых игрищ на праздник Диониса (бывший также и праздником душ) получился скорбный хор, а сатировская игра оказалась отодвинутой в конец. В 494 г. Фриних поставил «Падение Милета», вовсе не историческую пьесу, а просто плач обитательниц Милета, за что Фриниха строго наказали, потому что он напомнил о горе, постигшем город[138]. Лишь введение Эсхилом второго исполнителя привело античную трагедию к совершенству и законченности: в сопровождение *сетованию* как заданной теме давалось зримое образование великого человеческого страдания — как мотив *настоящего.* Фабула переднего плана (μύθος) представляет собой не «действие», а повод для песни хора, который как прежде, так и впредь и представляет собой *трагедию* в собственном смысле слова. Совершенно неважно, будут ли происходящие события исполняться на сцене или пересказываться. Зритель, который был осведомлен о смысле происходящего, чувствовал, что торжественными словами подразумеваются он сам и его судьба. В *нем* и осуществляется перипетия, которая, собственно, и была целью священных сцен. Будучи окружен рассказами и повествованиями, литургический плач о бедствиях рода человеческого неизменно оставался центром тяжести всего в целом. Отчетливее всего это видно по «Прометею», «Агамемнону» и «Царю Эдипу». Однако теперь**** высоко над жалобами поднимается величие

---

* Никаких тайн в элевсинских мистериях не было. То, что там происходило, было известно всякому. Однако у верующих они вызывали таинственное потрясение, и они оказывались «преданными», т. е. лишенными святости, когда их священным формам подражали вне храмовой области. К посл. ср.: *Dietcrich A.* Kl. Sehr. (1911). S. 414 ff.

** Ср. т. 2. С. 310 сл.

*** Сатиры были козлами; Силен, как солист, носил лошадиный хвост; однако возможно, что птицы, лягушки и осы Аристофана указывают еще и на другие костюмы.

**** Это произошло в то же самое время, когда с Поликлетом скульптура одержала победу над фресковой живописью. Ср. т. 1. С. 355 сл.

страдальца, его возвышенная позитура, его ἦθος, которые демонстрируются в мощных сценах между партиями хора. Темой оказывается не героический деятель, воля которого растет и сокрушается от противостояния внешних сил или же демонов в собственной груди, но безвольно страдающий человек, чье телесное бытие уничтожается (следует добавить: без сколько-нибудь серьезных оснований). Эсхил начинает свою трилогию о Прометее как раз с того места, где Гёте ее, вероятно, закончил бы. Безумие короля Лира является *результатом* трагического действия. Напротив того, Афина *ввергает* софокловского Аякса в безумие *прежде,* чем начинается драма. Вот разница между характером и движущимся по сцене образом. В самом деле, как описывает Аристотель, страх и жалость являются необходимым действием, производимым античной трагедией на античного, и *только* на античного зрителя. Это становится ясно сразу же, как только мы узнаем, какие именно сцены тот зритель расценивал как наиболее сильные, а именно сцены внезапной перемены судьбы и сцены узнавания. К первым прежде всего относятся впечатление φόβος (боязни), ко вторым — ἐλεός (умиления). Тот катарсис, к которому следует стремиться, может быть пережит лишь исходя из атараксии, т. е. идеала существования. Античная «душа» — это чистое присутствие, чистое σώμα, неподвижное точечное бытие. Самое ужасное, что может случиться, — видеть, как это бытие оказывается поставленным под сомнение вследствие зависти богов, слепого рока, который подобно молнии без разбора может разразиться над каждым. Это сотрясает самые основы античного существования, между тем как фаустовского, отваживающегося на все человека это-то как раз и оживляет. И вот *катарсис*: видеть свое *избавление,* когда грозовые тучи темными пластами укладываются на горизонте и солнце вновь пробивается к земле, глубокое чувство радости от излюбленного широкого жеста, вздох облегчения, испускаемый истерзанной мифической душой, наслаждение от обретенного снова равновесия. Однако это еще и предполагает такое жизнеощущение, которое нам абсолютно чуждо. Слово «катарсис» вряд ли может быть переведено на наши языки и восприятия. Потребовались все эстетические усилия и произвол барокко и классицизма (на фоне беззаветного благоговения по отношению к античным сочинениям), чтобы убедить нас в необходимости этого душевного основания также и для нашей трагедии, и это при том, что ее действие строго противоположно античной, что она избавляет не от пассивных переживаний, но вызывает на свет, возбуждает и доводит до предела активные динамические переживания, что она пробуждает

пра-чувства энергичного человеческого существования: свирепость, радость от напряжения, опасности, насилия, победы, преступления, ощущения счастья победителя и искоренителя — чувства, которые спали в глубине всякой нордической души с эпохи викингов, деяний Гогенштауфенов и Крестовых походов. *Вот* каково действие, производимое Шекспиром. «Макбета» грек бы вообще не перенес; прежде всего он не понял бы смысл этого могучего биографического искусства с его тенденцией направления. Такие образы, как Ричард III, Дон Жуан, Фауст, Михаэль Кольхас, Голо[139], в которых нет ничего античного, пробуждают в нас не сочувствие, но своеобразную глубокую зависть, не страх, а загадочное удовольствие от мук, и еще гложущее желание совершенно иного со-страдания. Эти персонажи повествуют нам сегодня, когда фаустовская трагедия в ее позднейшей, немецкой форме также окончательно испустила дух, о том, каковы неизменные мотивы западноевропейской литературы мировых столиц, которые можно сравнить с соответствующими александрийскими мотивами: в «щекочущих нервы» приключенческих и детективных историях и совсем уж напоследок в кинодраме, которая всецело воспроизводит позднеантичный мим, о себе все еще дает знать остаток безудержного фаустовского стремления к преодолению и открытию.

Этому в точности соответствуют аполлонические и фаустовские декорации, доводящие до завершения произведение искусства, как оно замышлялось поэтом. Античная драма — это нечто из области скульптуры, группа патетических сцен, по характеру напоминающих рельеф, шоу исполинских марионеток перед плоско заканчивающейся задней стеной театра*. Это есть воспринимаемый исключительно крупно жест, между тем как скудные события фабулы скорее торжественно декламируются, чем исполняются. Противоположного желает добиться техника западной драмы: непрерывная подвижность и беспощадное отсекание бедных действием, статичных моментов. Три знаменитых единства места, времени и действия, как они были в Афинах не то что сформулированы, но бессознательно разработаны, *описывают тип античной мраморной статуи.* И они же тем самым незаметно обозначают также и жизненный идеал античного человека, привязанного к полису, к чистому настоящему, к жесту. В совокупности эти единства имеют смысл *отрицаний·,* отрицается пространство, отрицаются прошлое и будущее, отклоняются все уходящие вдаль душевные связи. *Атараксия* — вот слово,

* Созерцаемые изнутри декорации трех великих трагиков, вероятно, можно было бы сравнить с той последовательностью в истории стилей, которую являют собой фронтоны храмов в Эгине и Олимпии, а также фронтон Парфенона.

которым можно было бы их охватить. Ни в коем случае не следует путать эти требования с поверхностно схожими в драме романских народов. Испанский театр XVI в. покорился принуждению «античных» правил, однако мы понимаем, что кастильская честь времен Филиппа II ощущала в этих правилах некую обращенность к себе, причем не зная их изначального духа, да и не желая ничего о нем знать. Великие испанцы, в первую очередь Тирсо де Молина, создали «три единства» барокко, однако не как метафизические отрицания, а лишь как выражение благородных придворных нравов, и Корнель, этот способный воспитанник испанского блеска, в этом смысле и заимствовал их оттуда. Отсюда и пошли все беды. Флорентийское подражание безмерно боготворимой античной скульптуре, которой в последних ее основаниях никто не понимал, не могло ничего испортить, потому что никакой северной скульптуры, которой можно было бы навредить, тогда уже вовсе не было. Однако существовала возможность мощной, чисто фаустовской трагедии, неожиданной по форме и бесстрашию. Причиной того, что она *не* появилась, того, что германская драма, как ни велик Шекспир, так никогда полностью и не преодолела заклятия неверно понятых условностей, была слепая вера в авторитет Аристотеля. А что могло бы получиться из драмы барокко под воздействием рыцарского эпоса, пасхальных представлений и мистерий готики, причем в соседстве с церковными ораториями и «Страстями», если бы никому и никогда не довелось узнать хоть что-то о греческом театре! Трагедия на основе контрапунктической музыки, без оков бессмысленной для нее скульптурной связанности, драматическая поэзия, которая от Орландо ди Лассо и Палестрины и далее рядом с Генрихом Шютцем, Бахом, Генделем, Глюком, Бетховеном свободно развивалась бы до своей собственной и чистой формы — вот что было возможно, но теперь так и осталось нереализованным. Лишь тому счастливому обстоятельству, что вся целиком греческая фресковая живопись погибла, мы обязаны внутренней свободой нашей масляной живописи.

6

Трех единств было недостаточно. Аттическая драма требовала вместо мимики косной маски — так она запрещала душевную характеристику, подобно тому как было запрещено устанавливать портретные статуи. Она требовала котурнов и превышающей натуральную величину, укутанной до неподвижности фигуры с волочащимися драпировками — и тем самым уничтожала индивидуаль-

ность явления. Наконец, она требовала чтения нараспев, монотонно раздающегося из подобного раструбу ротового отверстия.

Один лишь текст, как мы его сегодня *читаем* (не без того, чтобы не привносить сюда исподволь дух Гёте и Шекспира, а также всю нашу мощь перспективного зрения), способен воспроизвести лишь немногое от глубинного смысла этих пьес. Античные произведения искусства созданы исключительно для античного взора, причем взора телесного. Подлинные секреты способна открыть лишь чувственная форма постановки. И здесь мы замечаем такую черту, которая была бы невыносима для всякого истинного трагизма в фаустовском стиле: неизменное присутствие хора. Хор — это пра-трагедия, потому что без него ήθος был бы невозможен. Характером всякий обладает сам по себе; позиция же существует лишь по отношению к другим.

Этот хор как толпа, как идеальная противоположность одинокому, внутреннему человеку, монологу западной сцены, этот постоянно присутствующий хор, перед которым разыгрываются все «размышления наедине с самим собой», который изгоняет страх безграничного и пустоты также и в мизансцене — вполне аполлоничен. Самонаблюдение как *публичная* деятельность, пышные публичные сетования вместо терзаний в уединенной комнатушке («кто плача не провел в постели всей ночи горькой напролет»[140]), этот утопающий в слезах горестный крик, наполняющий целый ряд трагедий, такие как «Филоктет» и «Трахинянки», невозможность остаться одному, смысл полиса, вся женственность этой культуры, какой ее раскрывает идеальный тип Аполлона Бельведерского, — все это обнаруживается в символе хора. Рядом с такого рода пьесой шекспировская драма представляет собой сплошной монолог. Даже диалоги, даже групповые сцены дают почувствовать колоссальную *внутреннюю* дистанцированность этих людей, каждый из которых по существу разговаривает лишь с самим собой. Ничто не может проломить эту душевную даль. Она чувствуется как в «Гамлете», так и в «Тассо», как в «Дон Кихоте», так и в «Вертере», однако во всей своей бесконечности она сделалась образом уже в «Парсифале» Вольфрама фон Эшенбаха; это она отличает всю вообще западную поэзию от всей античной. Вся наша лирика, начиная с Вальтера фон дер Фогельвейде и до Гёте, до лирики умирающих мировых столиц, монологична, античная же лирика — хоровая, лирика перед свидетелями. Одна воспринимается внутренне, в бессловесном чтении, как неслышимая музыка, другая декламируется на людях. Одна принадлежит молчаливому пространству (как книга, которая уместна везде), другая — площади, на которой она как раз теперь раздается.

Поэтому, при том, что Элевсинские мистерии и фракийские празднества эпифании Диониса совершались по ночам, искусство Феспида с внутренней необходимостью развивается в направлении сцен, реализуемых в предполуденное время, при полном солнечном освещении. Напротив того, из западных народных и страстных пьес, произошедших из разделенной на партии проповеди и разыгрывавшихся вначале клириками в церкви, а позднее мирянами на открытом месте перед церковью, и именно по большим церковным праздникам (храмовым праздникам) до полудня, как-то исподволь получилось искусство вечера и ночи. Уже во времена Шекспира постановки устраивались под вечер, и эта мистическая черта, желающая сблизить произведение искусства с соответствующей ему освещенностью, ко времени Гёте достигла своей цели. У всякого искусства, вообще у всякой культуры есть свое значительное для них время суток. Музыка XVIII в. — это искусство темноты, когда просыпается внутреннее зрение, аттическая скульптура — искусство безоблачного света. То, насколько глубоко простирается эта связь, доказывается готической скульптурой с обволакивающими ее вечными сумерками и ионической флейтой, инструментом самого полудня. Свеча утверждает пространство перед лицом вещей, солнечный же свет его отрицает. По ночам мировое пространство одерживает победу над материей, на свете полудня ближние вещи отрицают отдаленное пространство. Так различаются между собой аттическая фреска и северная масляная живопись. Так Гелиос и Пан стали античными символами, а звездное небо и вечерняя заря — фаустовскими символами. И души покойников также совершают обход в полночь, прежде всего в двенадцать долгих ночей после Рождества. Античные души принадлежали дню. Еще древняя церковь рассуждала о δωδεκαήμερον, двенадцати святых днях; с пробуждением западной культуры из них получились «двенадцать ночей».

Античная вазовая роспись и фресковая живопись (этого так до сих пор никто и не заметил) вообще не знают времени суток. Ни одна тень не указывает положения солнца, на небе вовсе не видно звезд; не бывает ни утра, ни вечера, ни весны, ни осени; повсюду господствует чистая, вневремененная освещенность*. Коричневый цвет мастерской классической масляной живописи также как нечто

* Подчеркнем еще раз: эллинистическая «теневая живопись» Зевксида и Аполлодора моделирует отдельные тела, так чтобы они производили на глаз впечатление скульптуры. Им было очень далеко до того, чтобы трактовать тень как воспроизведение освещенного пространства. Само тело «оттенено», *однако никаких теней оно не отбрасывает.*

само собой разумеющееся развивался в противоположном направлении, независимой от времени сумеречности, этой подлинной атмосферы фаустовского душевного пространства. Это имеет тем большее значение, что с самого начала пространства картин нацелены на то, чтобы передать время дня и года, т. е. исторически. Однако все эти рассветы, облака на вечерней заре, последние отблески света над гребнем далеких гор, освещенная свечой комната, весенние луга и осенние леса, длинные и короткие тени кустов и поднятых плугом борозд все же пронизаны смягченным сумраком, происходящим *не* от обращения небесных тел. В самом деле, античную и западноевропейскую живопись, античную и западноевропейскую сцену отделяют друг от друга неизменная освещенность и неизменные сумерки. И не следует ли назвать Эвклидову геометрию математикой дня, а анализ — математикой ночи?

Изменение места действия, вне всякого сомнения бывшее для грека своего рода кощунственным святотатством, является для нас едва ли не религиозной потребностью, требованием нашего мироощущения. В остающейся неизменной сцене «Тассо» есть что-то языческое. Мы нуждаемся *внутренне* в драме полномасштабных перспектив и дальних задних планов, в сцене, которая отменяет все чувственные рамки и включает в себя весь мир. Шекспир, родившийся, когда умер Микеланджело, и переставший сочинять, когда на свет появился Рембрандт, достиг максимума бесконечности, страстного преодоления всякой статичной связанности. Его леса, моря, улочки, сады, поля битвы пребывают в дальнем, безграничном. В считанные минуты пролетают годы. Безумный Лир между шутом и свихнувшимся нищим в бурю на ночной пустоши, затерянное в пространстве в глубочайшем одиночестве «я» — вот фаустовское жизнеощущение. И то, что сцена елизаветинской эпохи *лишь намечает* все это, между тем как духовный взор на основе скудных намеков набрасывает картину мира, и среди нее разыгрываются постоянно распространяющиеся на далекие события сцены, которых ни за что не воспроизвести на античных подмостках, — все это наводит мосты уже к внутренне узренным, прочувствованным пейзажам венецианской музыки ок. 1600 г. Греческая сцена — никогда не пейзаж; она вообще ничто. В крайнем случае ее можно было бы охарактеризовать как постамент блуждающих статуй. Фигуры — это все, как в театре, так и на фреске. Если мы отрицаем в античных людях чувство природы, то это касается фаустовского чувства, коренящегося в пространстве и потому в пейзаже — постольку, поскольку он представляет собой пространство. Античная природа — это *тело*, и стоит нам погрузить-

ся в этот способ чувствования, как мы вдруг понимаем, какими глазами следил грек за подвижным рельефом мускулатуры обнаженного тела. *Вот* что было его живой природой, а не облака, звезды и горизонт.

7

Однако все чувственно близкое общепонятно. В силу этого из всех культур, которые существовали до сих пор, наиболее доступной была античная, наименее же доступной — западная. Общепонятность — это такая особенность произведения, что оно с первого же взгляда со всеми своими тайнами отдается любому зрителю; произведение, смысл которого воплощается во внешней стороне и лежит на самой поверхности. Общепонятно во всякой культуре то, что здесь осталось от пра-человеческих состояний и образований без перемен; то, что человек последовательно понимает начиная с детства — без того, чтобы ему приходилось *отвоевывать* новый способ рассмотрения; вообще то, что *не* должно отвоевываться, что дается само собой, что непосредственно лежит на поверхности в чувственно данном, а не только в нем намечено, так что его следует отыскивать (причем способны на это немногие, в некоторых случаях — вообще единицы). Существуют общедоступные виды, произведения, люди, ландшафты. У всякой культуры — своя вполне определенная степень эзотеричности или популярности, присутствующая во всех ее достижениях, поскольку они обладают символическим значением. Общепонятное снимает различие между людьми как в отношении объема, так и глубины их душевности. Эзотерика подчеркивает его и усугубляет. Наконец, применительно к изначальному переживанию глубины пробудившегося до самосознания человека и тем самым в связи с пра-символом его существования и стилем его окружающего мира: к пра-символу телесного относится все чисто популярное, «*наивное*», к символу же бесконечного пространства — открыто необщедоступное отношение между *творениями* культуры и соответствующими *людьми* культуры.

Античная геометрия — геометрия ребенка, всякого дилетанта. Эвклидовы «Элементы геометрии» до сих пор используются в Англии в качестве школьного учебника. Обыденный рассудок всегда будет почитать ее за единственно правильную и истинную. Все прочие виды естественной геометрии, которые возможны и которые были нами обнаружены в ходе напряженного преодоления широко распространенной иллюзии, понятны лишь кругу профессиональных

математиков. Знаменитые Эмпедокловы четыре элемента принадлежат всякому наивному человеку и его «природной физике». Развитое исследованиями радиоактивности представление об изотопах едва понятно даже ученым в смежных областях науки.

Все античное можно охватить *одним* взглядом, будь то дорический храм, статуя, полис, культ богов; никаких задних планов и тайн не существует. Но сравним после этого фасад готического собора — с Пропилеями, гравюру — с росписью вазы, политику афинского народа — с современной кабинетной политикой. Вспомним еще и то, что всякое из наших составивших эпоху творений поэзии, политики и науки вызвало на свет целую поясняющую литературу, да еще с весьма сомнительными результатами. Скульптуры Парфенона были открыты всякому греку, музыка же Баха и его современников была музыкой для музыкантов. У нас имеется тип знатока Рембрандта, тип знатока Данте, знатока контрапунктической музыки, а по адресу Вагнера был выдвинут упрек — вполне оправданный — в том, что круг вагнерианцев смог слишком расшириться, что слишком немногое из его музыки смогло остаться доступным *лишь* прирожденным музыкантам. Но что такое группа знатоков Фидия? Или даже знатоков Гомера? В этой связи становится понятным — в качестве симптомов западного жизнеощущения — целый ряд явлений, которые до сих пор все были склонны оценивать с морально-философской или скорее мелодраматической точки зрения как последствия общечеловеческой ограниченности. «Непонятый художник», «умирающий с голоду поэт», «осмеянный изобретатель», мыслитель, «понятый лишь через века», — все это типы эзотерической культуры. В основе этих судеб лежит пафос дистанции[141], в котором кроется склонность к бесконечному, а значит, воля к власти. В кругу фаустовского человечества они столь же необходимы, как немыслимы среди людей аполлонических.

На Западе все возвышенные творцы были, что касается их собственных намерений, от начала и до конца понятны лишь узкому кругу. Микеланджело сказал, что его стиль призван плодить дураков. Гаусс тридцать лет умалчивал о своем открытии неэвклидовой геометрии, потому что страшился «ропота профанов». Лишь теперь из общей толпы начинают выделять великих мастеров скульптуры готических соборов. Однако то же самое можно сказать и о всяком живописце, всяком государственном деятеле, всяком философе. Давайте сравним мыслителей той и другой культуры, Анаксимандра, Гераклита, Протагора — с Джордано Бруно, Лейбницем или Кантом. Вспомним, что ни один вообще заслуживающий упоминания немец-

кий поэт заурядным человеком понят быть не может и что ни на одном из западных языков не существует творения такого же уровня и вместе такой же простоты, как гомеровские поэмы. «Песнь о Нибелунгах» — это неприступная и закрытая поэзия, а «понимание Данте», по крайней мере в Германии, редко оказывается чем-то большим, чем литературной позой. «Форма для избранных», чего в античности не бывало никогда, на Западе присутствует неизменно. Целые эпохи, такие как провансальская культура и рококо, в высшей степени избирательны и недружественны. Их идеи, их язык форм существуют лишь для весьма малочисленного класса высших людей. Как раз то, что Ренессанс, это якобы возрождение столь неэксклюзивной, столь невзыскательной в отношении своей публики античности, не является здесь исключением, что он с начала и до конца был творением *кружка* и *отдельных* избранных умов, вкусом, изначально отталкивавшим толпу, и что, напротив, народ Флоренции взирал на Ренессанс безразлично, с изумлением или неодобрительно, а подчас, как в случае с Савонаролой, с удовольствием крушил и жег шедевры, доказывает то, как далеко заходит эта душевная отчужденность. Ибо аттической культурой обладал *всякий* гражданин. Она никого не исключала и поэтому ей была вовсе не ведома *разница между глубоким и пошлым,* которая имеет для нас решающее значение. «Популярный» и «пошлый» — это для нас взаимозаменимые понятия, как в искусстве, так и в науке; для античного же человека это не так. «Поверхностные — от глубины» — так однажды назвал греков Ницше[142].

Рассмотрим теперь наши науки, которые все без исключения помимо элементарных имеют еще и «высшие», недоступные профанам области — это также символ бесконечного и энергии направления. В мире имеется в лучшем случае тысяча людей, для которых пишутся сегодня последние главы теоретической физики. Определенные проблемы современной математики доступны еще куда более узкому кругу. Все общедоступные науки — это теперь изначально никчемные, неудачные, подложные науки. У нас имеется не только художество для художников, но и математика для математиков, политика для политиков (никакого представления о которой не имеет *profanum vulgus*[143] читателей газет*, между тем как античная политика никогда не поднималась выше духовного уровня агоры), религия для «религиозных гениев» и поэзия для философов. Начинаю-

* Подавляющее большинство социалистов тут же перестали бы ими быть, если бы они смогли хотя бы в общих чертах оценить социализм тех девяти или десяти человек, которые постигли его сегодня во всех его крайних исторических последствиях.

щийся явно ощутимый упадок западной науки можно оценить уже только по одной потребности в широте действия; и то, что строгий эзотеризм эпохи барокко воспринимается как гнет, свидетельствует об упадке сил, об убыли ощущения дистанции, почтительно *признающего* эту границу. Немногие науки, которые все еще сохранили до сих пор всю свою утонченность, глубину и энергию умозаключений и не стали добычей фельетонистов (а их теперь уже немного: теоретическая физика, математика, католическая догматика, возможно, еще и юриспруденция), обращены к весьма узкому, избранному кругу знатоков. *Но как раз знатока-то, вместе с его противоположностью, профаном, и не было в античности, где всякий знает все.* Эта *полярность* знатока и профана имеет для нас значение великого символа, и, когда напряжение этой дистанции начинает ослабевать, угасает и фаустовское жизнеощущение.

Эта взаимосвязь позволяет сделать в отношении последних успехов западных исследований (т. е. на ближайшие два столетия, а возможно, даже и не на два, а меньше) тот вывод, что чем острее становится пустота и избитость публичных, ставших «практическими» искусств и наук, тем с большей строгостью посмертный дух культуры укрывается в чрезвычайно узкие круги, чтобы там без какого-либо взаимодействия с общественностью трудиться над идеями и формами, которые будут что-то означать лишь для чрезвычайно небольшого числа привилегированных людей.

8

Ни одно античное произведение искусства не пытается завязать отношения со зрителем. Ведь это значило бы утвердить бесконечное пространство, в котором теряется отдельное произведение, посредством его же языка форм, заставить произведение вмешаться в производимое им действие. Аттическая статуя — это всецело эвклидовское тело, вневременное и безотносительное, полностью завершенное в самом себе. Она хранит молчание. Она лишена взгляда. *Ей ничего не известно о зрителе.* Подобно тому как она в противоположность пластическим творениям всех прочих культур стоит целиком и полностью особняком и не входит ни в какой другой, более крупный архитектонический порядок, так же независимо держится она и *подле* античного человека: тело подле тела. Он воспринимает лишь простую ее *близость,* а не наступательную ее мощь, никакого пронизывающего пространство воздействия. Так выражается аполлоническое жизнеощущение.

Пробуждавшееся магическое искусство тут же переиначило смысл этих форм. Крупные и неподвижные, глаза статуй и портретов в константиновском стиле не отрываются от зрителя. Они представляют собой высшую из двух душевных субстанций, а именно пневму. Античность ваяла глаз слепым; ныне просверливается зрачок, и неестественно увеличенный глаз поворачивается в то самое пространство, которое он в античном искусстве не признал бы даже за существующее. На античной фресковой картине лица были бы обращены друг к другу; ныне, на мозаиках Равенны и уже на рельефах раннехристианско-позднеримских саркофагов, все они поворачиваются на зрителя и не спускают с него одухотворенного взгляда. Потаенно проникновенное дальнодействие переходит от мира произведения искусства в сферу зрителя. Нечто от этой магии можно почувствовать еще по раннефлорентийским и раннерейнским картинам с золотым фоном.

Рассмотрим теперь западную живопись начиная с Леонардо, когда она пришла к полному сознанию собственного предназначения. Как постигает она *единое* бесконечное пространство, к которому принадлежат как произведение, так и зритель, являющиеся оба просто центрами тяжести пространственной динамики? Полное фаустовское жизнеощущение, страсть третьего измерения захватывает форму «картины», этой проработанной красками поверхности, и неслыханным образом ее преобразует. Картина не остается сама по себе, она не обращается к зрителю; *она просто захватывает его в свою сферу.* Ограниченный рамками картины фрагмент — эта раешная картинка, верный спутник сценической декорации — представляет собой само пространство. Передний и задний план утрачивают свою вещественно-близкую тенденцию и, вместо того чтобы ограничивать, раскрываются. Дальние горизонты углубляют картину до бесконечности; цветная разработка близи разрушает идеальную перегородку поверхности картины и так расширяет пространство картины, что зритель задерживается в нем. Место, с которого картина воздействует наиболее благоприятным образом, определяется не им; место и удаление указывает ему сама картина. Пересечения с рамой, становящиеся после 1500 г. все более частыми и смелыми, лишают ценности также и боковую границу. Греческий зритель фрески Полигнота стоял *перед* картиной. Мы «погружаемся» в картину, т. е. нас втягивает в нее той мощью, с которой было трактовано пространство. Тем самым достигается единство мирового пространства. И вот теперь в этой бесконечности, развивающейся через картину во все стороны, безраздельно царствует западная перспекти-

ва*, а от нее лежит прямой путь к пониманию нашей астрономической картины Вселенной с ее страстным пронизыванием бесконечных пространственных далей.

Аполлонический человек никогда не *желал* замечать обширных просторов Вселенной; все его философские системы хранят на этот счет молчание. Ему известна лишь проблема осязаемо реальных вещей, а тому, что «между вещами», невозможно приписать ничего сколько-нибудь положительного и значительного. Он принимает земной шар, на котором стоит и который даже у Гиппарха окружен прочным шаром неба, просто за весь мир как он есть, и в высшей степени престранное впечатление на всякого желающего усмотреть здесь еще и глубиннейшие и потаеннейшие основания производят постоянно повторяющиеся попытки так теоретически подчинить этот небесный купол Земле, чтобы никоим образом не посягнуть на ее символическое первенство**.

Сравним с этим то потрясающее впечатление, с которым пронизало душу Запада открытие Коперника, этого «современника» Пифагора, и глубокое благоговение, с которым Кеплер открыл законы обращения планет, представлявшиеся ему непосредственным откровением Бога; как известно, он не осмелился сомневаться в их круговой форме, потому что всякая иная казалась ему символом слишком незначительного достоинства. Древненордическое жизнеощущение, стремление викингов к безграничному вступили здесь в свои права. Это придает глубокий смысл подлинно фаустовскому изобретению телескопа. Проникая в пространства, остающиеся закрытыми для простого глаза, в котором воля к власти над космическим пространством наталкивается на границу, телескоп *расширяет* ту Вселенную, которой мы «обладаем». Истинно религиозное чувство, охватывающее современного человека, которому в первый раз удалось бросить этот взгляд в звездные пространства, ощущение власти — то же самое, которое желали бы пробудить величайшие трагедии Шекспира, — представилось бы Софоклу наиболее кощунственным из святотатств.

Потому-то и следует знать, что отрицание «небосвода» — это *волевое решение,* а вовсе не чувственный опыт. Все современные представления о сущности наполненного звездами пространства или, говоря осторожнее, протяжения, обозначенного световыми знаками, основываются вовсе не на несомненном знании, которым наделяет нас зрение посредством телескопа, ибо в телескоп мы видим

* Ср. т. 1. С. 304 сл.

** Ср. там же. С. 111 сл.

лишь маленькие светлые диски различной величины. Фотографическая пластинка предоставляет нам весьма отличную от этого картину, не более *отчетливую,* но *иную,* и чтобы получить потребную нам завершенную картину мира, ту и другую картину следует еще совместно истолковать, прибегая к помощи многих чрезвычайно смелых гипотез, т. е. таких созданных нами же самими образных элементов, как отстояние, величина и движение. Стиль этой картины соответствует стилю нашей души. На самом деле мы не знаем, насколько различаются светимости звезд и не меняются ли они в различных направлениях; мы не знаем, не изменяет ли свет свои свойства на колоссальных пространствах — не ослабевает ли он, не гаснет ли. Мы не знаем, остаются ли в силе наши земные представления о сущности света со всеми выведенными из них теориями и законами также и вдали от Земли. Все, что мы «видим», — это исключительно *световые знаки;* то, что мы «понимаем», — это символы нас самих.

Пафос коперниканского миросознания, которое принадлежит исключительно нашей культуре и (здесь я отваживаюсь на утверждение, которое ныне все еще представится парадоксом) обратилось бы и еще обратится *насильственным забвением совершенного открытия,* стоит лишь ему представиться угрожающим душе будущей культуры*, пафос этот покоится на уверенности в том, что отныне космос распрощался с телесно-статичным началом, с символическим преобладанием скульптурного *земного тела.* Прежде небо, также мыслившееся или по крайней мере воспринимавшееся как материальная величина, пребывало в полярном равновесии с Землей. Теперь во Вселенной господствует *пространство;* «мир» означает пространство, и звезды представляют собой нечто едва ли большее, чем математические точки, крохотные шарики в том необъятном, чья материальность больше не затрагивает мироощущение. Демокрит, который во имя аполлонической культуры желал и должен был создать здесь телесную границу, измыслил слой крючковидных атомов, который заключает в себе космос, словно в оболочке. Напротив того, наш вечно ненасытный голод отыскивает все новые мировые дали. В столетия барокко система Коперника неизмеримо расширилась, вначале это сделал Джордано Бруно, которому виделись тысячи таких систем, парящих в бескрайности. Сегодня мы «знаем», что совокупность всех солнечных систем (примерно 35 миллионов) образуют замкнутую звездную систему; доказана и конечность** этой си-

* Ср. т. 2. С. 326, прим.

** При возрастании мощности телескопа число показывающихся вновь звезд резко снижается в направлении границы.

стемы, имеющей форму эллипсоида вращения, экватор которого приблизительно совпадает с Млечным Путем. Рои солнечных систем, подобно стаям перелетных птиц, пересекают это пространство, имея одно направление и одинаковую скорость. Одну такую стаю, апекс которой находится в созвездии Геркулеса, образует наше Солнце вместе с яркими звездами Капеллой, Вегой, Альтаиром и Бетельгейзе. Считается, что ось колоссальной системы, от центра которой наше Солнце находится в настоящее время не очень далеко, в 470 миллионов раз больше, чем расстояние от Солнца до Земли. Ночное звездное небо дает нам одновременно впечатления, разделенные меж собой 3700 годами: именно столько времени требуется свету, чтобы преодолеть путь от внешней границы до Земли. В течении истории, развертывающемся перед нашими глазами, это соответствует длительности, захватывающей всю античную и арабскую культуры и доходящей до высшей точки культуры египетской, времени XII династии. Такая картина (повторяю: всего лишь *образ,* никакой не опыт) представляется фаустовскому духу возвышенной*; аполлоническому она показалась бы ужасной, полным уничтожением глубочайших условий его существования. Избавлением представилось бы ему провозглашение края звездных тел окончательной границей всего для нас ставшего и сущего. Однако мы с неизбежной необходимостью задаемся уже новым вопросом: существует ли что-то *вне* этой системы? Существуют ли на отдалениях, рядом с которыми чрезвычайно малыми оказываются те, что были здесь приведены, *множества* таких систем? Надо полагать, для чувственного опыта абсолютная граница уже достигнута: через эти в основном пустые пространства, являющиеся для нас чисто логической необходимостью, ни свет, ни гравитация не в состоянии подать какого бы то ни было знака о существовании. Но душевная страсть, потребность в полной реализации нашей идеи бытия в символах, тяжко *страдает* от этой границы наших чувственных восприятий.

9

Поэтому-то древненордические племена, в прачеловеческой душе которых уже ожило фаустовское начало, и изобрели еще в се-

* Опьяняющее воздействие больших чисел — весьма показательное переживание, ведомое лишь человеку Запада. Как раз этот символ, страсть к колоссальным величинам, к бесконечно большим и бесконечно малым измерениям, к рекордам и статистике играет в современной цивилизации небывалую роль.

дой древности *парусник*, освобождавший от материка*. Египтянам парус был известен, однако они извлекали из него лишь экономию усилий. Как и раньше, на своих гребных судах они плавали вдоль берегов в Пунт[144] и Сирию, никак не воспринимая при этом *идеи* плавания в открытом море, ее освобождающего и символического значения. Ибо плавание под парусами преодолевает *эвклидовское* понятие суши. В начала XIV в. происходит почти одновременное (и одновременное также с формированием масляной живописи и контрапункта!) изобретение *пороха* и *компаса,* т. е. *оружия дальнего действия* и *дальнего сообщения,* которые также оба с глубинной необходимостью были изобретены и внутри китайской культуры. Это дух викингов, Ганзы, дух тех пра-народов, которые рассыпали по широким равнинам курганы как памятники одиноким душам (вместо уютных греческих урн с прахом), это он побуждал их пускать своих покойных королей на горящих кораблях в открытое море — потрясающий знак смутного стремления к безграничному! — и это он же побудил их ок. 900 г., когда родившаяся западная культура возвестила о себе, на крохотных лодчонках достичь берегов Америки, между тем как уже осуществленное египтянами и карфагенянами плавание вокруг Африки оставило античное человечество совершенно безразличным. О том, насколько статуарным было его существование также и в отношении средств сообщения, можно судить по тому факту, что весть о 1-й Пунической войне, одной из наиболее масштабных в истории античности, достигла Афин лишь в качестве неясного слуха с Сицилии. Даже души греков собраны в Аиде без всякого движения — как теневые образы (εἴδωλα), лишен-

* Во 2-м тысячелетии до Р. Х. от Исландии и Северного моря через мыс Финистере они достигли Канарских островов и Западной Африки, о чем сохранились воспоминания в греческих сказаниях об Атлантиде. Как представляется, центром этих транспортных сообщений было Тартесское царство при устье Гвадалквивира. Ср.: *Frobenius L.* Das unbekannte Afrika. S. 139. В какой-то связи с этим должны были находиться «народы моря», ватаги викингов, которые после долгого сухопутного пути с севера на юг вновь строили суда на Черном или Эгейском море и начиная с Рамзеса II (1292—1225) устремлялись на Египет. Типы их кораблей на египетских рельефах коренным образом отличаются от местных и финикийских, однако, быть может, родственны тем, с которыми познакомился еще Цезарь у венетов в Бретани. Позднейший пример таких нападений мы видим по варягам в России и Константинополе. Вероятно, в скором времени следует ожидать дальнейшей информации относительно этих блуждающих потоков. [Уже несколько лет спустя Шпенглер, глубже вникнув в предмет, коренным образом изменил свои взгляды на раннюю историю и обособил плавающий по морю «Древний Запад» от более юной «нордической» ранней культуры. Сведения по этому поводу можно получить из статей «К всемирной истории 2-го тысячелетия до Р. Х.» и о боевой колеснице. (Обе они были вновь напечатаны в «Reden und Aufsätze». München, 1937, C. H. Beck. (Х. *К.*)]

ные сил, желаний и ощущений. Нордические же души присоединялись к «буйствующему войску», которое не зная устали летает в воздухе.

На той же ступени развития культуры, что и открытия испанцев и португальцев в XIV в., имела место великая греческая колонизация VIII в. до Р. Х. Однако в то время как первых одолевал дух приключений, устремлявшийся к неосвоенным далям и всему неведомому и полному опасности, грек осмотрительно шел от точки к точке по уже известным следам финикийцев, карфагенян и этрусков, и его любопытство ни в коей мере не простиралось на то, что лежало по другую сторону Геркулесовых столпов или Суэцкого перешейка, как ни легко ему было туда добраться. Несомненно, в Афинах слыхали о пути в Северное море, в Конго, на Занзибар, в Индию; во времена Герона было известно местоположение южной оконечности Индии и Зондских островов[145]; однако от всего этого греки затворялись точно так же, как от астрономических знаний древнего Востока. Даже когда нынешние Марокко и Португалия стали римскими провинциями, никакого нового атлантического сообщения по морю не возникло, и Канарские острова остались позабытыми. Колумбова страсть осталась аполлонической душе столь же чуждой, как и страсть Коперника. Эти столь одержимые идеей наживы греческие торговцы испытывали глубокую метафизическую робость перед расширением своего географического горизонта. Также и здесь принято было держаться близи и переднего плана. Бытие полиса, этого примечательного идеала государства как статуи, было ведь не чем иным, как прибежищем от «широкого мира» этих народов моря. И ведь это при том, что античность была единственной среди всех появлявшихся доныне культур, чья метрополия находилась не на поверхности одного континента, но размещалась по берегам островного моря и окаймляла море как настоящий свой центр тяжести. Несмотря на это, даже эллинизм с его пристрастием к техническим забавам* не освободился от употребления весел, привязывавших корабли к берегам. Кораблестроение сооружало тогда (в Александрии) громадные корабли длиной в 80 м, и в принципе пароход могли бы изобрести там еще раз. Однако есть открытия, обладающие пафосом великого и *необходимого* символа, которые выявляют нечто в высшей степени сокровенное, а бывают и такие, что являются исключительно умственной игрой. Для аполлонического человека пароход является вторым, а для фаустовского — первым. Лишь поло-

* Ср. т. 2. С. 566.

жение в макрокосме в целом придает изобретению и его использованию глубину или поверхностность.

Открытия Колумба и Васко да Гама расширили географический горизонт до необъятных размеров: *мировой океан* вступил в точно такие же отношения к материку, как космическое пространство к земле. Лишь теперь разрядилось политическое напряжение фаустовского миросознания. Для греков Эллада была и оставалась важной частью земной поверхности; с открытием Америки Запад сделался провинцией в исполинском целом. Начиная с этого момента история западной культуры приобретает *планетарный* характер.

У всякой культуры — свое *собственное* понятие о родине и отечестве. Ощутить его непросто, а выразить словами почти невозможно; оно полно неясных метафизических связей и все же недвусмысленно по своей направленности. Античное чувство родины, совершенно телесно и эвклидовски привязывавшее отдельного человека к полису*, противостоит здесь той загадочной тоске северян по родине, в которой присутствует нечто музыкальное, летучее и неземное. Античный человек воспринимает в качестве родины лишь то, что может обозреть с крепости своего родного города. Там, где горизонт Афин подходит к концу, начинается чужбина, враг, «отчизна» других людей. Даже на исходе республиканской эпохи римлянин понимал под *patria* ни в коем случае не Италию, и даже не Лаций, а всегда только *Urbs Roma*. По мере возрастания зрелости античный мир распадается на бессчетные отчие точки, между которыми существует потребность телесного обособления в форме ненависти, которая никогда с такой силой не проявляется в отношении варваров. И ничто в данном плане не может ярче обозначить окончательное угасание античного мироощущения и победу над ним магического, нежели пожалование Каракаллой (212) прав римского гражданства всем провинциалам**. Тем самым античное, статуарное понятие гражданина было упразднено. Теперь существовала «Империя», и существовал, следовательно, новый род принадлежности к ней.

Показательно соответствующее римское понятие войска. В подлинно античные времена никакого «римского войска», в том смысле, как говорят о прусском войске, не существовало; были лишь войска, т. е. определенные в качестве таковых назначением легата войсковые части («войсковые тела»), как ограниченные и зримо присутствующие тела: *exercitus Scipionis, Crassi****, но никакого *exerci-*

* Ср. к этому т. 2. С. 188 сл., 427 сл.

** Ср. т. 2. С. 74—75.

*** Войско Сципиона, Красса (*лат.*).

tus Romanus[*]. Лишь фактически упразднивший своим эдиктом понятие *civis Romanus*[**] Каракалла, который уничтожил римскую государственную религию посредством уравнивания городских богов со всеми чужими божествами, создал также и — неантичное, *магическое* — понятие *императорской армии, проявляющейся* в форме отдельных легионов, между тем как древнеримские войска ничего не *означали,* но исключительно чем-то *были.* Выражение *fides exercituum*[***] заменяется на надписях выражением *fides exercitus*[****]; место воспринимавшихся телесно отдельных божеств (Верность, Счастье легиона), которым приносил жертвы легат, заступил всеобщий духовный принцип. Эта перемена смысла произошла также и в чувстве родины восточных людей императорской эпохи — *и не одних только христиан.* Для аполлонического человека, пока остаток мироощущения сохраняет в нем силу, родина представляет собой почву (в исключительно телесном смысле), на которой построен его город. Здесь вспоминается принцип «единства места» аттических трагедий и статуй. Для магических людей — христиан, персов, иудеев, «греков»[*****], манихейцев, несториан, мусульман — родина никак не связана с географическими реалиями. Для *нас* она представляет собой неуловимое единство природы, языка, климата, нравов, истории; не земля, но «страна», не точечное настоящее, но историческое прошлое и будущее, не совокупность людей, богов и домов, но *идея,* которая уживается с не знающим покоя странничеством, глубочайшим одиночеством и тем пранемецким стремлением на юг, от которого погибали лучшие из лучших — начиная с саксонских императоров и до Гельдерлина с Ницше.

По этой причине фаустовская культура была в сильнейшей мере направлена на *распространение,* будь то политического, экономического или духовного характера; она преодолевала все географически-материальные границы; безо всякой практической цели, лишь ради символа, она старалась достичь Северного и Южного полюса; наконец, она превратила всю земную поверхность в единую колониальную область и экономическую систему. То, чего желали все мыслители начиная с Майстера Экхарта и до Канта, а именно покорить мир «как явление» властным притязаниям познающего «я», это-то и делали все вожди начиная с Оттона Великого и до Наполеона. *Под-*

[*] Римского войска (*лат.*).
[**] Римского гражданина (*лат.*).
[***] Верность войск (*лат.*).
[****] Верность войска (*лат.*).
[*****] Т. е. приверженцы синкретических культов, ср. т. 2. С. 192.

линной целью их честолюбия было безграничное — всемирная монархия великих Салиев и Штауфенов, планы Григория VII и Иннокентия III, та империя испанских Габсбургов, «в которой не заходило солнце», и империализм, ради которого ныне ведется далеко еще не завершенная мировая война. Античный человек в силу внутренних причин завоевателем быть не мог, несмотря на поход Александра, который, как романтическое исключение, лишь подтверждает правило (а еще большим подтверждением служит внутреннее сопротивление его спутников). Созданные северной душой гномы, русалки и домовые — это существа, которые с неутолимой страстью желают освободиться от связывающего их элемента; греческим дриадам и ореадам эта страсть вырваться вдаль и на свободу была совершенно неизвестна. Греки основали сотни отпочковавшихся городов на береговой линии Средиземного моря, однако мы не видим здесь даже самомалейшей попытки проникнуть с целью завоевания вглубь суши. Поселиться вдали от берега значило бы упустить из вида родину; а уж поселиться *в одиночку,* что представлялось идеалом трапперам американских прерий, а еще задолго до них — героям исландских саг, для античного человека совершенно немыслимо. Исключительно фаустовскими оказываются и такие сюжеты, как переселение в Америку (каждый полагается при этом на собственные силы и испытывает глубокую потребность остаться одному), испанские конкистадоры, поток калифорнийских золотоискателей, необузданное желание свободы, одиночества, безграничной независимости, это исполинское отрицание все еще как-то ограниченного чувства родины. Ни одной другой культуре, в том числе и китайской, ничего подобное неведомо.

Греческий переселенец — все равно, что ребенок, который держится за материнский фартук: переехать из старого города в новый, который вместе с согражданами, богами и обычаями является точной копией старого, при сообща бороздимом море неизменно перед глазами; продолжать там на агоре обычное существование ζῷον πολιτικόν — за пределы этого не была в состоянии выйти смена декораций аполлонического бытия. Для нас, не способных отказаться от свободы передвижения, по крайней мере как права человека и идеала, это означало бы горчайшее рабство. Под этим углом зрения следует оценивать римскую экспансию, которую очень легко понять в превратном смысле. Дело в том, что она весьма далека от распространения *родины* вширь. Экспансия эта удерживается в точности в пределах той области, которой люди культуры уже овладели; теперь же она досталась им как добыча. Даже речи никогда не заходит

о планах мирового господства в стиле Гогенштауфенов или Габсбургов, об империализме, который можно было бы сравнить с современностью. Римляне не сделали никаких попыток проникнуть во внутреннюю Африку. Свои войны более позднего времени они вели лишь с целью *обеспечить сохранность* своих владений, безо всякого честолюбия, без символического порыва к распространению, и без сожалений они расстались вновь с Германией и Месопотамией.

Обобщим все это еще раз: аспект звездных пространств, до которого расширилась Коперникова картина мира, господство западного человека над земной поверхностью как следствие открытия Колумба, перспектива масляной живописи и сценическая перспектива, а также одухотворенное чувство родины; прибавим к этому цивилизованную страсть к скоростному передвижению, овладение воздухом, экспедиции на Северный полюс и восхождение на почти недоступные горные пики, — из всего этого проступает пра-символ фаустовской души, безграничное пространство, в качестве производных которого следует нам понимать такие особые, в данной форме чисто западноевропейские образования душевного мифа, как «воля», «сила», «дело».

II. Буддизм, стоицизм, социализм

10

Тем самым становится наконец понятным *явление морали** — как духовное истолкование жизни ею же самой. Мы взошли на вершину, с которой возможен свободный взгляд на эту обширнейшую и сомнительнейшую из всех областей человеческого размышления. Однако именно тут-то и необходима та объективность, до которой пока что никто так всерьез и не поднялся. Пускай на первых порах мораль будет чем угодно: сам ее *анализ* частью морали никак быть не

* Речь здесь идет исключительно о сознательной, религиозно-философской морали, которую познают и проповедуют, а также следуют ей, а не о том бессознательно данном *такте* жизни, «нраве», что является производной от расы. Первая вращается вокруг таких *духовных* понятий, как добродетель и грех, добро и зло, второй — вокруг идеалов *крови:* честь, верность, храбрость, и выносимых *чувством такта* решений относительно того, что благородно, а что низко. Ср. к этому т. 2. С. 379 слл.

может. К существу дела приводит здесь не то, что мы *должны* делать, к чему *должны* стремиться, как мы *должны* оценивать, но то усмотрение, что эта постановка вопроса уже по своей форме является симптомом исключительно западного мироощущения.

Западноевропейский человек, причем всякий, без исключения, пребывает здесь в плену колоссального оптического обмана. Все друг от друга чего-то *требуют.* Фраза «ты должен» высказывается в том убеждении, что здесь в самом деле что-то должно и может быть изменено, оформлено, упорядочено. Вера в это, как и в соответствующее право, оказывается непоколебимой. Здесь приказывают и требуют повиновения. Это-то в первую очередь и *именуется* у нас моралью. В нравственной сфере Запада все оказывается направлением, претензией на власть, преднамеренным дальнодействием. В этом нет никакой разницы между Лютером и Ницше, папами и дарвинистами, социалистами и иезуитами. Их мораль заявляет о себе вместе с претензиями на всеобщую и долговременную значимость. Это оказывается одним из непременных моментов фаустовского бытия. Всякий, кто мыслит, учит и волит как-то иначе, — грешник и отступник, короче, *враг.* Ему объявляют беспощадную войну. Человек должен. Государство должно. Общество должно. Такая *форма* морали представляется нам чем-то само собой разумеющимся; вот для нас подлинный и единственный смысл всякой морали. Но ни в Индии, ни в Китае, ни в античности так не было. Будда подал пример, следовать которому был волен всякий; Эпикур давал полезные советы. Также и это есть форма высшей — при свободе воли — морали.

Исключительности *нравственной динамики* мы не приметили вовсе. Принимая, что социализм, если понимать его этически, а не экономически, представляет собой такое мироощущение, которое отстаивает собственное мнение от имени всех и каждого, все мы без исключения — социалисты, причем неважно, догадываемся мы об этом или же нет. Даже такой страстный противник всякой «стадной морали», как Ницше, был не в состоянии ограничить — в античном смысле — свое рвение лишь самим собой. Он мыслит исключительно о «человечестве в целом». Он нападает на всякого, кто мыслит иначе. Эпикуру же было в высшей степени безразлично, что думают и делают другие. У него и в мыслях не было преобразовать человечество. Он и его друзья довольствовались тем, что *они* именно такие, а не какие-нибудь другие. Античным идеалом было отсутствие интереса (ἀπάθεια) к ходу дел в мире, т. е. как раз к тому, господство над чем составляет все содержание жизни фаустовского человека. Сюда

же можно отнести важное понятие ἀδιάφορα*. В Греции существовал также и *нравственный* политеизм. Это доказывается мирным сосуществованием эпикурейцев, киников и стоиков. Но весь «Заратустра», пребывая якобы по ту сторону добра и зла, дышит страстным желанием видеть людей такими, какими хочется, чтобы они были, и глубокой, такой неантичной склонностью посвятить жизнь их переделке — разумеется, в своем собственном, единственном смысле. А как раз это-то, *всеобщая* переоценка, и представляет собой *этический монотеизм* и (если взять это слово в новом, более глубоком значении) социализм. Все усовершенствователи мира — социалисты. Следовательно, в античности и помина не было ни о каких усовершенствователях мира.

Нравственный императив как форма морали представляет собой фаустовское и исключительно фаустовское явление. Не имеет абсолютно никакого значения то, что Шопенгауэр теоретически желал бы отрицания воли к жизни, Ницше же — ее утверждения. Это поверхностные различия. Они знаменуют персональный вкус, темперамент. Важно то, что Шопенгауэр *ощущает* весь мир как волю, как движение, жизнь, силу, направление; в этом он оказывается родоначальником всей этической современности. В этом фундаментальном ощущении уже *заключена* вся наша этика. Все прочее — лишь подвиды. То, что мы называем поступком, а не только деятельностью**, представляет собой насквозь историческое, насыщенное энергией направления понятие. Это есть утверждение бытия, посвящение в бытие такой разновидности людей, чье «я» обладает направленностью в будущее, которые воспринимают настоящее не как облаготворенное существование, но как *эпоху* в великой взаимосвязи бытия, причем как в личной жизни, так и в жизни всей истории вообще. Интенсивность и отчетливость такого сознания определяет ранг фаустовского человека, однако даже самый малозначительный среди них обладает чем-то таким, что отличает его наимельчайший жизненный акт от такого же акта *любого* античного человека. Это разница в характере и позиции, разница между сознательным становлением и воспринимаемой как нечто само собой разумеющееся статуарной ставшестью, между трагической волей и трагической покорностью.

---

* Безразличное (*греч.*).

** После того, что сказано прежде об отсутствии в античных языках отчетливо выраженных слов для «воли» и «пространства», а также о глубинном смысле этих пробелов, никого не должно удивлять также и то, что ни в греческом, ни в латинском невозможно с точностью передать разницу между «поступком» и «деятельностью».

На взгляд фаустовского человека, в его мире вся подвижность направлена к некой цели. Он сам *живет* при таком условии. Для него жить — значит бороться, преодолевать, самоосуществляться. Борьба за существование как идеальная форма бытия относится уже к готическому времени и достаточно явно лежит в основе его архитектуры. XIX столетие лишь наложило на нее механистически-утилитаристский отпечаток. В мире аполлонического человека нет никакого ориентированного на цель «движения» (становление Гераклита, эта лишенная намерения и цели игра, ἡ ὁδὸς ἄνω κάτω* [146], всерьез здесь рассматриваться не может), никакого «протестантизма», никаких «бури и натиска», никакого этического, духовного, художественного «переворота», который хотел бы ополчиться на существующее и его уничтожить. Ионический и коринфский стили появляются на свет *подле* дорического без всякой претензии на исключительность. Однако Возрождение отвергло готику, а классицизм — стиль барокко, и вся литературная история Запада полна отчаянных схваток в связи с проблемами формы. Даже монашество, каким его представляют рыцарские ордена, францисканцы и доминиканцы, появляется в образе орденского *движения,* что в высшей степени противоположно раннехристианской, отшельнической форме аскезы.

Фаустовский человек никак не состоянии отрицать этот основной облик собственного существования, уж не говоря о том, чтобы его изменить. Всякий протест против него уже его предполагает. Тот, кто воюет с «прогрессом», считает эту свою деятельность за прогресс. Кто ратует за «возврат», имеет в виду дальнейшее развитие. «Аморальность» — это всего только новая разновидность морали, причем с тем же самым притязанием на превосходство перед всеми прочими. Воля к власти нетерпима. Все фаустовское желает безраздельного господства. Для аполлонического мироощущения (соположенности многих единичных вещей) терпимость подразумевается сама собой. Она принадлежит к стилю чуждой воле атараксии. Для западного мира (*единого* безграничного душевного пространства, пространства как напряжения) она представляет собой самообман или знак угасания. Просвещение XVIII в. было терпимым, т. е. безразличным по отношению к *различиям* христианских вероисповеданий; что же до себя же самого, то по отношению к церкви вообще, стоило ему прийти к власти, оно терпимым ни в коей мере не было. Фаустовский инстинкт, деятельный, волевой, с верти-

* Путь вверх и вниз (*греч.*).

кальной направленностью готических соборов и этой многозначительной перекройкой *feci* в *ego habeo factum,* направленный в даль и в будущее, требует терпения, т. е. *пространства* для собственной деятельности, однако *исключительно* для нее. Вспомним, например, насколько готова проявлять терпение демократия крупных городов в отношении церкви при ее манипулировании религиозными средствами власти, между тем как для себя самой эта демократия требует безграничного применения собственных средств и, когда это возможно, ориентирует в этом же направлении «всеобщее» законодательство. Всякое «движение» желает одержать верх; всякая античная «позиция» желает лишь собственного пребывания и очень мало заботится об этосе прочих. Бороться с духом времени или ополчаться против него, продвигать реформы или отход назад, отстраивать, переоценивать или разрушать — все это в равной мере неантично и не по-индийски. И как раз в этом-то и состоит разница между софокловским и шекспировским трагизмом, трагизмом людей, которые просто пребывают и которые желают победить.

Неправильно связывать с нравственным императивом христианство «как таковое». Это не христианство переформировало фаустовского человека, а он переформировал христианство, причем не просто в новую религию, но и в направлении новой морали. «Оно» делается «я» со всем пафосом центра мира, как образует его предпосылка таинства *личного* покаяния. Воля к власти также и в области нравственности, страстное желание возвысить собственную мораль до всеобщей истины, навязать ее человечеству, желать переосмыслить, преодолеть, уничтожить все, что не таково — вот исконнейшее наше достояние. В этом смысле (это был глубинный и еще никем не понятый процесс) мораль Иисуса, духовно-покоящаяся, рекомендуемая исходя из магического мироощущения как целебное поведение, знание которой нисходит на человека как особая благодать*, была в готическое раннее время внутренне перетолкована в повелительную**.

* Ср. т. 2. С. 264 сл.

** «У кого есть уши, чтобы слышать, пусть услышит»[147] — в этом нет никакого притязания на власть. Западная же церковь так на собственную миссию не смотрела. «Благовестие» Иисуса, как и Заратустры, Мани, Мухаммеда, неоплатоников и всех соседствовавших магических религий — это таинственные благодеяния, которые можно *порекомендовать*, но не навязать. Юное христианство, когда оно влилось в античный мир, подражало исключительно миссии поздней, также давно уже ставшей магической Стой. Павла можно находить назойливым, и в самом деле, как доказывает литература, стоических странствующих проповедников действительно считали назойливыми, однако с *повелительными* интонациями они не выступают. Можно прибавить к этому пример из удаленной области и противопоставить врачей магиче-

Всякая этическая система, будь то религиозного или философского происхождения, уже в силу этого находится по соседству с великими искусствами, в первую очередь с архитектурой. Это есть структура высказываний, несущая на себе каузальный отпечаток. Всякая истина, предопределенная к практическому применению, преподносится с «потому что» или «чтобы». Повсюду здесь, как в четырех истинах Будды, так и в кантовской «Критике чистого разума» и во всяком популярном катехизисе, присутствует математическая логика. Не может быть ничего более удаленного от этих признаваемых за истинные учений, чем некритическая логика крови, усматриваемая во всяких достигших зрелости нравах сословий и людей практической направленности, — нравах, доходящих до сознания лишь через прегрешения против них. С наибольшей отчетливостью мы обнаруживаем это в рыцарской муштре[148] эпохи Крестовых походов. Систематическая мораль — все равно, что орнамент, и она проявляется не только в высказываниях, но также и в трагическом стиле, и даже в художественном мотиве. Например, меандр — стоический мотив; в дорической колонне прямо-таки воплощен античный жизненный идеал. Как раз *поэтому* она единственная из античных форм колонны, от которой стиль барокко должен был безусловно отказаться. Даже в искусстве Возрождения ее избегают по причине глубинных душевных оснований. Преобразование магического купольного здания в русское с его символом крыши в виде равнины*, китайская ландшафтная архитектура с ее запутанными тропинками, готическая башня кафедрального собора — все это также символы морали, возникшей из бодрствования данной и только данной культуры.

11

Ныне разъясняются древние, как мир, загадки и недоумения. Существует столько же моралей, сколько культур, не больше и не меньше. Свободного выбора здесь ни у кого нет. Так же точно, как у всякого художника или музыканта имеется нечто такое, что вообще не доходит до его сознания по причине своей внутренней мощи, а между тем изначально определяет язык форм его произведений и отличает их от художественных достижений *всех* прочих культур,

ского толка, которые восхваляют свои таинственные «арканы» — западным, которые желали бы *наделить свое знание принудительностью закона* (обязательная прививка, ветеринарный осмотр туш на трихиноз и т. д.).

* Ср. т. 1. С. 261 сл.

так и у *всякого* жизненного представления культурного человека изначально, *a priori* в строжайшем кантовском смысле имеется свойство, заложенное еще глубже, чем все сиюминутные суждения и устремления и позволяющее в своем *стиле* признать стиль вполне определенной культуры. Отдельный человек может поступать морально или аморально, «хорошо» или «плохо» исходя из пра-чувства его культуры, однако теория его поведения уже задана. Для этого у всякой культуры имеется своя собственная мера, значимость которой начинается и завершается вместе с ней самой. Никакой общечеловеческой морали не существует.

Так что и подлинного «обращения» в глубочайшем смысле этого слова не бывает и быть не может. Всякая разновидность сознательного поведения на основе убеждений является пра-феноменом, сделавшимся «вневременной истиной» основным направлением данного существования. Неважно, какими словами и образами сопровождает человек его выражение, будь то божественное установление или результат философского размышления, будь то высказывания или символы, то ли как обнародование собственной убежденности или опровержение чужой; довольно, что оно имеется в наличии. Данное основное направление существования можно пробудить и обобщить в теорию, можно изменить и прояснить его духовное выражение; однако создать его невозможно. Насколько мы не в состоянии изменить собственное мироощущение (до того, что даже попытка изменения протекает в его стиле и вместо того, чтобы его преодолевать, его подтверждает), точно так же у нас нет власти над этической базовой формой нашего бодрствования. Установить определенное различие на словах здесь удалось, и этику назвали наукой, а мораль — заданием, однако никакого задания в этом смысле не существует. Насколько не под силу Возрождению было вновь вызвать из небытия античность, насколько интенсивно оно каждым античным мотивом выражало исключительно противоположность аполлоническому мироощущению, а именно поюжневшую, «антиготическую готику», настолько же невозможно и обращение человека в чуждую его существу мораль. Что бы там сегодня ни говорили о переоценке всех ценностей, как бы ни «обращались» нынешние обитатели больших городов обратно в буддизм, язычество или в римский католицизм, как бы ни бредил анархист индивидуалистической, а социалист — общественной этикой, все равно всякий делает, волит и ощущает одно и то же. Обращение в теософию или вольномыслие, все эти нынешние переходы из мнимого христианства в мнимый атеизм или наоборот — все это перемена исключительно слов и по-

нятий, религиозной или интеллектуальной поверхности, и не более того. Ни одно из наших «движений» *человека* не переменило.

Строгая морфология всякой морали — дело будущего. Также и здесь Ницше совершил главное, сделал первый, решающий для нового взгляда шаг. Однако сам он не исполнил своего собственного требования к философу — встать по ту сторону добра и зла. Он желал быть скептиком *и* пророком, критиком морали *и* ее проповедником в одно и то же время. Но совместить это невозможно. Нельзя быть первоклассным психологом, пока остаешься романтиком. Точно так же и здесь, как и во всех своих решающих узрениях, Ницше добрался до дверей, но в них не вошел. При всем том ничего лучшего никто так и не создал. До сих пор мы были слепы также и в отношении необозримого богатства языка моральных форм. Мы не видели его и не понимали. Даже скептик не понимал своей задачи; в конечном счете он возвышал собственное, определяемое личной предрасположенностью, личным вкусом представление о морали — до нормы, которой и мерил всех прочих. Все модерновейшие революционеры — Штирнер, Ибсен, Стриндберг, Шоу — только этим и занимались. Их хватало лишь на то, чтобы скрыть данные факты (даже от себя самих) под новыми формулами и лозунгами.

Однако мораль, подобно скульптуре, музыке или живописи, представляет собой замкнутый в себе, выражающий определенное мироощущение мир форм, который просто имеется в наличии, в глубине же неизменен и заряжен внутренней необходимостью. В пределах собственного исторического круга она неизменно истинна, а вне его неизменно ложна. Уже было показано*, что примерно тем же, чем являются отдельные произведения для данного поэта, художника, музыканта, оказываются *виды* искусств как органические единства — для великих индивидуумов культур. Так что эпоху в культуре составит *вся целиком* масляная живопись, *вся целиком* обнаженная скульптура, контрапунктическая музыка, рифмованная поэзия, которые поднимаются до великого жизненного символа. В обоих случаях, как в истории культуры, так и в единичном существовании, речь идет об осуществлении возможного. Внутренне душевное становится *стилем мира.* Рядом с этими великими единствами форм, чье становление, зрелость и завершение охватывает предопределенный заранее ряд человеческих поколений и которые неизбежно погибают, просуществовав считанные столетия, пребывает группа фаустовских моралей, как и совокупность моралей

* Ср. т. 1. С. 265 сл., 284 слл.

аполлонических, которые также следует воспринимать как единства высшего порядка. Их наличие — это *судьба,* с которой приходится считаться; результатом откровения или же научного узрения оказывается только сознательное их изложение.

Существует нечто с трудом поддающееся описанию, чем охватываются все учения от Гесиода и Софокла и до Платона и Стой и что противостоит *всему* тому, что проповедовалось начиная с Франциска Ассизского и Абеляра до Ибсена и Ницше, так что и мораль Иисуса представляет собой всего лишь благороднейшее выражение той всеобщей морали, иные изложения которой мы встречаем у Маркиона и Мани, Филона и Плотина, Эпиктета, Августина и Прокла. Всякая античная этика — это этика позиции, всякая западная — этика поступка. И наконец, совокупность всех китайских и всех индийских систем также образует свой обособленный в себе мир.

12

Всякая вообще мыслимая античная этика формирует *отдельного пребывающего в покое* человека, как тело среди других тел. Все оценки Запада относятся к человеку, поскольку он является *центром действия* бесконечной всеобщности. Этический социализм — вот образ мыслей, отвечающий поступку, действующему через пространство вдали, моральный пафос третьего измерения, в качестве знака которого над всей этой культурой витает пра-чувство заботы как о живущих ныне, так и о будущих поколениях. Отсюда и получается, что в самом виде египетской культуры для нас наличествует нечто социалистическое. С другой стороны, нацеленность на исполненную покоя позицию, отсутствие желаний, статичную завершенность отдельного человека в самом себе напоминает об индийской этике и сформированном для нее человеке. Вспомните сидящие, «созерцающие собственный пуп» статуи Будды, от которых не так уж далеко ушла атараксия Зенона. Этический идеал античного человека был тем, к чему вела трагедия. Здесь раскрывается глубочайший смысл *катарсиса*, высвобождения аполлонической души от того, что *не* аполлонично, несвободно от «дали» и направления. Он становится понятен лишь тогда, когда мы признаем стоицизм за зрелую его форму. То, что создавалось драмой в торжественную минуту, Стое желательно было распространить на всю жизнь: статуарный покой, безвольный этос. И вот еще: тот буддистский идеал нирваны, эта весьма поздняя формулировка, но вполне индийская и прослеживающаяся уже с ведических времен — разве она не

близка катарсису? Разве в свете этого понятия не сходятся вместе идеальный античный и идеальный индийский человек, стоит их сравнить с фаустовским человеком, чью этику можно с той же ясностью уловить из трагедии Шекспира с ее динамическим развитием и катастрофой? В самом деле, Сократа, Эпикура и прежде всего Диогена вполне можно представить на Ганге. В одной же из западноевропейских мировых столиц Диоген был бы никчемным дурачком. А с другой стороны, Фридрих Вильгельм I, этот пра-образ социалиста в великом смысле этого слова, вполне мыслим в рамках государственного устройства на Ниле. О Перикловых же Афинах этого не скажешь.

Наблюдай Ницше свое собственное время непредубежденней, не будь он так зависим от романтических бредней определенными этическими порождениями, он бы заметил, что якобы специфически христианской морали сострадания в смысле *самого* Ницше вообще не существует на западноевропейской почве. Не следует давать себя обмануть словесным звучанием гуманных формулировок относительно их фактического смысла. Между той моралью, которой мы реально обладаем, и той, которую только считаем своей, существует трудноуловимое и весьма непостоянное отношение. Как раз здесь неподкупная психология была бы весьма уместна. Сострадание — опасное слово. При всей виртуозности Ницше, у нас все же так и не появилось исследования того, что понимали под состраданием и что в связи с ним *переживали* в разные времена. Христианская мораль во времена Оригена — нечто совершенно иное, нежели при Франциске Ассизском. Здесь не место исследовать, что представляет собой *фаустовское* сострадание как жертва или как беспринципность, а затем — уже вновь как расовое чувство рыцарского общества* в отличие от магически-христианского, фаталистического сострадания, и насколько следует его понимать как дальнодействие, как *практическую динамику* и, с другой стороны, как самопринуждение гордой души или опять-таки как выражение обдуманного чувства дистанции. Неизменному запасу этических оборотов, каким обладает Запад с эпохи Возрождения, приходится быть в ответе за неисчерпаемое изобилие различных умонастроений, имеющих чрезвычайно несхожее содержание. Поверхностное чутье, которому мы доверяем, простое знание об идеалах у таких людей, как мы, с нашей предрасположенностью к историчности и к оглядыванию назад, является выражением благоговения перед прошлым, в дан-

* Ср. т. 2. С. 300 сл.

ном случае — перед религиозной традицией. Однако словесное выражение убеждений никогда не может быть мерой для подлинной убежденности. Человек редко знает, во что он на самом деле верит. Лозунги и учения неизменно несут на себе некий налет популярности и остаются далекими от глубин всякой духовной действительности. По сути говоря, теоретическое почитание новозаветных установлений недалеко ушло от преклонения Возрождения и классицизма перед античностью. Первое столь же мало переменило человека, как второе — дух произведений. Неизменно вновь и вновь называемые примеры нищенствующих орденов, гернгутеров, Армии спасения уже одним своим незначительным числом, а еще больше — незначительным своим весом доказывают, что они представляют собой исключение из чего-то принципиально иного, а именно *фаустовско-христианской* морали *в собственном смысле* этого слова. Впрочем, мы впустую искали бы ее формулировку у Лютера и в решениях Тридентского собора, однако все христиане крупного стиля, Иннокентий III и Кальвин, Лойола и Савонарола, Паскаль и св. Тереза, носили ее, никогда о том не догадываясь, в самих себе — вразрез с собственными теоретическими убеждениями.

Достаточно сравнить чисто западное понятие той мужественной добродетели, которую Ницше обозначил как *virtù* «без моралина»[149], как *grandezza* испанского и *grandeur* французского барокко, с той весьма женской ἀρετή* греческого идеала, в качестве проявлений которой то и дело возникают способность наслаждаться (ἡδονή), спокойствие духа (γαλήνη, ἀπάθεια), нетребовательность и в первую очередь вновь и вновь ἀθαραξία. То, что Ницше называл белокурой бестией[150] и что, как он считал, нашло свое воплощение в переоцененном им типе ренессансного человека, который был всего лишь аналогом (подобным крупным хищникам из числа кошачьих) великих немцев эпохи Штауфенов, является полной противоположностью того типа, о котором мечтали все античные моралисты и который воплощали собой все видные люди античности. Сюда относятся железные люди, целый ряд которых пронизывает фаустовскую культуру, в античной же такого не сыскать ни одного. Ибо Перикл и Фемистокл — это изнеженные натуры в смысле аттической калокагатии, Александр — так никогда и не пробудившийся мечтатель, Цезарь же — толковый счетчик; единственным «мужчиной» среди них всех был только чужак Ганнибал. Люди раннего времени, о которых можно судить на основании Гомера, эти Одиссеи и Аяксы, поразительно бы

* Добродетелью (*греч.*).

выделялись на фоне рыцарства Крестовых походов. Бывает ведь и зверство в качестве обратной реакции весьма женственных натур, и по этому разряду проходит греческая жестокость. Здесь же, на Севере, на пороге раннего времени являются великие саксонские, франкские и штауфеновские императоры в окружении целого сонма таких исполинов, как Генрих Лев и Григорий VII[151]. Далее идут люди Возрождения, война Алой и Белой розы, гугенотские войны; испанские конкистадоры, прусские курфюрсты[152] и короли, Наполеон, Бисмарк, Сесиль Родс. Была ли где-нибудь вторая такая культура, которую можно было бы хоть в чем-то сравнить со всем этим? Где во всей греческой истории отыскать сцену, равную по мощи той, что имела место при Леньяно, когда вышла наружу вражда между Штауфенами и Вельфами[153]? Витязи эпохи переселения народов, испанское рыцарство, прусская дисциплина, наполеоновская энергия — во всем этом мало античного. А где на вершинах фаустовского человечества можно было бы отыскать эту самую «рабскую мораль», эту мягкую самоотверженность, это милосердие в смысле, который придают ему богомолки? В тех словах, на которые принято обращать внимание, и более нигде. Еще я думаю здесь о типах фаустовского священства, о тех великолепных епископах времени германских императоров, которые сидя на боевом скакуне вели своих людей в кровавые сечи, о тех папах, которым уступили Генрих IV и Фридрих II, о немецких рыцарских орденах в Восточной марке, о той Лютеровой строптивости, в которой древненордическое язычество ополчилось против древнеримского, о великих кардиналах Ришелье, Мазарини и Флери, которые, собственно, и создали Францию. *Вот* фаустовская мораль. Надо быть слепым, чтобы не обнаруживать деятельного присутствия этой неукротимой жизненной силы во всей картине западноевропейской истории. И лишь на основе этих великих примеров светской неистовости, в которых находит свое выражение сознание *призвания,* делается понятной духовная неистовость большого стиля, *возвышенное* милосердие, которому ничего не противостоит и которое со своей динамикой предстает в совсем ином свете рядом с античной умеренностью и раннехристианской кротостью. В той разновидности со-страдания, который практиковали немецкие мистики, немецкие и испанские орденские рыцари, французские и английские кальвинисты, присутствует *твердость.* С таким русским состраданием, как раскольниковское, дух теряется в братской толпе; с фаустовским он над ней воспаряет. «*Ego habeo factum*» — это также и форма того личного милосердия, которое оправдывает отдельного человека перед Богом.

Это причина также и того, почему «сострадательная мораль», о которой в повседневном ее значении мы неизменно отзываемся с таким уважением, философы же то ее оспаривают, то к ней стремятся, что эта самая мораль, говорю я, так никогда и не была осуществлена. Кант решительно ее отверг. В самом деле, она находится в глубоком противоречии с категорическим императивом, который усматривает смысл жизни в поступке, а не в уступках размягченным настроениям. «Рабская мораль» Ницше — мираж. *Реальностью является его мораль господ.* Не нужно было даже ее планировать, потому что она существовала издавна. Если сорвать романтическую маску Борджа и те туманные видения сверхчеловека, в остатке получится сам фаустовский человек, каков он ныне и каким он был уже во времена исландских саг, — как тип энергичной, императивной, динамической культуры. Как бы там ни обстояло дело в античности, *наши* великие благодетели — это великие *деятели,* чьи забота и попечение отражаются на миллионах, великие государственные деятели и организаторы. «Высшая разновидность людей, которые, благодаря превосходству в воле, знаниях, богатстве и влиянии, пользуются демократической Европой как самым удобным и послушным инструментом, чтобы взять в свои руки судьбы Земли, чтобы, подобно художникам, ваять самого «человека». Довольно, настает день, когда политике придется учиться заново»[154]. Так говорится в набросках из наследия Ницше, которые куда конкретнее, чем законченные работы. «Нам следует либо тренировать политические способности, либо погибнуть от демократии, навязанной нам недоброй памяти старинными альтернативами», — говорится у Шоу («Человек и сверхчеловек»). Шоу, который превосходит Ницше практической выучкой и меньшей степенью идеологизированности, каким бы ограниченным ни представлялся его философский кругозор в прочих отношениях, в своем «Майоре Барбара» перевел в образе миллиардера Андершэфта идеал сверхчеловека на неромантический язык Нового времени, из которого он, кружным путем через Мальтуса и Дарвина, на самом деле происходит также и у Ницше. Эти-то практического склада люди крупного стиля и представляют ныне волю к власти над судьбами других, а тем самым и фаустовскую этику вообще. Люди такого рода не швыряют своих миллионов для удовлетворения безбрежной благотворительности на потребу мечтателям, «художникам», слабым, неудачникам; они используют их для тех, кто идет в зачет как материал для будущего. С их помощью они преследуют цель. Они создают центр сил для существования поколений, которое будет длиться за пределами персонального существо-

вания. Деньги тоже могут вырабатывать идеи и делать историю. Так в завещании распорядился собственным имуществом Родс, в котором просматривается чрезвычайно значительный тип XXI столетия. Когда мы не в состоянии отличить литературной болтовни популярных социальных моралистов и апостолов гуманизма от глубинных этических инстинктов западноевропейской цивилизации, это в высшей степени пошло и служит доказательством неспособности внутренне постичь историю.

Социализм (в высшем его понимании, а не в том, которое связывает с ним толпа), как и все фаустовское, представляет собой идеал для избранных, который обязан своей популярностью полному непониманию даже со стороны своих доверенных лиц. Именно, социализм якобы является олицетворением прав, а не обязанностей, он представляет собой упразднение кантовского императива, а не еще большее его заострение, с ним связано ослабление, а не еще большее напряжение энергии направления. И эта банальная поверхностная тенденция на благотворительность, «свободу», гуманизм, счастье большинства содержит только отрицательные моменты фаустовской этики, что в высшей степени противоположно античному эпикуреизму, для которого блаженное состояние на самом деле было средоточием и итогом всего этического. Как раз здесь-то и заложены чрезвычайно родственные внешне настроения, которые не означают в одном случае ровным счетом ничего, а в другом — все. С такой точки зрения содержание античной этики также можно обозначить как филантропию, которую отдельный человек оказывает себе самому, своему σῶμα. На нашей стороне оказывается здесь авторитет Аристотеля, который применяет слово φιλάνθρωπος* именно в этом смысле, над которым ломали головы лучшие умы времени классицизма, в первую очередь Лессинг. Аристотель обозначает воздействие, которое аттическая трагедия оказывает на аттического зрителя, как филантропическое[155]. Ее перипетия избавляет его от сочувствия себе самому. Своего рода теория господской и рабской морали существовала также и в раннем эллинизме, например, у Калликла, само собой разумеется, в строгом эвклидово-телесном смысле. Идеалом первой является Алкивиад, который делает как раз то, что представляется ему в данный момент целесообразным по отношению к собственной персоне. Его воспринимали и им восторгались как подлинным типом античной калокагатии. Протагор высказался еще с большей ясностью в своем знаменитом, имевшем исключи-

* Человеколюбивый (*греч.*).

тельно этическую направленность изречении о том, что человек (всякий для себя самого) является мерой вещей. Вот господская мораль статуарной души.

13

Когда Ницше впервые записал слова «переоценка всех ценностей», душевное движение того столетия, посреди которого мы живем, отыскало наконец свою формулировку. Переоценка всех ценностей — вот наиглубиннейшая характерная черта *всякой* цивилизации. Она начинается с того, чтобы перекроить все формы предыдущей культуры, переосмыслить их и иначе ими распорядиться. Она больше ничего не рожает, а только перетолковывает. В этом заключается негативизм всех эпох такого рода. Они предполагают, что собственно акт творения уже имел место. Они лишь вступают во владение наследством, образованным великими реалиями. Оглянемся на позднюю античность и поищем там, где находится соответствующее событие: оно имело место внутри эллинистически-римского стоицизма, а значит, в рамках долгой агонии аполлонической души. Вернемся от Эпиктета и Марка Аврелия обратно к Сократу, этому духовному отцу Стой, в котором впервые заявило о себе внутреннее обеднение античной жизни, ставшей мегаполисной и интеллектуальной. Между ними залегает переоценка всех античных бытийственных идеалов. Бросим взгляд на Индию. При жизни царя Ашоки, ок. 250 до Р. Х., имела место переоценка брахманской жизни: сравните между собой части Веданты, записанные до и после Будды. А мы? В рамках этического социализма в изложенном здесь смысле, как основного настроя фаустовской души, запертой в каменных толщах больших городов, переоценка происходит именно теперь. *Руссо является предтечей этого социализма. Руссо стоит бок обок с Сократом и Буддой, двумя другими этическими ходатаями по делам великих цивилизаций.* Его неприятие всех великих культурных форм, всех исполненных глубокого смысла условностей, его знаменитый «возврат к природе», его практический рационализм не оставляют никаких сомнений на этот счет. Всякий из них схоронил тысячелетнюю задушевность. Они проповедуют евангелие человечности, однако это человечность интеллигентного городского человека, сытого по уши поздним городом, а вместе с ним и культурой, человека, чей «чистый», а именно бездушный рассудок ищет освобождения от нее и от ее повелительной формы, от ее жесткости, от ее более не переживаемой внутренне и потому ненавистной символи-

ки. Культура диалектически уничтожается. Припомним одно за другим великие имена XIX в., с которыми связывается для нас эта величественная драма:

Шопенгауэр, Геббель, Вагнер, Ницше, Ибсен, Стриндберг, и мы окинем взором то, что назвал по имени Ницше в фрагментарном предисловии к своему незавершенному главному труду: *возникновение нигилизма*[156]. Его не избежала ни одна из великих культур. С глубочайшей необходимостью оно является частью конца этих могучих организмов. Сократ был нигилистом, как был им и Будда. Бывает как западноевропейское, так и египетское, арабское, китайское обездушивание человеческого. Речь здесь не идет о политических и экономических переменах, и даже не о переменах религиозных или художественных в собственном смысле этого слова. Здесь вообще не подразумевается что-то осязаемое, нечто фактическое, но сущность души, осуществившей все свои возможности без остатка. Не надо возражать, ссылаясь на громадные достижения, которых добились именно эллинистическая эпоха и западноевропейская современность. Рабовладельческая экономика и машинная индустрия, «прогресс» и атараксия, александризм и современная наука, Пергам и Байрейт, социальные условия, подразумеваемые «Политией» Аристотеля и «Капиталом» Маркса, — все это лишь симптомы на поверхностной исторической картине. Речь здесь идет не о внешней жизни, не об образе жизни, институтах, нравах, но о глубочайшем и исконнейшем, а именно о внутренней *законченности* жителя всемирных столиц — *и* провинциала*. Для античности она наступила ко времени римского господства. Для нас она относится ко времени после 2000 г.

Культура и цивилизация — вот живое тело душевности и его мумия. Так различны меж собой бытие Западной Европы до и после 1800 г., та наполненная, текущая как нечто само собой разумеющееся жизнь, образ которой произрос и возник изнутри, причем одним махом — от готического детства до Гёте и Наполеона, и та искусственная, лишенная корней жизнь наших больших городов, формы которой намечены интеллектом. Культура и цивилизация — это выросший посреди ландшафта организм и возникший в результате его окостенения механизм. Человек культуры живет внутрь, человек цивилизации живет наружу, в пространстве, среди тел и «фактов». То, что один ощущает как судьбу, второй понимает как причинно-следственную связь. Всякий теперь материалист в имеющем значе-

* Ср. т. 2. С. 107 сл.

ние исключительно для цивилизации смысле — неважно, хочет он этого или же нет и имеются ли здесь буддистские, стоические, социалистические учения в религиозной форме.

Весь колоссальный мир форм искусства, религии, морали, государства, науки, общества с легкостью даются человеку готики и дорики, как и человеку ионики и барокко. Он несет их в себе и осуществляет на деле, их не «зная». По отношению к символической составляющей культуры он обладает тем же непринужденным мастерством, что и Моцарт — применительно к его искусству. Культура — это нечто само собой разумеющееся. Вот первые признаки начинающей утомляться души: ощущение собственной отчужденности среди всех этих форм, упраздняющий свободу творчества гнет, вынужденная необходимость поверять все данное нам рассудком, чтобы сознательно это применять, а также неизбежность рассуждения, губительная для любого исполненного тайны творчества. Только больной ощущает свои органы. То, что люди занимаются построением неметафизической религии и бунтуют против культа и догматов, то, что естественное право противопоставляется историческим правам, то, что в искусстве «изобретаются» новые стили, потому что стиля *как такового* более не переносят и им не владеют, то, что государство понимается как «общественный строй», который можно и даже нужно изменять (рядом с *contrat social** Руссо можно назвать полностью равнозначные ему творения времени Аристотеля), — все это доказывает, что нечто окончательно развалилось. Мировая столица как предел неорганического лежит посреди культурного ландшафта, чье население она отделяет от корней, втягивает в себя и потребляет.

Научные миры — это миры поверхностные, миры практические, бездушные и чисто экстенсивные. Все они в равной мере лежат в основе буддистских, стоических и социалистических воззрений**. Проживать жизнь не как нечто само собой разумеющееся, едва сознаваемое, не оставляющее никакого выбора, не принимать ее как угодную Богу судьбу, но рассматривать ее как проблему, исходя из интеллектуальных предпосылок оформлять ее как постановку, «целесообразно», «рассудочно» — вот каким оказывается фон во всех трех случаях. Мозг господствует, ибо душе дана отставка. Культурные люди живут бессознательно, люди цивилизованные — сознательно. Коренящееся в почве крестьянство у ворот больших городов, кото-

* Общественным договором (*фр.*).

** Буддизм основан на атеистической системе санкхьи, стоицизм — на софистике (через посредничество Сократа), социализм — на английском сенсуализме.

рыми *одними* — скептически, практически, искусственно — представлена теперь цивилизация, в расчет больше не принимается. «Народ» — это ныне лишь городской народ, неорганическая масса, нечто колеблющееся. Крестьянин — *не* демократ (ибо также и это понятие принадлежит к механическому и городскому существованию*), и потому его ни в грош не ставят, осмеивают, презирают и ненавидят. После исчезновения старинных сословий, аристократии и духовенства, это — единственный *органический* человек, реликт ранней культуры. Ни в стоическом, ни в социалистическом мышлении ему не находится места.

Так что Фауст первой части трагедии, этот пылкий полуночный исследователь-одиночка, вполне логично вызывает на свет Фауста второй части и нового столетия, а именно тип чисто практической, дальновидной, направленной вовне деятельности. В этом Гёте психологически предугадал всю судьбу Западной Европы. Это цивилизация вместо культуры, внешний механизм вместо внутреннего организма, интеллект как душевная окаменелость вместо самой угасшей души. В таком же отношении друг к другу, как Фауст первой и второй части трагедии, находятся грек времени Перикла и римлянин времени Цезаря.

14

Пока человек находящейся на гребне своего развития культуры просто проживает свою жизнь — естественно, как что-то само собой разумеющееся, его жизни свойственна позиция, не оставляющая возможности выбора. Это его *инстинктивная* мораль, которая может воплощаться в тысячу вызывающих споры формул, при том, что саму ее не оспаривают, потому что ею *обладают.* Но как только жизнь начинает утомлять, как только мы (на искусственной почве больших городов, образующих теперь самодовлеющие самостоятельные духовные миры) начинаем нуждаться в теории для того, чтобы целенаправленно оформить жизнь как постановку, как только жизнь превращается в объект рассмотрения, мораль становится *проблемой.* Культурная мораль — это та, которой обладаешь, цивилизованная — та, которую ищешь. Первая слишком глубока для того, чтобы быть исчерпанной логическими средствами, вторая же является *функцией* логики. Еще у Канта и Платона этика представляет собой просто диалектику, игру с понятиями, подытоживание ме-

* Ср. т. 2. С. 397 слл.

тафизической системы. Собственно говоря, никакой нужды в ней не испытывали. Категорический императив — это просто абстрактная формулировка того, что было для Канта несомненным. Начиная с Зенона и Шопенгауэра это уже не так. Здесь в качестве правила бытия должно быть отыскано, изобретено, вымучено то, что более не удостоверено инстинктом. Отсюда начинается цивилизованная этика, представляющая собой не отражение жизни на познание, но отражение познания на жизнь. Во всех этих *измышленных* системах, наполняющих первые столетия всех цивилизаций, чувствуется нечто искусственное, бездушное и наполовину фальшивое. Это уже не задушевнейшие, чуть не небесные творения, ни в чем не уступающие великим искусствам. Теперь метафизика большого стиля, всякая чистая интуиция исчезает перед тем, что внезапно становится позарез необходимо, перед обоснованием *практической* морали, которая должна управлять жизнью, потому что жизнь больше не в состоянии саморегулироваться. Вплоть до Канта, Аристотеля и учений йоги и веданты философия представляла собой последовательность могучих мировых систем, в которых *формальной* этике отводилось скромное место. Теперь же философия становится моральной философией, с метафизикой в качестве фона. Гносеологическая страстность уступает первенство практической потребности: социализм, стоицизм, буддизм — это все философии в таком стиле.

Вместо того чтобы созерцать мир с высоты, как Эсхил, Платон, Данте, Гёте, — смотреть на него под углом зрения повседневной нужды и неотступной действительности: вот что я называю *заменой взгляда на жизнь с птичьего полета на взгляд из кротовины.* А именно это и является нисхождением от культуры к цивилизации. Всякая этика формулирует взгляд души на ее судьбу: героический или практический, возвышенный или низменный, мужественный или старческий. Точно так же различаю я *трагическую* и *плебейскую мораль.* Трагическая мораль культуры знает и постигает бремя существования, однако она извлекает отсюда ощущение гордости тем, что это бремя несет. Так это чувствовали Эсхил, Шекспир и мыслители брахманской философии, так это воспринимали Данте и германский католицизм. Это присутствует в буйном боевом хорале лютеранства: «Господь нам крепость и оплот»[157], и отзвуки того же слышатся еще в Марсельезе. Плебейская мораль Эпикура и Стой, сект времени Будды, XIX столетия составляет план битвы с тем, чтобы обойти судьбу. То, что Эсхил замешивал на крови, Стоя заваривала на пиве. Здесь больше не было полноты жизни, а была ее нищета, холод и пустота, и римляне лишь возвысили эти интеллектуальные

холод и пустоту до величественности. Налицо то же самое соотношение и между этическим пафосом великих мастеров барокко, Шекспиром, Бахом, Кантом, Гёте, между мужественной волей быть *внутренне* господином природных вещей, потому что ты знаешь, насколько они тебя ниже, с одной стороны, и желанием европейской современности *внешним образом* обойти эти вещи (под видом попечения, гуманизма, мира во всем мире, счастья большинства), потому что знаешь, что находишься с ними на одном уровне. И вот что представляет собой воля к власти в противоположность античной покорности неизбежному; страсть и склонность к бесконечности содержатся также и здесь, однако есть и разница — в метафизическом и материальном величии преодоления. Недостает глубины, того, что прежние люди звали Богом. Фаустовское мироощущение *деяния,* сказывавшееся во всяком великом человеке начиная от Штауфенов и Вельфов и вплоть до Фридриха Великого, Гёте и Наполеона, опошлилось до философии *труда* (*Arbeit),* причем для внутреннего ранга неважно, будем ли мы ее защищать или ополчаться против. Культурное понятие деяния и цивилизованное понятие труда соотносятся так же, как позиция эсхиловского Прометея — с позицией Прометея диогеновского. Первый — страстотерпец, второй просто бездельник. Галилей, Кеплер, Ньютон совершили деяния в науке, современный физик *занят ученым трудом.* Плебейская мораль на основе повседневного существования и «здравого человеческого рассудка» — вот что лежит в основе всякого воззрения на жизнь, несмотря на все громкие заявления начиная с Шопенгауэра и до Шоу.

15

Так что у всякой культуры — *свой способ душевно угасать,* причем *лишь* один, и этот способ с глубочайшей необходимостью следует из всей ее жизни. Поэтому буддизм, стоицизм, социализм — все это, с морфологической точки зрения, равноценные завершающие явления.

Да, и буддизм, глубинный смысл которого до сих пор неизменно понимали неправильно. Это *никакое не* пуританское движение, как, например, ислам и янсенизм, никакая не реформация, как дионисийское движение против аполлинизма, никакая не новая религия, да и вообще не религия, как религия Вед и апостола Павла*, но последнее чисто практическое миронастроение утомленных жителей

* Лишь через века из буддистского воззрения на жизнь, которое не признает ни Бога, ни метафизики, посредством обращения к давно закостеневшей брахманской

больших городов, за спиной у которых завершенная культура, а впереди — никакого внутреннего будущего. Буддизм — это базовое ощущение индийской цивилизации, а потому он «одновременен» и равнозначен стоицизму и социализму. Квинтэссенцию этого насквозь светского, не метафизического настроя мы находим в знаменитой Бенаресской проповеди, «четырех благородных истинах о страдании», которыми философствовавший принц приобрел первых своих приверженцев. Корни буддизма — в рационалистически-атеистической философии санкхьи, мировоззрение которой предполагается здесь по умолчанию, точно так же, как социальная этика XIX в. происходит из сенсуализма и материализма XVIII в., а Стоя, несмотря на опошленное использование ею Гераклита, — из Протагора и софистов. Всемогущество разума — вот какова во всех случаях исходная точка всякого нравственного рассуждения. О религии, поскольку под ней понимается вера в метафизическое, нет и речи. Не может быть ничего более враждебного религии, нежели эти системы в их изначальном виде. Того, что произошло с ними на позднейших стадиях цивилизации, мы здесь не рассматриваем.

Буддизм отвергает всякое размышление о Боге и космических проблемах. Ему важно лишь человеческое «я», лишь устроение действительной жизни. Не признается также и душа. Как современный западноевропейский психолог (а с ним — и «социалист») разделывается с внутренним человеком, сводя его к пучку представлений и скоплению электрохимических энергий, точно так же проделывал это и психолог индийский времени Будды. Учитель Нагасена доказывает царю Милинде[158], что части колесницы, на которой он едет, не являются самой колесницей, и что «колесница» — это всего лишь слово; и точно так же дело обстоит и с душой. Душевные элементы обозначаются как *скандхи* («куча», «скопление»), которым свойственна преходящесть. Это всецело соответствует воззрениям ассоциативной психологии. В учении Будды много материализма*. Подобно тому как стоик присваивает гераклитовское понятие логоса, чтобы материально его опошлить, подобно тому как социализм в своих дарвинистских основаниях (через посредничество Гегеля) механически лишает глубины гётеанское понятие развития, так же поступает и буддизм с брахманистским понятием *карман,* почти не-

теологии, а через нее — к древнейшим народным культам возникла феллахская религия. Ср. т. 2. С. 340, 346 сл.

* Понятно само собой, что всякая культура обладает также и своей собственной разновидностью материализма, определяемой во всех частностях целостным мироощущением данной культуры.

доступным для нашего мышления представлением о деятельно самоосуществляющемся бытии, который, как оказывается, довольно часто трактуют вполне материалистически, как пребывающее в изменении мировое вещество.

Итак, здесь перед нами три формы нигилизма (если употреблять это слово в смысле Ницше). Вчерашние идеалы, выраставшие на протяжении столетий религиозные, художественные, государственные формы, оказываются упраздненными, при том, однако, что сам этот последний акт культуры, ее самоотрицание, еще раз выражает пра-символ всего ее существования. Фаустовский нигилист, будь то Ибсен или Ницше, Маркс или Вагнер, крушит идеалы; аполлонический нигилист, как Эпикур или Антисфен с Зеноном, дает им прийти в упадок у него на глазах; нигилист индийский укрывается от них в себе самом. Стоицизм направлен на *поведение отдельного человека,* на статуарное, чисто сиюминутное бытие, без всякой связи с будущим и прошлым или с прочими людьми. Социализм представляет собой динамическую разработку той же темы: та же самая защита распространяется не на позицию, но на результат жизни, однако с той же самой мощно проявляющейся устремленностью в даль, на все будущее и на всю человеческую массу, которой *должны быть* подчинены все единичные методы. Буддизм, который могут сравнивать с христианством только религиоведы-дилетанты*, почти невозможно воспроизвести, выражаясь на западных языках. Позволительно, однако, говорить о стоической нирване, указывая при этом на образ Диогена. Обосновать можно и понятие социалистической нирваны, подразумевая под этим бегство от борьбы за существование, облеченное европейской утомленностью в такие лозунги, как мир во всем мире, гуманизм и общечеловеческое братство. Однако ничего из этого даже близко не подходит к до жути глубокому понятию буддистской нирваны. Можно подумать, что душа всех культур в последних утонченностях, умирая, испытывает ревностное отношение к исконнейшему своему достоянию, своему содержанию по части формы, к рожденному вместе с ней пра-символу. В буддизме нет ничего, что могло бы быть «христианским», а в стоицизме нет ничего, что встречалось бы в исламе ок. 1000 г. по Р. Х., у Конфуция же нет ничего общего с социализмом. Высказывание *«si duo faciunt*

* Причем неважно (это следует подчеркнуть особо), будет ли это христианство Отцов Церкви или же христианство Крестовых походов, поскольку это две различные религии в одном и том же культово-догматическом облачении. Тот же самый дефицит психологической утонченности обнаруживается в излюбленном сравнении нынешнего социализма с ранним христианством.

idem, non est idem»*, которое следовало бы поставить во главу всякого исторического исследования, имеющего дело с живым, никогда не повторяющимся становлением, а не с логически, каузально и численно постижимым ставшим, имеет значение прежде всего для этих завершающих культурное движение проявлений. Во всех цивилизациях на смену *одушевленному* бытию приходит бытие *одухотворенное,* однако в каждом отдельном случае дух обладает иной структурой, а язык форм подчинен иной символике. Как раз при любой единичности бытия, создающего эти действующие в бессознательном поздние образования исторической поверхности, решающее значение имеет их *родство по исторической ступени.* То, что они выражают, различается, однако то, что они выражают, — это именно *так,* отличает их как «одновременные». Стоицизмом веет от отказа Будды от полной и деятельной жизни, подобно тому как от соответствующего отказа стоиков веет буддизмом. Выше уже указывалось на связь катарсиса аттической драмы с идеей нирваны. Возникает ощущение, что этический социализм, хотя уже целое столетие было посвящено его разработке, все еще не достиг и сегодня ясной, четкой, безотносительной формулировки, которой следовало бы быть окончательной. Быть может, он обретет зрелую формулу, подобную той, что дал Стое Хрисипп, в несколько ближайших десятилетий. Однако уже теперь высшие, чрезвычайно узкие круги могут производить стоическое впечатление благодаря своей тенденции к самовоспитанию и самоотверженности в силу сознания великого предназначения, т. е. римско-прусскому, абсолютно недоступному толпе элементу в социализме. Впечатление же буддизма создает в социализме его пренебрежение сиюминутной ублаготворенностью, тем самым *carpe diem.* Несомненно эпикурейским представляется популярный в народе социалистический идеал, которому социализм исключительно и обязан своей действенностью на низы и широкой распространенностью, тот самый культ ἡδονή**, причем не всякого отдельного человека для себя самого, но отдельного — во имя всех в целом.

У всякой души имеется религия. Это лишь иное слово для обозначения ее существования. Все живые формы, в которых самовыражается душа, все искусства, учения, обычаи, все метафизические и математические миры форм, всякий орнамент, всякая колонна, всякий стих, всякая идея в самых глубинных своих основаниях религиозны и *обязаны* такими быть. Отныне же для них *возможно* та-

* Если двое делают одно и то же, это не одно и то же (*лат.*).

** Удовольствия (*греч.*).

кими более не быть. Сущность всякой культуры — это религия; *следовательно, сущностью всякой цивилизации является безрелигиозность.* Также и это — всего только два разных слова для обозначения одного и того же явления. Тот, кто не ощущает этого в творчестве Мане в противовес Веласкесу, в творчестве Вагнера в противовес Гайдну, Лисиппа — в противовес Фидию, Феокрита — в противовес Пиндару, тому недоступно все лучшее, что есть в искусстве. Даже в самых светских своих творениях зодчество рококо все еще религиозно. Римские же постройки, в том числе и храмы богов, безрелигиозны. Пантеон, эта пра-мечеть с пронзительным магическим ощущением Бога в ее внутреннем пространстве, оказался в древнем Риме как единственный образец подлинно религиозного зодчества. Сами мировые столицы в сравнении с культурными городами (Александрия — с Афинами, Париж — с Брюгге, Берлин — с Нюрнбергом) всеми своими подробностями вплоть до картины улиц, до языка, до сухих интеллигентных черт лиц* производят впечатление безрелигиозности (что не следует смешивать с антирелигиозностью). И соответственно безрелигиозны, бездушны также и те этические миронастроения, которые всецело соответствуют языку форм мировых столиц. Социализм — это сделавшееся безрелигиозным фаустовское жизнеощущение; об этом свидетельствует также и мнимое («истинное») христианство, которым с такой охотой тычет всем в глаза английский социалист и под которым он понимает нечто вроде «недогматической морали». Безрелигиозны и стоицизм с буддизмом по отношению к орфической и ведической религии, и совершенно неважно то, что римский стоик одобряет и практикует культ императора, поздний буддист с убежденностью отрицает свой атеизм, а социалист настаивает на собственной внеконфессиональной религиозности или даже «продолжает верить в Бога».

Это угасание живой внутренней религиозности, которое постепенно формирует и наполняет собой в том числе даже самые малозначительные черты существования, и представляет собой то, что оказывается в исторической картине мира поворотом культуры к цивилизации, в качестве *климакса культуры,* как я назвал это прежде, как временной переворот, когда душевная плодовитость определенного сорта людей оказывается навсегда исчерпанной и на место порождения приходит конструкция. Если понимать слово «бесплодность» во всей его изначальной неумолимости, оно знаменует

* Обратите внимание на поразительное сходство многих лиц римских портретов с лицами нынешних деловых людей в американском стиле и, пусть не столь явственно, — с многими египетскими лицами с портретов Нового царства. Ср. т. 2. С. 111 сл.

всю без остатка судьбу головных людей мировых столиц, и к самым значительным моментам исторической символики относится то, что этот переворот выражается не только в угасании великого искусства, общественных форм, великих философских систем, великого стиля вообще, но также и всецело телесно в бездетности и расовой смерти цивилизованных, отделенных от земли слоев — явление, о котором много говорили и на которое немало сетовали как в римскую, так и в китайскую императорскую эпоху, однако, как водится, ничего здесь поделать не могли*.

16

Ввиду этих новых, чисто духовных образований не следует испытывать никаких иллюзий относительно их живых носителей, того «нового человека», каким его с надеждой воспринимают все эпохи упадка. Это бесформенно фланирующая по всем большим городам чернь вместо народа, лишенная корней городская масса, οἱ πολλοί, как выражались в Афинах, — взамен сросшегося с природой, даже на городской почве все еще крестьянского человечества культурного ландшафта. Это завсегдатай агоры Александрии и Рима, а также его «современник», нынешний читатель газет; как тогда, так и ныне, это «образованец», всякий приверженец культа духовной умеренности и общественности как места отправления культа; это античный и западный завсегдатай театров и увеселительных заведений, поклонник спорта и модной литературы. Эта-то поздно выступающая масса, а *не* «человечество», и является объектом стоической и социалистической пропаганды, и рядом можно было бы поставить аналогичные явления в египетском Новом царстве, буддистской Индии, конфуцианском Китае.

Этому соответствует характерная форма общественной деятельности, а именно *диатриба***. Рассматривавшаяся поначалу как эллинистическое явление, она принадлежит к формам деятельности *всякой* цивилизации. Насквозь диалектичная, практическая, плебейская, она заменяет дальнодействующий образ великого человека безудержной агитацией мелких, однако сообразительных людишек, идеи подменяет целями, а символы — программой. Экспансионизм всякой цивилизации, этот империалистический заменитель внутреннего, душевного — внешним пространством, характерен также и для диатрибы: количество заменяет качество, распространение —

* Ср. т. 2. С. 113 сл.

** *Wendland P.* Die hellenist.-röm. Kultur (1912). S. 75 ff.

глубину. Эту поспешную и плоскую деятельность не следует путать с фаустовской волей к власти. Она говорит лишь о том, что творческая внутренняя жизнь пришла к концу и духовное существование возможно теперь поддерживать лишь вовне, в пространстве городов, и только материально. Диатриба с необходимостью принадлежит к «религии безрелигиозных»; это есть их *душевное попечение* в собственном смысле слова. Она появляется как индийская проповедь, как античная риторика, как западная журналистика. Она обращается к большинству, а не к лучшим. Она оценивает свои средства *числом* своих успехов. Умствование ранних эпох она заменяет *интеллектуальной мужской проституцией* — устной и письменной, которая наполняет все залы и площади мировых столиц и в них господствует. Риторична вся вообще эллинистическая философия; журналистикой отдает социально-этическая система Спенсера, точно так же, как роман Золя и драма Ибсена. Эту духовную проституцию не следует смешивать с изначальным выступлением христианства. Глубинная сущность христианской миссии почти неизменно понимается превратно*. Однако изначальное христианство, *магическая* религия основателя, душа которого вовсе не была способна к этой грубой деятельности без такта и глубины, оказалась втянутой в поле зрения шумной демагогической общественности *Imperium Romanum* лишь через эллинистическую практику Павла** (как известно, при ожесточеннейшем сопротивлении изначальной общины). Каким бы незначительным ни было эллинистическое образование Павла, внешне оно сделало его сочленом античной цивилизации. Иисус призывал к себе рыбаков и крестьян, Павел же держится агор крупных городов, а значит, и характерных для них форм пропаганды. Слово «язычник» (*paganus*) еще и сегодня выдает то, на кого она *в конечном итоге* оказывала воздействие. Как же непохожи Павел и Бонифаций! Со своей фаустовской страстью, посреди лесов и затерянных долин, Бонифаций знаменует собой нечто строго противоположное Павлу — точно так же, как радостные цистерцианцы с их сельским хозяйством и рыцари немецких орденов на славянском Востоке. То была снова юность, расцвет, страстное томление посреди крестьянского ландшафта. Только в XIX в. на этой состарившейся тем временем почве появляется диатриба со всем тем, что для нее существенно, с большим городом в качестве основания и человеческой массой в качестве публики. Подлинное крестьянство так же мало попадает в поле зрения социализма, как и Будды со Стоей.

* Ср. т. 2. С. 285 слл.

** Ср. там же. С. 243 слл.

Только здесь, в городах европейского Запада, тип Павла вновь отыскивает себе подобных вне зависимости от того, будет ли теперь идти речь о христианских или антицерковных течениях, социальных или теософских интересах, о свободомыслии или о начале выпуска изделий религиозно-художественного ремесла.

Что всего характернее в этом решающем повороте к внешней жизни, которая отныне только и осталась, к биологическим фактам, которые в отличие от судьбы являются исключительно в форме причинно-следственных отношений, так это этический пафос, с которым люди обращаются теперь к философии пищеварения, питания, гигиены. Вопросы потребления алкоголя и вегетарианства рассматриваются с религиозной серьезностью: на данный момент это, очевидно, самые важные из проблем, до которых «новый человек» может подняться. Так оно и соответствует взгляду, который возносит из своей кротовины это поколение. Религии в том виде, как они возникли на пороге великих культур — орфическая и ведическая, магическое христианство Иисуса и фаустовское германских рыцарей, — сочли бы ниже своего достоинства снисходить до вопросов подобного рода хотя бы на один миг. Теперь же до них поднимаются. Буддизм вообще немыслим без телесной диеты, наряду с диетой душевной. То же самое приобретает все большее значение в кругу софистов, Антисфена, стоиков и скептиков. Уже Аристотель писал о винопитии, целый ряд философов посвятили свои трактаты вегетарианству, и между аполлоническим и фаустовским методом разница лишь в том, что киники вводят в круг своих теоретических интересов собственное пищеварение, между тем как Шоу — пищеварение всех «людей». Один отказывается, другой запрещает. Известно, что даже Ницше в своем «Ecce homo» воздал должное вопросам такого рода[159].

17

Бросим еще раз взгляд на социализм как на фаустовский пример цивилизованной этики, вне зависимости от одноименного экономического движения. Все, что говорят о нем друзья и враги — как то, что в нем проглядывает образ будущего, так и что он является признаком упадка, — в равной мере справедливо. Все мы социалисты, неважно, догадываемся мы об этом или нет. Даже сопротивление ему несет на себе его форму.

Все античные люди позднего времени были с той же самой внутренней необходимостью стоиками, сами о том не зная. У всего римского народа, как тела, была стоическая душа. Подлинный римля-

нин, даже такой, который решительнейшим образом принялся бы это оспаривать, является стоиком с большей степенью строгости, нежели им когда-либо мог бы быть грек. Латинский язык последнего дохристианского столетия остался величайшим творением стоицизма.

*Этический социализм представляет собой в принципе достижимый максимум жизнеощущения в плане целеполагания**. Ибо подвижное направление существования, ощутимое в словах «время» и «судьба», стоит только ему сделаться косным, осознанным, познанным, преобразуется в духовный механизм средств и целей. Направление — живое, цель — мертвое. Страсть к продвижению вперед оказывается вообще фаустовской, социалистическим же, в частности, ее механический остаток, «прогресс». Они относятся друг к другу, как тело и скелет. В то же время это отличает социализм от буддизма и стоицизма: со своими идеалами нирваны и атараксии они настроены столь же механистично, однако динамическая страсть к распространению, воля к бесконечному, пафос третьего измерения им неведомы.

Этический социализм, несмотря на бросающиеся в глаза иллюзии, *вовсе не* представляет собой систему сострадания, гуманности, мира и попечения, но систему воли к власти. Все прочее — самообман. Цель — всецело империалистическая: благотворительность, однако в смысле экспансии, в отношении не больных, но энергичных и деятельных, которым мы желали бы предоставить свободу действий, причем сделать это силой, невзирая на сопротивление собственности, родовых прав и традиции. Мораль, основанная на чувстве, мораль, направленная на «счастье» и выгоду, *никогда* не будет у нас последним инстинктом, как бы часто ни убеждали себя в этом носители таких инстинктов. Нам следует неизменно ставить во главу угла моральной современности Канта, в данном случае ученика Руссо, чья этика отвергает мотив сострадания и чеканит формулу: «*Действуй так*, что...». Вся этика в этом стиле желает быть выражением воли к бесконечности, а воля эта требует преодоления мгновения, настоящего, переднего плана жизни. Уже Бэкон выдвинул на место Сократовой формулы «Знание — добродетель» лозунг «Знание — сила». Стоик принимает мир таким, как он есть. Социалист желает организовать его по форме и содержанию, преобразовать его, наполнить его *своим* духом. Стоик приноравливается. Социалист повелевает. Весь мир должен нести на себе форму *его* воззрения — так оказывается возможным перенести идею «Критики чистого раз-

* Ср. к последующему «Пруссачество и социализм». С. 22 слл.

ума» в область этического. Вот окончательный смысл категорического императива, который социалист применяет к политической, социальной, экономической сфере: «Действуй так, словно максима твоего действия *должна посредством твоей воли сделаться всеобщим законом*». И такой тиранической тенденции не лишены даже наиболее банальные явления нашего времени.

Формировать следует не позицию и жесты, но деятельность. Подобно тому как это было в Китае и Египте, жизнь попадает в поле нашего рассмотрения лишь в той мере, в какой она является поступком. И лишь так, через механизацию органической картины поступка, возникает *труд в нынешнем словоупотреблении, как цивилизованная форма фаустовской деятельности.* Эта мораль, настоятельная потребность придать жизни максимально мыслимую активную форму, оказывается сильнее разума, моральные программы которого, как бы мы их ни освящали, как бы пламенно в них ни верили, как бы страстно их ни защищали, оказываются *действенными* лишь постольку, поскольку они совпадают с направлением этой потребности или же неверно толкуются в соответствующем смысле. Во всем прочем они остаются словами. Во всем современном необходимо как следует различать его простонародную сторону — сладкое ничегонеделание, заботу о здоровье, счастье, беззаботности, мире во всем мире, короче, мнимо христианский этос — от этоса высшего, непонятного и неугодного массам, как и все фаустовское, этоса, ценящего только поступок, от величественной *идеализации цели, а значит — труда.* Если мы пожелаем в противовес римскому *«Panem et circenses»*, этому последнему эпикурейско-стоическому, а по сути также и индийскому жизненному символу, выставить соответствующий символ Севера, а значит, опять-таки древних Китая и Египта, то это должно быть *право на труд,* которое лежит в основе воспринятого всецело в прусском смысле государственного социализма Фихте, сделавшегося ныне европейским, на последних же, чудовищных стадиях развития все это увенчается уже обязанностью трудиться.

Рассмотрим, наконец, наполеоновское в социализме, то самое *aere perennius**[160], волю к длительности. Аполлонический человек *оглядывался* на золотой век; это избавляло его от размышлений о грядущем. Социалист — умирающий Фауст второй части — это человек исторического попечения, человек грядущего, воспринятого им как задание и цель, в сравнении с которыми презренным пред-

* Долговечней меди (*лат.*).

ставляется сиюминутное счастье. Античный дух с его оракулами и гаданием по птицам желает только *знать* будущее, западный же желает его *творить. Третий Рейх — это германский идеал,* вечное утро, с которым связывали свою жизнь все великие люди (эти «стрелы томления по другому берегу», как говорится в «Заратустре»[161]) от Иоахима Флорского до Ницше и Ибсена. Жизнь Александра была чудесным опьянением, сновидением, в котором вновь волшебным образом ожила гомеровская эпоха; жизнь Наполеона была колоссальным трудом — не на себя, не на Францию, но на будущее вообще.

Здесь я хотел бы вернуться назад и еще раз напомнить о том, каким различным образом представляли себе *всемирную историю* великие культуры: античный человек видел лишь себя и собственную историю как покоящуюся близь, он не задавался вопросами о том, куда и откуда. Всеобщая история была для него чем-то немыслимым. Это статическое восприятие истории. Магическому человеку история видится как великая всемирная драма между творением и гибелью, как борьба между душой и духом, добром и злом, Богом и Дьяволом, строго ограниченное рамками событие с *однократной перипетией* в качестве кульминации: явлением Спасителя. Фаустовский человек усматривает в истории напряженное развитие к *цели.* Последовательность Древний мир — Средневековье — Новое время — это *динамическая* картина. Фаустовский человек даже и *не в состоянии* представлять историю иначе, и пускай даже это не будет всемирная история как таковая, вообще, но всего-навсего картина всемирной истории в фаустовском стиле, которая начинается с бодрствования западноевропейской культуры и вместе с ним перестает быть истинной и вообще существовать, все же логическим и практическим венцом этого представления является социализм в высшем смысле. В нем картина обретает подготовлявшееся еще с готики завершение.

И здесь-то социализм — в противоположность стоицизму и буддизму — становится трагичным. Глубочайший смысл заключен в том обстоятельстве, что Ницше выражается с совершеннои ясностью и уверенностью до тех пор, пока речь идет о том, что должно быть сокрушено и переоценено; и он же отделывается туманными общими местами, как только приходится говорить о том, для чего, о цели. Его критика декадентства неопровержима; его учение о сверхчеловеке — воздушный замок. То же самое можно сказать об Ибсене (его Бранде и Росмерсхольме, Юлиане Отступнике и строителе Сольнесе), о Геббеле, Вагнере, вообще обо всех. И это глубоко неизбежно, ибо начиная с Руссо фаустовскому человеку не на что на-

деяться во всем, что касается большого стиля жизни. Что-то здесь пришло к своему завершению. Нордическая душа исчерпала свои внутренние возможности, и остались лишь одни динамические буря и натиск, выражающиеся во всемирно-исторических видениях будущего, измеряющихся тысячелетиями, голое стремление, жаждущая творения страсть, форма без содержания. Эта душа была волей и ничем иным; ее Колумбову томлению нужна была только цель; ей *необходимо было* хотя бы обмануться в отношении смысла и цели своей деятельности, так что тонкий наблюдатель обнаруживает во всей современности, даже в самых высоких ее проявлениях, нечто от Ялмара Экдаля. Ибсен назвал это ложью жизни[162]. Что-то от нее присутствует ныне во всей духовности западноевропейской цивилизации, поскольку она ориентируется на религиозное, художественное, философское будущее, на социальноэтические цели, на Третий рейх, между тем как в потаенной глуби никак не желает умолкнуть тупое ощущение того, что все это кипучее рвение является не чем иным, как отчаянным самообманом души, неспособной и неготовой отдыхать. Из этой трагической ситуации (перевернутого гамлетовского мотива) возникла вымученная концепция Ницше о Вечном Возвращении, в которое он никогда добросовестно не верил, но тем не менее упорно за нее держался, чтобы спасти в себе чувство призванности. На этой же жизненной лжи основывается и *Байрейт,* лишь *желавший* быть чем-то в противоположность Пергаму, который чем-то *был.* И привкус той же самой лжи присутствует во всем политическом, экономическом, этическом социализме, который изо всех сил хранит молчание относительно губительной серьезности своих окончательных прозрений, чтобы спасти иллюзию исторической необходимости собственного существования.

18

Осталось еще сказать несколько слов относительно *морфологии истории философии.*

Не бывает философии вообще: у всякой культуры своя собственная философия; она представляет собой часть общего символического выражения данной культуры и вместе со своей *постановкой проблем* и *методами мышления* образует духовную орнаментику, находящуюся в строгом соответствии с архитектурой и изобразительными искусствами. Глядя на все издали и сверху, в высшей степени неважно, к каким именно получившим словесное выражение «истинам» пришли эти мыслители внутри их школ, ибо школа, условность и за-

пас форм являются здесь базовым моментом, как и во всяком великом искусстве. Куда важнее ответов вопросы, а именно их подбор и внутренняя форма, поскольку тот *особый* способ, каким предстает макрокосм понимающему глазу человека определенной культуры, заранее предопределяет всю необходимость вопрошания и его способ.

У античной и фаустовской культур, не в меньшей степени, чем у индийской и китайской, был собственный способ вопрошания, причем *все* великие вопросы были поставлены вначале. Нет ни одной современной проблемы, которая бы не была усмотрена и доведена до формы уже готикой. Не существует и ни одной эллинистической проблемы, которая бы с необходимостью не вышла наружу в первый раз уже в древнеорфических храмовых учениях.

Неважно, выражается ли данный обычай углубленного умствования в устной традиции или в книгах и являются ли эти сочинения *личными* творениями «я», как в нашей литературе, или же анонимной, постоянно колеблющейся массой текстов, как в литературе индийской, возникает ли ряд понятийных систем или же последние узрения остаются в художественном и религиозном облачении, как в Египте. Биографическое течение этих способов мышления остается, однако, везде одним и тем же. В начале всякого раннего времени философия, находящаяся в ближайшем родстве с великой архитектурой и религией, представляет собой духовное эхо колоссального метафизического переживания и предназначена для того, чтобы критически удостоверять священную каузальность созерцаемой с верой картины мира*. Не только естественно-научные, но уже и философские фундаментальные дистинкции зависят от элементов соответствующей религии и выделены из них. В это раннее время мыслители являются *священнослужителями*, причем не только по духу, но и по самому своему сословию. Это верно применительно к схоластике и мистике готических и ведических веков точно так же, как к векам гомеровским** и раннеарабским***. Лишь с наступлением позднего времени философия становится городской и светской. Она освобождается от положения служанки при религии и отваживается на то, чтобы сделать ее саму объектом гносеологических методов. Ибо великая тема брахманской, ионической и барочной философии — это проблема познания. Городской дух обращается

* Ср. т. 2. С. 289 слл., 332 слл.

** Ср. т. 2. С. 310 сл. Возможно, необычный стиль Гераклита, происходившего из жреческого рода при храме в Эфесе, представляет собой пример формы, в которой устно передавалась древняя орфическая мудрость.

*** Ср. т. 2. С. 275 сл.

к своему собственному образу, чтобы установить, что для знания не существует никакой высшей инстанции, нежели он сам. Поэтому отныне мышление приходит к соседству с высшей математикой, и вместо священнослужителей мы находим здесь испытанных на высоких должностях и перед лицом великих задач мирян, государственных деятелей, купцов, первооткрывателей, чье «мышление о мышлении» основывается на глубоком жизненном опыте. Это — ряд великих личностей от Фалеса до Протагора, от Бэкона до Юма, ряд доконфуцианских и добуддистских мыслителей, о которых нам мало известно сверх того, что они действительно существовали.

В конце этого ряда стоят Кант и Аристотель*. То, что начинается вслед за ними, представляет собой философию цивилизации. Во всякой великой культуре имеется восходящее мышление, которое ставит перво-вопросы в начале и со всевозрастающей энергией духовного выражения исчерпывает их все новыми ответами (ответами, которые имеют, как было сказано, *орнаментальное* значение), и мышление нисходящее, для которого проблема познания оказывается уже каким-то образом решенной, преодоленной, малозначительной. Бывает метафизический период, имеющий поначалу религиозную, а под конец рационалистическую оболочку, когда мышление и жизнь еще несут в себе хаос и происходит миросозидание на основе бьющей через край полноты, и период этический, когда сделавшаяся крупногородой жизнь представляется сомнительной себе самой и вынуждена пускать остаток формирующей философской силы на собственное поддержание и выживание. В первом жизнь *открывается;* второй же имеет жизнь *в качестве предмета.* Первый «теоретичен», созерцателен в высоком значении этого слова, второй поневоле имеет практическое направление. Еще кантовская система была в самых глубинных своих чертах *узрена* и *лишь после этого* логически и систематически сформулирована и упорядочена.

Доказательством может служить отношение Канта к математике. Тот, кто не проник в мир числовых форм, кто не пережил числа как самостоятельные символы, не является подлинным метафизиком. На самом деле метафизиками были великие мыслители барокко, создавшие математический анализ, и то же самое справедливо в отношении досократиков и Платона. Декарт и Лейбниц наряду

* Это *схоластическая* сторона позднего времени; сторона мистическая, от который были недалеки Протагор и Лейбниц, достигает своей вершины в Платоне и Гёте и имеет после Гёте продолжение в романтиках, Гегеле и Ницше, между тем как схоластика, исчерпавшая свои задачи, после Канта (и Аристотеля) вырождается в катедер-философию, занятую узко специализированной наукой.

с Ньютоном и Гауссом, Пифагор и Платон наряду с Архитом и Архимедом — это вершина математического развития. Однако уже Кант не имеет никакого значения как математик. Ему так же мало удалось проникнуть в высшие утонченности тогдашнего исчисления бесконечно малых, как и усвоить аксиоматику Лейбница. В этом он во всем равен своему «современнику» Аристотелю, и с этих пор ни одного философа больше не следует принимать в расчет как математика. Фихте, Гегель, Шеллинг и романтики были совершенно нематематичны, точно так же, как Зенон и Эпикур. Шопенгауэр в данной области слаб до тупости, а уж о Ницше и говорить не приходится. С миром числовых форм оказалась утраченной великая условность. С тех пор не видно не только тектоники системы; не видно также и того, что можно было бы назвать *великим стилем* мышления. Шопенгауэр называл сам себя «мыслителем по случаю».

Теперь этика переросла свой ранг как часть абстрактной теории. Отныне она *и есть* философия, делающая прочие области своими частями; в центре рассмотрения оказывается практическая жизнь. Жар чистого мышления остывает. Метафизика, вчерашняя госпожа, становится ныне служанкой. Теперь она должна только представить основу, которая несет на себе практический образ мыслей. И основа эта постоянно становится все более никчемной. Метафизическим, непрактичным, «камнем вместо хлеба» пренебрегают, его осмеивают. У Шопенгауэра первые три книги написаны ради четвертой. Кант только *полагал,* что с ним дело обстоит так же. На самом же деле средоточием творения является для него все еще чистый, а не практический разум. Точно такой же водораздел проходит по античной философии до и после Аристотеля: там взятый в целом космос, едва обогащенный *формальной* этикой, здесь же сама этика как программа, как необходимость — на основе вскользь и впопыхах замысленной метафизики. Между тем мы чувствуем, что логическая бессовестность, с которой подобные теории наскоро набрасывал, например, Ницше, никоим образом не способна снизить ценность его собственной философии.

Как известно, Шопенгауэр* не приходил от своей метафизики к пессимизму, но, напротив, это пессимизм, обрушившийся на него в 17-летнем возрасте, привел его к разработке собственной системы. Шоу, этот весьма примечательный свидетель, обращает в своей «Квинтэссенции ибсенизма» внимание на то, что в случае Шопенгауэра, как выражается Шоу, мы вполне можем усвоить его филосо-

* Neue Paralipomena, § 656.

фию, между тем как метафизику его отвергнем. Тем самым то, благодаря чему он сделался первым мыслителем Нового времени, оказывается вполне справедливо отделенным от того, что в соответствии с отжившей традицией принадлежало еще тогда к полноценной философии. Никто не стал бы проводить подобное разделение в случае Канта. Да оно бы и не удалось. В случае же Ницше без труда удается установить, что вся его «философия» от начала и до конца была внутренним, чрезвычайно ранним переживанием, между тем как свою потребность в метафизике он скорыми темпами и зачастую довольно скверно удовлетворил с помощью нескольких книг и даже этическое свое учение не был в состоянии точно изложить. Точно такое же соотношение живых, отвечающих духу времени этических идейных наслоений с требуемыми по привычке метафизическими слоями, без которых можно было бы обойтись, мы можем констатировать и у Эпикура со стоиками. Это явление не оставляет сомнений относительно сущности цивилизованной философии.

Строгая метафизика исчерпала свои возможности. Мировая столица окончательно одолела село, и ее дух строит теперь свою собственную, неизбежно направленную наружу, механическую, бездушную теорию. Не зря вместо души теперь принято говорить «мозг». А поскольку в западноевропейском «мозге» воля к власти, тираническая нацеленность на будущее, на организацию всего в целом требуют практического выражения, этика, по мере того как она все больше теряет из виду собственное метафизическое прошлое, все в большей степени принимает *социально-этический и политэкономический* характер. Восходящая к Гегелю и Шопенгауэру современная философия, постольку поскольку она являет собой дух времени (чего, например, не делают Лотце и Гербарт), — это *социальная критика.*

С тем же вниманием, которое стоик уделяет собственному телу, западный мыслитель рассматривает тело общества. Вовсе не случайно, что из школы Гегеля вышли социализм (Маркс, Энгельс), анархизм (Штирнер) и проблематика социальной драмы (Геббель). Социализм — это политэкономия, преобразованная в этику, а именно в *императивность.* Пока существовала метафизика большого стиля, вплоть до Канта, политическая экономия оставалась *наукой.* Стоило только «философии» сделаться равнозначной практической этике, она заняла место математики как *основание миромышления.* В этом значение Кузена, Бентама, Конта, Милля и Спенсера.

Как философу не приходится свободно избирать свой материал, так и в круге внимания философии отнюдь не всегда и не повсюду

пребывают одни и те же проблемы. Никаких вечных вопросов не существует: есть лишь вопросы, прочувствованные и поставленные на основе определенного существования. «Все преходящее — только подобье» — это справедливо также и в отношении всякой подлинной философии как духовного выражения этого существования, как осуществления душевных возможностей в мире форм, образованном понятиями, суждениями и мысленными построениями, обобщенными в живом явлении их творца. Всякая из них с первого и до последнего слова, начиная с наиотвлеченнейшей темы и вплоть до наиболее личностной черты представляет собой ставшее, то, что перелилось из души в мир, из царства свободы — в царство необходимости, из непосредственно живого — в пространственно-логическое, а в силу этого стало преходящим, имеющим определенный темп и определенную продолжительность жизни. По этой причине *в выборе темы* заключена непреложная необходимость. У всякой эпохи — своя собственная тема, имеющая значение лишь для нее и больше ни для какой другой. Прирожденного философа отличает то, что он не совершает здесь промаха. Вся же прочая философская продукция не имеет никакого значения, это просто узко специализированная наука, унылое нагромождение систематической и понятийной мелочевки.

И потому философией, отличающей специально XIX столетие, оказывается *исключительно* этика, *исключительно* социальная критика в плодотворном смысле этого слова — и ничего сверх этого. Поэтому, если не принимать в расчет практических деятелей, самыми значительными ее представителями оказываются *драматурги* (это отвечает фаустовской деятельности), рядом с которыми не выдержит никакого сравнения любой катедер-философ со всей его логикой, психологией или систематикой. Лишь тому обстоятельству, что эти ничтожества, образованцы в чистом виде, неизменно писали также и историю философии (и какую историю! просто собрание дат и «результатов»), мы обязаны тем, что никто теперь уже и не догадывается, что такое история философии и чем она могла бы быть.

Поэтому глубокое органическое единство в мышлении этой эпохи так еще и не было увидено. Ее философскую суть можно свести к формуле, задавшись вопросом, в какой мере Шоу является учеником и продолжателем Ницше. Мы говорим об этой связи без какой-либо иронии. Шоу — единственный значительный мыслитель, последовательно продвигавшийся в том же направлении, что и подлинный Ницше, а именно как конструктивный критик западной морали; с другой же стороны, он, как писатель, извлек все уроки из Ибсена

и ради практических диспутов отказался в своих пьесах от каких-либо остатков художественного оформления.

Ницше в общем и частностях, в той мере, в какой сидевший в нем припозднившийся романтик не определял стиля, звучания и позиции его философии, был выучеником материалистических десятилетий. Что его страстно влекло к Шопенгауэру, причем так, что ни он сам, ни кто-либо другой об этом не задумывался, так это тот момент в Шопенгауэровом учении, с помощью которого он разрушил метафизику большого стиля и которым он невольно пародировал своего учителя Канта, а именно оборачивание всех глубоких понятий барокко в осязаемые и механистические. Кант выражает свои мысли о мире как явлении неадекватными словами, за которыми скрывается колоссальная, труднодоступная интуиция; Шопенгауэр называет это миром как мозговым явлением. В нем совершается превращение трагической философии в философское плебейство. Достаточно будет привести из него одну цитату. В «Мире как воле и представлении» (II, гл. 19) говорится: «Воля, как вещь сама по себе, наполняет собой внутреннюю, подлинную и неразрушимую сущность человека; сама же по себе она, однако, лишена сознания. Ибо сознание обусловлено интеллектом, этот же последний является простой акциденцией нашей сущности; ведь он есть функция мозга, который вместе с относящимися к нему нервами и спинным мозгом представляет собой просто плод, произведение, до некоторой степени даже паразит прочего организма, поскольку он не вмешивается напрямую во внутреннюю его деятельность, но служит цели самосохранения просто посредством того, что регулирует его отношения с внешним миром». Однако это и есть дословно фундаментальное воззрение наиболее плоского материализма. Не напрасно Шопенгауэр, как в свое время Руссо, поступал на обучение к английским сенсуалистам. У них он научился превратно понимать Канта в духе крупногородой, направленной на целесообразность современности. Интеллект как орудие воли к жизни*, как оружие в борьбе за существование, то, что Шоу довел до гротескной драматической формы**, — именно это Шопенгауэрово воззрение на мир и сделало его в одночасье, когда на свет явился основной труд Дарвина (1859), модным философом. Шопенгауэр, в противоположность Шеллингу, Гегелю и Фихте, был единственным, чьи метафизические формулы без труда ухватыва-

* У него отыскивается и современная идея о том, что бессознательные, инстинктивные жизненные акты приводят к совершенным достижениям, между тем как интеллект способен лишь на неумелые действия (II, гл. 30).

** В пьесе «Человек и сверхчеловек».

лись интеллектуальными посредственностями. Ясности Шопенгауэра, которой он гордился, постоянно грозит та опасность, что обнаружится ее тривиальность. Здесь можно было усвоить цивилизованное мировоззрение в полном его объеме, не отказываясь при этом от формулировок, распространявших вокруг себя атмосферу глубокомыслия и исключительности. Система Шопенгауэра — это *предугаданный дарвинизм,* для которого кантовские языковые обороты и понятия индусов служили лишь оболочкой. В его книге «О воле в природе» (1835) мы уже обнаруживаем борьбу за самоутверждение в природе, человеческий интеллект — как наиболее действенное оружие в этой борьбе, а половую любовь как бессознательный подбор* в биологических интересах.

Это — то самое воззрение, которое Дарвин кружным путем через Мальтуса с неодолимым успехом провозгласил как якобы соответствующее картине животного мира. Политэкономическое происхождение дарвинизма доказывается тем фактом, что эта система, измышленная на основе сходства высших животных с человеком, не соответствует уже миру растений и приходит к нелепостям, когда ее с ее волевой тенденцией (половой подбор, мимикрия) всерьез желают применить к примитивным органическим формам**. Доказать для дарвиниста — это так расположить и образно истолковать специально подобранные факты, что они будут соответствовать его историко-динамическому базовому ощущению «развития». «Дарвинизм», т. е. совокупность весьма разнохарактерных и противоречащих друг другу воззрений, общим моментом в которых является исключительно применение каузального принципа к живому, т. е. *метод, а вовсе не результат,* был во всех деталях известен уже в XVIII в. Теорию происхождения человека от обезьяны Руссо отстаивает уже в 1754 г. От Дарвина здесь лишь манчестерская система, *популярность которой объясняется ее скрытым политическим содержанием.*

Здесь нам открывается духовное единство столетия. Начиная с Шопенгауэра и до Шоу все как один, сами о том не догадываясь, оформляли один и тот же принцип. Все руководствовались идеей развития, в том числе и те, кто, как Геббель, ничего не знали о Дарвине, причем не в ее глубокой гётеанской, но в плоской цивилизованной редакции, будь то с политэкономическим или же биологическим отпечатком. В рамках идеи развития, фаустовской от начала и до конца, резко противоположной вневременной аристотелевской

* В главе «К метафизике половой любви» (II, 44) в полном объеме предвосхищена мысль о половом подборе как средстве для сохранения вида.

** Ср. т. 2. С. 33 сл.

энтелехии, поскольку в ней обнаруживается страстный порыв к бесконечному будущему, единая *воля,* единая *цель,* идеи, которая *a priori* представляет собой *форму* нашего видения природы и даже не нуждалась в том, чтобы быть открытой как принцип, поскольку она имманентна фаустовскому духу и только ему одному, в ее рамках, говорю я, происходит также и переход от культуры к цивилизации. У Гёте она возвышенная, у Дарвина плоская, у Гёте органическая, у Дарвина механическая, у того она — переживание и символ, у другого — познание и закон, там она зовется внутренним совершенством, а здесь — «прогрессом». Дарвиновская борьба за существование, которую он навязал природе, а не вычитал из нее, — это всего лишь плебейская редакция того пра-чувства, которое движет великими событиями в шекспировских трагедиях. То, что там внутренне видится как судьба, ощущается и воплощается в образы, понимается здесь как причинно-следственная связь и приводится к поверхностной системе целесообразностей. И эта система, а не то пра-чувство, лежит в основе речей Заратустры, трагики «Привидений»[163], проблематики «Кольца Нибелунгов». Один только Шопенгауэр, за которого изо всех сил держится Вагнер, как первый в ряду, ужаснулся тому, что было им открыто (в этом — корень его пессимизма, высшее выражение которого мы встречаем в музыке «Тристана»), между тем как те, что следовали за ним, и прежде всего Ницше, приходили от этого в восторг, подчас несколько принужденный.

В разрыве Ницше с Вагнером, этом последнем событии в истории немецкого духа, на котором лежит отпечаток величия, кроется смена им учителя, его бессознательный переход от Шопенгауэра к Дарвину, от метафизической к физиологической формулировке одного и того же мироощущения, от отрицания к утверждению того воззрения, который признают они *оба,* а именно воли к жизни, тождественной с борьбой за существование. В «Шопенгауэре как воспитателе» развитие еще означает внутреннюю зрелость; сверхчеловек — продукт механической «эволюции». Так что «Заратустра», этот плод ревности одного провозвестника другому, в плане *этическом* выражает бессознательное сопротивление «Парсифалю», оставаясь в плане *художественном* в полной от него зависимости.

Однако Ницше был еще и социалистом, сам того не зная. Социалистическими, практическими были не его лозунги, а инстинкты, направленные на физиологическое «благо человечества», о чем ни Гёте, ни Кант никогда и не помышляли. Материализм, социализм и дарвинизм можно разделить лишь искусственно и на поверхности. Потому-то и оказывается возможным то, что Шоу было достаточно

придать тенденциям морали господ и выведения сверхчеловека небольшой, причем логичный поворот, чтобы получить в третьем акте «Человека и сверхчеловека», одном из наиболее значительных и характерных произведений конца эпохи, самую настоящую формулировку *своего* социализма. Здесь Шоу лишь высказал (однако без всякого стеснения и ясно, с полным сознанием тривиальности) то, что должно было быть сказано в неисполненных частях «Заратустры» со всей вагнеровской театральностью и всей романтической расплывчатостью. Надо лишь уметь отыскивать необходимые *практические,* вытекающие из структуры общественной жизни предпосылки и следствия хода рассуждений Ницше. Он обходится такими неопределенными оборотами, как «новые ценности», «сверхчеловек», «смысл земли» и остерегается или боится излагать все точнее. Шоу на это идет. Ницше замечает, что дарвинистская идея сверхчеловека вызывает на свет понятие выведения, однако дальше этого звучного выражения не идет. Шоу же задается вопросом (ведь бессмысленно об этом говорить, если ты ничего не желаешь *сделать),* как это должно произойти и приходит к тому, чтобы требовать превращения человечества в конный завод. Однако это всего лишь навсего вывод из «Заратустры», на который у него самого недостало мужества, пускай это было бы даже мужество дурного вкуса. Когда заговаривают о планомерном выведении, всецело материалистическом и утилитаристском понятии, необходимо дать ответ также и на вопрос о том, кто должен выводить, кого, где и как. Но романтическое нежелание Ницше выводить весьма прозаические социальные следствия, его страх подвергать поэтические идеи испытанию на прочность посредством столкновения их с сухими фактами, заставляют его хранить молчание относительно того, что все его учение, как произошедшее из дарвинизма, предполагает также и социализм, а именно социалистическое *принуждение* в качестве *средства;* что всякому систематическому выведению класса высших людей должно предшествовать строго социалистическое переустройство общества и что «дионисийская» идея, поскольку речь здесь идет о *совместной* акции, а не о частном деле живущего на отшибе мыслителя, демократична вне зависимости от того, как бы ее ни перевертывали. Тем самым этическая динамика «Ты должен» достигает кульминации: чтобы наложить на мир форму собственной воли, фаустовский человек приносит в жертву самого себя.

Выведение (Züchtung) сверхчеловека следует из понятия полового *подбора* (Züchtwahl)[164]. С тех пор как Ницше писал афоризмы, он был бессознательным учеником Дарвина, однако сам Дарвин пере-

работал идеи развития XVIII в. на основе политэкономических тенденций, которые перенял у своего учителя Мальтуса и спроецировал на царство высших животных. Мальтус изучал фабричную промышленность Ланкастера, и всю данную систему в целом, только примененную не к животным, а к людям, мы находим уже в «Истории цивилизации в Англии» Бокля (1857).

Так что «мораль господ» этого последнего романтика весьма примечательным, однако показательным для духа времени образом происходит из атмосферы английской машинной индустрии, этого источника всей духовной современности. Макиавеллизм, который Ницше превозносил как ренессансное явление, тот самый макиавеллизм, чье родство с дарвиновским понятием мимикрии не следует упускать из виду, был на самом деле рассмотрен в «Капитале» Маркса (другого знаменитого ученика Мальтуса), а подготовительная ступень этого начавшего выходить с 1867 г. основополагающего труда политического (не этического) социализма, сочинение «К критике политической экономии», увидела свет одновременно с главным трудом Дарвина. Такова генеалогия морали господ. «Воля к власти», пересаженная в сферу реальности, политики, политэкономии, с наибольшей мощью выражается в «Майоре Барбара» Шоу. Нет сомнения в том, что Ницше как личность представляет собой высшую точку этого ряда этиков, однако здесь Шоу, этот партийный политик, встает с ним наравне как мыслитель. Воля к власти представлена ныне обоими полюсами общественной жизни, рабочим классом, с одной стороны, и людьми громадных денег и выдающихся умственных способностей — с другой, с куда большей решительностью, нежели это когда-либо делал какой-нибудь Борджа. Миллиардер Андершэфт в этой лучшей комедии Шоу — это и *есть* сверхчеловек. Да вот только романтик Ницше не признал бы в нем своего идеала. Он постоянно говорил о переоценке всех ценностей, о философии будущего, а значит, в первую очередь будущего западноевропейского, а не китайского или африканского, однако когда его постоянно блуждавшие в дионисийской дали мысли однажды действительно сгустились до осязаемых картин, воля к власти представилась ему с такими аксессуарами, как кинжал и яд, а не забастовка и энергия денег. И тем не менее он рассказывал, что эта идея впервые его осенила в войну 1870 г., при виде шедших в битву прусских полков.

Драма этой эпохи — это уже не литературное сочинение в прежнем, культурном смысле, но форма агитации, дискуссии и проведения доказательства: театральные подмостки рассматриваются теперь исключительно «как нравственное учреждение»[165]. Сам Ницше

неоднократно склонялся к драматическому изложению своих идей. Рихард Вагнер в своей поэме о Нибелунгах, прежде всего в самой ранней редакции ок. 1850 г., изложил свои общественно-революционные идеи, и Зигфрид кружным путем через художественные и внехудожественные воздействия еще и в завершенном «Кольце» остается символом четвертого сословия, клад Фафнира — символом капитализма, а Брунгильда — символом «свободной женщины». Музыка к половому подбору, теория которого, «Происхождение видов», проявилась в 1859 г., слышится как раз в это же самое время в третьем акте «Зигфрида» и в «Тристане». То не было случайностью, что Вагнер, Геббель и Ибсен почти одновременно занялись инсценировкой материала «Песни о Нибелунгах». Геббель, когда он ознакомился в Париже с сочинениями Фридриха Энгельса, выразил (письмо от 2 апреля 1844 г.) свое изумление тем обстоятельством, что понимает социальный принцип эпохи, который он как раз тогда задумал выразить в драме «Когда угодно», совершенно так же, как автор «Коммунистического манифеста». При первом же знакомстве с Шопенгауэром Геббеля ошеломляет (письмо от 29 марта 1857 г.) также и родство «Мира как воли и представления» с значительными тенденциями, положенными им в основу его Олоферна и «Ирода и Мариамны». Дневники Геббеля, наиболее важная часть которых была написана в период между 1835 и 1845 гг., представляют собой одно из наиболее глубоких философских достижений столетия, при том, что сам он этого не сознавал. Мы не станем удивляться тому, что целые его фразы дословно встречаются у Ницше, который никогда не был с ним знаком и не всегда в состоянии встать с ним вровень.

Ниже я даю обзор *настоящей* философии XIX в., единственной и подлинной темой которой является воля к власти в цивилизованно-интеллектуальном, этическом или социальном облике, как воля к жизни, как жизненная сила, как практически-динамический принцип, как понятие или драматический образ. *Завершающийся* Шоу период соответствует античному между 350 и 250 гг. Все прочее, выражаясь словами Шопенгауэра, — лишь профессорская философия профессоров философии[166].

1819 — Шопенгауэр «Мир как воля и представление»: воля к жизни впервые поставлена в центр рассмотрения как единственная реальность («пра-сила»), однако под впечатлением предшествовавшего ему идеализма все еще рекомендуется ее отрицание.

1836 — Шопенгауэр «О воле в природе»: предвосхищение дарвинизма, однако в метафизическом облачении.

1840 — Прудон «Qu'est-ce que la propriété?»*: краеугольный камень анархизма. — Конт «Cours de philosophie positive»**: формула «ordre et progrès»***.

1841 — Геббель «Юдифь»: первая драматическая концепция «новой женщины» и сверхчеловека (Олоферн). — Фейербах «Сущность христианства».

1844 — Энгельс «Очерк критики политической экономии»: фундамент материалистического понимания истории. — Геббель «Мария Магдалина»: первая социальная драма.

1847 — Маркс «Нищета философии» (синтез Гегеля и Мальтуса). Эти годы являются решающим периодом, когда политэкономия начинает господствовать в социальной этике и биологии.

1848 — Вагнер «Смерть Зигфрида»: Зигфрид как социально-этический революционер, клад Фафнира как символ капитализма.

1850 — Вагнер «Искусство и климат»: сексуальная проблема.

1850 — 1858 — Произведения Вагнера, Геббеля и Ибсена о Нибелунгах.

1859 — Символическое совпадение: Дарвин «Происхождение видов путем естественного отбора» (применение политэкономии к биологии) и Вагнер «Тристан и Изольда». — Маркс «К критике политической экономии».

1863 — Дж. С. Милль «Утилитаризм».

1865 — Дюринг «Ценность жизни», редко вспоминаемая работа, оказавшая, однако, сильнейшее влияние на последующее поколение.

1867 — Ибсен «Бранд» и «Капитал» Маркса.

1878 — Вагнер «Парсифаль»: первое разрешение материализма в мистицизм.

1879 — Ибсен «Нора» («Кукольный дом»).

1881 — Ницше «Утренняя заря»: переход от Шопенгауэра к Дарвину, мораль как биологическое явление.

1883 — Ницше «Так говорил Заратустра»: воля к власти, однако в романтическом облачении.

1886 — Ибсен «Росмерсхольм» и Ницше «По ту сторону добра и зла».

1887/88 — Стриндберг «Отец» и «Фрекен Жюли».

1890 — Близящееся завершение эпохи: религиозные произведения Стриндберга, символические — Ибсена.

---

* «Что такое собственность?» (*фр.*).

** «Курс позитивной философии» (*фр.*).

*** «Порядок и прогресс» (*фр.*).

1896 — Ибсен «Йун Габриэль Боркман»: сверхчеловек.

1898 — Стриндберг «На пути в Дамаск».

Начиная с 1900 последние явления.

1903 — Вейнингер «Пол и характер»: единственная серьезная попытка вновь оживить Канта в пределах этой эпохи, соотнеся его с Вагнером и Ибсеном.

1903 — Шоу «Человек и сверхчеловек»: окончательный синтез Дарвина и Ницше.

1905 — Шоу «Майор Барбара»: тип сверхчеловека, сведенный к его политэкономическому происхождению.

Тем самым после метафизического периода оказался исчерпанным также и этический. Этический социализм, подготовлявшийся Фихте, Гегелем, Гумбольдтом, прошел эпоху своего пламенного величия около середины XIX в. К его концу он достиг уже стадии повторов, а XX век, сохранив само *слово* социализм, поставил на место этической философии, представляющейся незавершенной одним только эпигонам, практику злободневных экономических вопросов. Этическое миронастроение Запада так и останется «социалистическим», однако его теория перестала представлять проблему. Имеется возможность третьей и последней ступени западноевропейской философии: физиономического скептицизма. Загадка бытия последовательно представляется как проблема познания, проблема ценности, проблема формы. Канту этика виделась как объект познания, XIX в. познание представлялось как объект оценки. Скептик станет рассматривать *и то и другое* исключительно как историческое выражение данной культуры.

ГЛАВА ШЕСТАЯ
ФАУСТОВСКОЕ И АПОЛЛОНИЧЕСКОЕ ПОЗНАНИЕ ПРИРОДЫ

1

В 1869 г. Гельмгольц сказал в своей ставшей знаменитой речи: «Конечная цель естествознания состоит в том, чтобы отыскать движения и их движущие силы, которые лежат в основе всех изменений, т. е. в том, чтобы разрешиться в механику». В механике это означает сведение всех качественных впечатлений к неизменным количественным базовым величинам, т. е. к *протяженному* и *изменению* его *положения;* далее, если вспомнить о противоположности становления и ставшего, пережитого и познанного, образа и закона, картины и понятия, это означает сведение увиденной *картины* природы к воображаемой картине единообразного, количественного порядка с измеримой структурой. Подлинная тенденция западной механики направлена на духовное *овладение посредством измерения;* поэтому она оказывается вынужденной отыскивать сущность явления в системе постоянных, всецело доступных элементов, наиболее важный из которых, по определению Гельмгольца, обозначается словом *движение* (заимствованным из повседневного *жизненного* опыта).

Физику такое определение представляется недвусмысленным и исчерпывающим; для скептика же, отслеживающего психологию этого научного убеждения, это вовсе не так. Первому усматривает в современной механике логичную систему ясных однозначных понятий и столь же простых, сколь необходимых отношений; для второго же она — характеризующая структуру западноевропейского духа *картина,* пускай даже обладающая высшей последовательностью построения и величайшей убедительностью. То, что все *практические* успехи и открытия ничего не прибавляют к «*истинности*» *теории,* самой *картины,* понятно само собой*. Впрочем, большинству

* Ср. т. 2. С. 563 сл.; *Lenard F.* Relativitätsprinzip, Äther, Gravitation (1920). S. 20 ff.

механика «как таковая» представляется само собой разумеющимся обобщением природных впечатлений, однако она только кажется такой. Ибо что такое движение? То, что все качественное сводимо к движению неизменных, однородных материальных точек — разве это уже не есть чисто фаустовский, ни в коем случае не общечеловеческий постулат? К примеру, Архимед вовсе не ощущал потребности переосмыслить механические воззрения в представления движения. А движение вообще разве является чисто механической величиной? Есть ли это слово, соответствующее зрительному опыту, или же извлеченное из него понятие? Обозначает ли оно число, могущее быть получено посредством измерения экспериментально вызванных на свет фактов, или лежащую в их основе картину? И если физике в самом деле в один прекрасный день удастся достичь своей мнимой цели и привести все чувственно постижимое к лишенной пробелов системе закономерно фиксированных «движений» и сил, которые, надо полагать, действуют за ними, продвинется ли она в «познании» того, что происходит хотя бы на один шаг? Становится ли в этой связи язык форм механики менее догматическим? Разве он, напротив, не включает миф пра-слов, оформляющих опыт вместо того, чтобы на нем базироваться, причем в самой выраженной его разновидности? Что такое сила? Что такое причина? Что такое процесс? Да и вообще имеется ли у физики, даже на основе ее собственных определений, своя задача? Есть ли у нее конечная цель, которая бы сохраняла значение на протяжении столетий? Имеется ли у нее хотя бы единственная бесспорная мысленная величина для того, чтобы выражать свои результаты?

Ответ можно предугадать заранее. Современная физика, как наука — колоссальная система *знаков* в форме имен и чисел, которая позволяет работать с природой как с машиной*, — может иметь точно определимую конечную цель; как часть *истории* со всеми судьбами и превратностями в жизни участвовавших в ней личностей и в ходе самих исследований, физика по задачам, методам и результатам является выражением и реализацией культуры, органически развивающейся характеристикой ее существа, и каждый из ее результатов представляет собой символ. Физика существует исключительно в бодрствовании живых людей культуры, и то, что, как она ошибочно полагает, ей удается отыскать при их посредстве, уже было заложено в самих образе и способе их поисков. Если не смотреть на формулы, по своему образному содержанию их открытия

* Ср. т. 2. С. 332 – 333, 563 сл.

носили чисто мифический характер в умах даже таких осторожных исследователей, как Ю. Р. Майер, Фарадей и Герц. Ввиду высокой физической точности во всяком природном законе следует проводить четкое различие между неименованными числами и их именованиями, между простым разграничением* и его теоретическим истолкованием. Формулы представляют собой общие логические величины, чистые числа, т. е. объективные пространственные и граничные элементы, однако формулы немы. Выражение $s = \frac{1}{2} gt^2$ вообще ничего не означает до тех пор, пока мы не в состоянии мыслить в связи с каждой буквой определенные слова и их образный смысл. Однако стоит только мне облачить мертвый знак в такое слово, придать ему плоть, тело, жизнь, вообще чувственное значение в мире, как я уже переступил границы *чистого порядка.* Θεωρία — это картина, виде́ние. Только она делает из математической формулы настоящий закон природы. Все точное само по себе *бессмысленно;* всякое физическое наблюдение устроено таким образом, что его результат *доказывает* что-то только при условии некоторого числа образных допущений, которые с этих пор производят более убедительное действие. Если от этого отвлечься, результат состоит исключительно из голых цифр. Однако мы не в состоянии отвлечься от таких допущений. Даже тогда, когда исследователь откладывает в сторону все известные ему гипотезы, он тем не менее не в состоянии, поскольку приступает он к данному заданию *мысля,* взять власть над бессознательной формой этого мышления (это она над ним господствует!), поскольку он ведь неизменно действует как живущий человек данной культуры, данной эпохи, данной наполненной традицией школы. Вера и «познание» — это лишь две разновидности внутренней убежденности, однако вера старше и владеет всеми условиями знания, каким бы точным оно ни было. Так что именно теории, а не чистые числа являются носителями всего познания природы. Бессознательное томление всякой подлинной науки, которая (повторим это еще раз) существует исключительно в уме людей культуры, устремлено на постижение мировой картины природы, проникновение в нее и овладение ею, а не на измерительную деятельность саму по себе, которая неизменно доставляла радость лишь незначительным умам. Числам всегда следовало бы быть исключительно ключами к тайне. Ни один выдающийся человек не станет приносить жертвы ради чисел как таковых.

* Ср. т. 1. С. 97 сл.

Впрочем, в одном известном месте Кант говорит: «Я утверждаю, что во всяком частном учении о природе подлинной науки отыщется лишь столько, сколько там математики»[167]. Подразумевается чистое разграничение в сфере ставшего, поскольку оно проявляется как закон, формула, число, система, однако закон без слов, числовой ряд как результат простого считывания показаний измерительных приборов невозможно даже представить, как умственную процедуру, в полной чистоте. Всякий эксперимент, всякий метод, всякое наблюдение произрастает из целостного созерцания, выходящего за рамки математического. Всякий ученый опыт, чем бы он ни был помимо и сверх того, является также свидетельством символических *способов* представления. Всякий сформулированный на словах закон — это живой, насквозь одушевленный порядок, наполненный наиболее глубинным содержанием одной и только одной культуры. Если кому-то будет угодно заговорить о необходимости, поскольку она является одним из требований всякого точного исследования, то здесь в наличии имеется даже двойная: необходимость в области душевного и живого, ибо то, что история всякого единичного исследования вообще имеет место, а также когда и как это происходит — это судьба; и еще необходимость в рамках познанного, для которой у нас, западноевропейцев, в ходу наименование *каузальность.* Пускай чистые числа физической формулы представляют собой каузальную необходимость; наличие теории, ее возникновение и продолжительность жизни — это судьба.

Во всяком факте, даже наипростейшем, уже содержится теория. Факт — это однократное впечатление на бодрствующее существо, и все зависит от того, был ли тот, на кого он пришелся, человеком античности или Запада, готики или же барокко. Задумаемся над тем, как воздействует молния на воробья или же на ведущего наблюдение как раз в этот же самый момент естествоиспытателя и насколько больше содержится в этом «факте» для последнего в сравнении с «фактом» для первого. Современный физик слишком легко забывает о том, что уже такие слова, как «величина», «положение», «процесс», «изменение состояния», «тело» представляют собой специфически западные образы, со смысловым ощущением, которое больше не может быть ухвачено словом и остается всецело чуждым для античного или арабского мышления и чувства. Однако это смысловое ощущение полностью господствует над характером научных фактов как таковых, над способом извлечения познания. Еще в большей степени это относится к таким усложненным понятиям, как «работа», «напряжение», «квант действия», «количество теплоты»,

«вероятность»*, каждое из которых содержит в себе настоящий природный *миф.* Мы воспринимаем подобные мысленные образования как результат непредубежденного исследования, да в некоторых случаях к тому же считаем их окончательными. Между тем какой-нибудь незаурядный мыслитель времен Архимеда по основательном изучении современной теоретической физики несомненно бы сказал, что ему непостижимо, каким образом кто-либо может именовать наукой такие произвольные, причудливые и спутанные представления, да еще считать их необходимыми следствиями из имеющихся фактов. Научно обоснованными следствиями были бы скорее... — и он, со своей стороны, на основе тех же самых «фактов», а именно фактов, которые увидены его глазами и оформлены в его уме, развил бы такие теории, которым наши физики внимали бы с изумленной усмешкой.

Каковы же тогда те фундаментальные представления, что с внутренней последовательностью развились в целостной картине современной физики? Поляризованные пучки света, блуждающие ионы, разбегающиеся и ускоряющиеся частицы газа кинетической теории газов, магнитные силовые поля, электрические потоки и волны — разве все это не представляет собой фаустовских видений, фаустовских символов, теснейшим образом связанных с романской орнаментикой, с устремленностью готических сооружений ввысь, с походами викингов в неведомые моря и с томлением Колумба и Коперника? Разве этот мир форм и образов не вырос в точном соответствии с современными ему искусствами, перспективной масляной живописью и инструментальной музыкой? Разве это не та же страстная наша направленность, пафос третьего измерения, символического выражения которого мы достигли как в душевном образе, так и в воображаемой картине природы?

2

Отсюда следует, что в основе всякого «знания» о природе, пускай даже самого точного, лежит религиозная вера. Чистая механика, к которой западная физика хотела бы свести природу, усматривая в этом свою конечную цель, цель, которой служит этот образный язык, предполагает *догмат,* а именно религиозную картину мира

* Например, во втором начале термодинамики в формулировке Больцмана: «Логарифм вероятности состояния пропорционален энтропии этого состояния». Здесь во всяком слове содержится полное воззрение на природу, которое может быть лишь *прочувствовано,* но не описано.

готических столетий, посредством которой она стала духовным достоянием западного культурного человечества и лишь его одного. Не бывает науки без бессознательных предпосылок такого рода, над которыми не властен исследователь, причем таких предпосылок, которые можно возвести к самым первым дням пробуждающейся культуры. *Не бывает естествознания без предшествовавшей ему религии.* В этом моменте не существует никакой разницы между католическим и материалистическим воззрением на природу: оба они разными словами говорят одно и то же. Имеется религия и у атеистического естествознания; современная механика — это буквальная копия религиозного созерцания.

Предрассудок *городского* человека, достигшего в Фалесе и Бэконе вершин ионики и барокко, приводит критическую науку к высокомерному противостоянию предшествующей религии еще лишенной городов земли, поскольку наука будто бы занимает преимущественные позиции по отношению к вещам и обладает присущими исключительно ей истинными методами познания, а потому вправе эмпирически и психологически объяснять саму религию и ее «преодолевать». Однако история высших культур показывает, что «наука» представляет собой поздний и преходящий спектакль*, который относится к осени и зиме этих великих биографий. Как в античном, так и в индийском, арабском и китайском мышлении она продолжалась несколько столетий, за которые исчерпала свои возможности. Античная наука угасла в промежутке между битвами при Каннах и при Акции, вновь уступив место картине мира «второй религиозности»**. Соответственно можно предположить, когда границы своего развития достигнет западное мышление о природе.

Нет совершенно никаких оснований для того, чтобы отдавать этому духовному миру форм преимущество над другим. Всякая критическая наука, как и всякий миф, всякая религиозная вера вообще, основывается на внутренней убежденности; их порождения иначе построены и подругому звучат, однако принципиально друг от друга не отличаются. Все упреки, направляемые наукой по адресу религии, ударяют по ней самой. Нечего сказать, большое преимущество — быть всякий раз в состоянии утвердить на месте «антропоморфных» представлений «истину». Но ведь никаких иных представлений вообще нет. Во всяком, которое вообще возможно, отражается существование его автора. «Человек создал Бога по своему образу»: с той же самой несомненностью, с какой это справед-

* Ср. т. 2. С. 332 сл.

** Ср. там же. С. 343 слл.

ливо в отношении любой исторической религии, это правда также и относительно всякой физической теории, как бы хорошо она вроде бы ни была обоснована. Античные исследователи представляли себе природу света таким образом, что она состоит из телесных отображений, двигающихся от источника света к глазу. Для арабского мышления несомненно уже в персидско-иудейских университетах Эдессы, Резаина и Пумбедиты (для Порфирия же тому имеется непосредственное свидетельство) цвета и формы вещей магическим («духовным») образом подводятся к представляемой вещественным образом силе зрения, содержащейся в глазных яблоках. Так учили Ибн аль Хайтам, Авиценна и «Чистые братья»*. То, что свет представляет собой силу (*impetus*), уже ок. 1300 г. было представлением кружка парижских оккамистов, группировавшихся вокруг Буридана, Альберта Саксонского и Николая Оресма, изобретателя координатной геометрии**. Каждая культура создала себе совокупность образов процессов, которые истинны для нее одной и сохраняются до тех пор, пока культура жива и занята реализацией своих внутренних возможностей. Как только культура приходит к завершению, а тем самым угасают творческий элемент, образная сила и символика, от нее остаются одни «пустые» формулы, скелеты безжизненных систем, которые люди иных культур вполне буквально воспринимают как бессмысленные и не имеющие никакой ценности, механически их сохраняют или презирают их и предают забвению. Числа, формулы, законы ничего не *означают* и представляют собой *ничто.* Им необходимо тело, которым их способно наделить лишь *живое* человечество, живущее с ними и через них, их выражающее, внутренне ими овладевающее. И потому никакой абсолютной физики не существует, а есть лишь совокупность единичных физик, выныривающих и плывущих в рамках единичных культур.

«Природа» античного человека обрела свой высший художественный символ в обнаженной статуе; из нее вполне последовательно выросла *статика тел, физика близи.* Арабской культуре принадлежат арабеска и пещерообразный свод мечети; из этого мироощущения возникла *алхимия* с ее представлениями о таинственно действующих субстанциях, таких как «философский Меркурий», который не является ни веществом, ни свойством, а чем-то таким, что магическим образом лежит в основе цветового существования

* *Wiedemann E.* Über die Naturwiss. bei den Arabern (1890); *Strunz F.* Gesch. der Naturwiss. im Mittelalter (1910). S. 58 f.

** *Duhem P.* Études sur Léonard de Vinci, 3. Reihe (1913).

металлов и способен вызывать их превращение друг в друга*. Наконец, «природа» фаустовского человека породила *динамику неограниченного пространства, физику дали.* Первой природе соответствуют представления о *материи и форме,* второй, вполне в спинозистском духе, — представления о *субстанциях* и их зримых или тайных *свойствах***, третьей — представления о *силе* и *массе.* Аполлоническая теория — это безмятежное созерцание, магическая — заветное знание (здесь можно усмотреть также и религиозное происхождение механики) о «Святых тайнах» алхимии, фаустовская — изначально *рабочая гипотеза****. Грек вопрошал о сущности зримого бытия; мы вопрошаем о возможности овладеть незримыми силами, движущими становлением. То, что было для того сладостным погружением в кажимость, является для нас насильственным вопрошанием природы, методическим экспериментом.

Подобно постановке проблем и методам, также и основные понятия являются символами одной и лишь одной данной культуры. Античные пра-слова ἄπειροω, ἀρχή, μορφή, ὕλη не могут быть переведены на наши языки; перевести ἀρχή как «пра-материя» означает лишить его аполлонического содержания и заставить то, что осталось, слово как таковое, нести на себе отзвук чуждого смысла. То, что античный человек наблюдал как «движение» в пространстве, он понимал как ἀλλοίωσις, изменение положения тел. Из того способа, каким зрительно переживаем движения мы, получилось понятие «процесса» (от *procedere,* «продвигаться»), чем выражается вся энергия направления, без которой для нас невозможно никакое размышление о природных процессах. Античная натурфилософия установила в качестве первичных различий зримые агрегатные состояния, знаменитые четыре элемента Эмпедокла, а именно неподвижно-телесный, подвижно-телесный и бестелесный****. Арабские «элементы» содержатся в представлениях о потайных структурах и констелляциях, которые определяют вид, в котором вещь является зрению. Попробуйте подойти поближе к этому способу ощущения и вы убедитесь, что противоположность твердого и жидкого означает совер-

---

* *Berthelot M.* Die Chemie im Altertum und Mittelalter (1909). S. 64 ff.

** Для металлов «Меркурий» (ртуть) является принципом субстанциального характера (блеск, растяжимость, плавкость), а «сульфур» (сера) — принципом таких атрибутивных свойств, как горение и превращение, ср.: *Strunz.* Gesch. der Naturwiss. im Mittelalter (1910). S. 73 ff.

*** Ср. т. 2. С. 333, 566.

**** Земля, вода, воздух. Для античного зрения огонь относится сюда же как четвертый. Он производит сильнейшее зрительное впечатление, и потому античный ум не допускал сомнения в его телесности.

шенно разные вещи для ученика Аристотеля и для сирийца, а именно в первом случае это будет степень телесности, а во втором — магическое свойство. Так возникает *образ химического элемента,* той разновидности магических субстанций, которая посредством таинственной каузальности является из вещей и вновь исчезает в них и даже подвластна влиянию небесных светил. Алхимия несет в себе глубокое научное сомнение в скульптурной действительности вещей, σώματα греческих математиков, физиков и поэтов, которые она растворяет и уничтожает, чтобы отыскать тайну их сущности. Это настоящее иконоборчество, подобное иконоборчеству ислама и византийских богомилов. Здесь открывается глубокое неверие в осязаемый образ, в котором является природа, образ, бывший для греков священным. Борьба по поводу личности Христа на всех ранних соборах, приведшая к несторианскому и монофизитскому расколам, — это есть *алхимическая проблема**. Ни одному античному физику не пришло бы в голову исследовать вещи, отрицая или уничтожая их зримую форму. Поэтому никакой античной химии не существует, точно так же, как не было никакой античной теории субстанции Аполлона вместо способов его явления.

Химический метод в арабском стиле является знаком нового мироосознания. Его открытие связывается с именем загадочного Гермеса Трисмегиста, который, должно быть, жил в Александрии *одновременно с Плотином и Диофантом,* основателем алгебры. С механической статикой, аполлоническим естествознанием, разом было покончено. И опять-таки одновременно с окончательным освобождением фаустовской математики Ньютоном и Лейбницем также и западная химия** освободилась от своей арабской формы благодаря Шталю (1660 — 1734) с его теорией флогистона. Как одна, так и другая становятся чистым анализом. Уже Парацельс (1493 — 1541) преобразовал магическую склонность к получению золота в научно-фармацевтическую. В этом ощущается изменение мироощущения. Роберт Бойль (1626 — 1691) создал затем *аналитический метод,* а тем самым и *западноевропейское понятие элемента.* Однако не следует обманываться в этом отношении: то, что принято называть основанием современной химии, эпохи которой ознаменованы именами Шталя и Лавуазье, вовсе не представляет собой разработки «химических» идей, если понимать под ними алхимические воззрения на

* Ср. т. 2. С. 282 сл.

** Не игравшая, в отличие от физико-математических исследований, никакой творческой роли на протяжении столетий готики, несмотря на заслуги испанского доминиканца Арнальда из Виллановы († 1311).

природу. Это есть *конец* химии в собственном смысле, ее растворение в глобальной системе чистой динамики, ее включение в то механическое воззрение на природу, которое было основано Галилеем и Ньютоном в эпоху барокко. Элементы Эмпедокла обозначают телесное поведение, элементы теории горения Лавуазье (1777), которая последовала за открытием кислорода (1771), — *доступную человеческой воле* энергетическую систему. «Твердый» и «жидкий» — это теперь обозначения для отношений напряжения между молекулами. Наши анализы и синтезы не только вопрошают и уговаривают природу, но и ее принуждают. Современная химия — это раздел современной *физики поступка.*

То, что мы именуем статикой, химией, динамикой (исторические обозначения, не имеющие для современного естествознания глубокого смысла), представляет собой *три физические системы аполлонической, магической и фаустовской души,* каждая из которых выросла в своей культуре, так что и значимость каждой ограничена лишь одной культурой. Этому соответствуют математика эвклидовой геометрии, алгебра, высший анализ, а также искусство статуи, арабески, фуги. Если мы пожелаем различать три вида физики (рядом с которыми всякая иная культура может и должна была бы поставить еще и свою) по их представлению о проблеме движения, получится механический порядок состояний, скрытых сил, процессов.

3

В силу же того, что устроенное неизменно по каузальным принципам человеческое мышление имеет тенденцию сводить картину природы к возможно более простым количественным единицам формы, допускающим причинно-следственное постижение, измерение и исчисление, короче, механические дистинкции, в античной, западной и вообще всякой другой возможной физике неизбежно возникает учение об атомах. Про индийское и китайское учение об атомах нам известно, что некогда они существовали; арабское отличается такой усложненностью, что его изложение представляется ныне совершенно немыслимым. Что же до аполлонического и фаустовского, между ними существует глубокая символическая противоположность.

Античные атомы представляют собой *миниатюрные формы,* западные же являются *наименьшими количествами,* а именно количествами энергии. В первом случае основным условием для образа оказывается наглядность, чувственная приближенность, во втором

же это абстракция. Атомистические представления современной физики, к которым принадлежат также* теория электронов и квантовая теория термодинамики, все в большей и большей степени предполагают то — чисто фаустовское — *внутреннее* созерцание, которое требуется также во многих областях высшей математики, таких как неэвклидовы геометрии или теория групп, и недоступно дилетанту. Динамический квант — это протяженность в отвлечении от любых чувственных качеств, избегающая каких бы то ни было взаимодействий со зрением или осязанием, для которой выражение «образ» не имеет никакого смысла, т. е. нечто абсолютно непредставимое для античного естествоиспытателя. Это справедливо уже применительно к монадам Лейбница, а далее в еще большей степени — к картине, нарисованной Резерфордом в отношении тонкой структуры атома (с положительно заряженным ядром и планетной системой отрицательных электронов), которую Нильс Бор объединил в новую картину с элементарным квантом действия Планка**. Атомы Левкиппа и Демокрита были различны по форме и величине, т. е. являлись чисто *скульптурными* единицами, и, как говорит само слово, «неделимы» лишь с этой точки зрения. Атомы западной физики, «неделимость» которых имеет совершенно иной стиль, сравнимы с музыкальными фигурами и темами. Их «сущность» заключается в колебаниях и излучении; их соотношение с природными процессами такое же, как у мотива с музыкальной композицией***. Античный физик поверяет внешний вид, западный же — действие этих последних элементов картины ставшего. Это и означают такие фундаментальные понятия, как материя и форма там и емкость и напряженность — здесь.

Есть стоицизм атома и социализм атома. Таковы определения статически-скульптурного и динамически-контрапунктического представления об атоме, во всяком законе, во всякой дефиниции которых ощущается родство с образованиями соответствующей этики. Множество неупорядоченных атомов Демокрита, разбросанных и покорных, толкаемых и гонимых — подобно Эдипу — слепым случаем, который Демокрит, как и Софокл, называл ἀνάγκη; и в противоположность этому действующие как единое целое системы абстрактных силовых точек, агрессивных, энергетически (как «поле») властвующих над пространством и преодолевающих сопротивле-

* После того, как уже Гельмгольц попытался объяснить явления электролиза с помощью допущения атомарной структуры электричества.

** *Born M.* Aufbau der Materie (1920). S. 27.

*** Ср. т. 1. С. 294 сл.

ние — подобно Макбету. На основе этого базового ощущения и возникли обе механические картины природы. Согласно Левкиппу, атомы летают в пустоте «сами по себе»; Демокрит принимает в качестве формы смены положения исключительно толчок и противотолчок; Аристотель объявляет единичные движения случайными; у Эмпедокла встречаются обозначения «любовь» и «ненависть», у Анаксагора — схождение и расхождение. Все это оказывается также и элементами античной трагедии. Так ведут себя фигуры на сцене аттического театра. А *значит, это также* и формы существования античной политики. Мы обнаруживаем здесь эти крохотные городки, политические атомы, длинными цепочками рассеянные по островам и берегам, каждый из которых ревностно стоит сам за себя и тем не менее вечно нуждается в поддержке, каждый завершен в самом себе и своенравен до карикатурности, будучи бросаем из стороны в сторону лишенными плана и порядка событиями античной истории: нынче он высоко вознесен, а назавтра изничтожен. А в противоположность им мы видим династические государства XVII и XVIII вв., политические силовые поля, далеко прозревающие из центров действия кабинетов и великих дипломатов, управляемые и руководимые согласно плану. Лишь по этой противоположности той и другой души нам становится понятен дух античной и западной истории; также и атомистическая базовая картина той и другой физики становится понятной лишь из этого сопоставления. Галилей, создавший понятие силы, и представители милетской школы, которым принадлежит понятие ἀρχή, Демокрит и Лейбниц, Архимед и Гельмгольц — современники, члены одной и той же духовной ступени совершенно разных культур.

Однако внутреннее родство атомной теории и этики идет и дальше. Уже было показано, что фаустовская душа, чье бытие — в преодолении видимости, чье чувство — одиночество, что эта душа, тоскующая по бесконечности, вкладывает эту свою потребность в отшельничестве, дали, обособленности во *все* свои реалии, в свой социальный, духовный и художественный мир форм. Этот пафос дистанции, если воспользоваться выражением Ницше[168], чужд именно античности, в которой все человеческое нуждается в близости, опоре и общности. Это отличает дух барокко от духа ионики, культуру *ancien régime* — от культуры Перикловых Афин. И этот пафос, разделяющий героического деятеля и героического страстотерпца, вновь обнаруживается в картине западной физики: *как напряжение.* Это то, чего не было в воззрениях Демокрита. Принцип толчка и противотолчка содержит отрицание господствующей в простран-

стве, тождественной с ним силы. Соответственно в картине античной души отсутствует момент воли. Между античными людьми, государствами, мировоззрениями не существует никакого внутреннего напряжения, несмотря на свары, зависть и ненависть, никакой глубинной потребности в дистанции, одиночестве, превосходстве, — а значит, не существует их и между атомами античного космоса. Принцип напряжения (развиваемый в теории потенциала), который абсолютно непереносим в античные языки, а значит, и в мышление, стал основополагающим в современной физике. В нем содержится следствие из понятия энергии, *воли к власти в природе,* и потому он столь же неизбежен для нас, как невозможен для античного человека.

4

Всякое учение об атомах, в соответствии с этим, представляет собой миф, а вовсе не опыт. В нем культура открывает самой себе свою сокровеннейшую сущность — посредством формирующей теоретической силы своих великих физиков. То, что существует протяженность как таковая, вне зависимости от чувства формы и мироощущения познающего субъекта, — это критический предрассудок. Мы полагаем, что в состоянии исключить жизнь; мы забываем, что познание так же относится к познанному, как направление — к протяженности, и что только живое направление расширяет воспринятое в глубину и в даль, до пространства. «Познанная» структура протяженного — это символ познающего существа.

Выше уже было указано* на решающее значение *переживания глубины,* тождественного с пробуждением души, а значит, с сотворением относящегося к ней внешнего мира. Соответственно в простом восприятии чувств имеется лишь длина и ширина; посредством живого, осуществляющегося с глубочайшей необходимостью акта истолкования, который, как и все живое, обладает направлением, подвижностью, необратимостью (сознание этого и составляет настоящее содержание слова «время») сюда *прибавляется* глубина, а тем самым создается действительность, мир. Сама жизнь включается в пережитое как третье измерение. Двойной смысл слова «даль», как будущее и как горизонт, обнаруживает глубокий смысл этого измерения, которое только и вызывает на свет протяжение как таковое. Оцепеневшее, только что прошедшее становление —

* Ср. т. 1. С. 228 сл.

это ставшее, оцепеневшая, только что прошедшая жизнь — это пространственная глубина познанного. Декарт и Парменид сходятся в том, что мышление и бытие, т. е. представленное и протяженное, тождественны. *Cogito, ergo sum** — это всего только формулировка переживания глубины: «Я познаю, следовательно, я в пространстве». Однако в стиле этого познания, а значит, и познанного, приобретает значение пра-символ отдельной культуры. Осуществленное протяжение обладает в античном сознании чувственно-телесным присутствием, в западном же ему присуща нарастающая пространственная трансцендентность, так что постепенно разрабатывается цельная внечувственная полярность емкости и напряженности в отличие от антично-зрительной полярности материи и формы.

Однако из этого следует, что в пределах познанного о живом времени еще не может даже идти речи. Оно уже вошло в познанное, в «бытие», в качестве глубины, так что длительность, т. е. вневременность, и протяженность тождественны между собой. Только познание обладает свойством направления. Физическое, мыслимое, измеримое время, чистое измерение — это ошибка. Спрашивается лишь, можно ли ее избежать или нет. Заменим в первом попавшемся физическом законе «время» на «судьбу» — и мы почувствуем, что в рамках чистой «природы» о времени нет и речи. Мир форм физики простирается вдаль ровно на столько же, на сколько родственные ему миры чисел и понятий, а мы уже видели, что, несмотря на Канта, между математическим числом и временем не существует даже самомалейшей связи какого бы то ни было рода. Однако этому противоречит *факт движения* в картине окружающего мира. Это нерешенная и неразрешимая проблема элеатов. Бытие или мышление несовместимы с движением. Движения «нет» (оно — «кажимость»).

И здесь естествознание во второй раз делается догматическим и мифологическим. Для того, кто пользуется словами «время» и «судьба» по наитию, ими затрагивается жизнь в глубиннейшей ее сути, *вся* жизнь, которую невозможно отделить от пережитого. Однако физика, т. е. наблюдающий рассудок, *обязана* их разделить. Пережитое «само по себе», мыслимое отделенным от живого акта наблюдателя, ставшее объектом, мертвое, неорганическое, косное — вот что теперь такое «природа», нечто подлежащее исчерпанию средствами математики. В этом смысле познание природы — это *измерительная* деятельность. И все же мы живем даже и тогда,

* Я мыслю, следовательно, существую (*лат.*).

когда наблюдаем, а значит, *с нами* живет и наблюдаемое. Та черта в картине природы, благодаря которой она не только «есть», от мгновения к мгновению, но и единым непрерывным потоком *«становится» вокруг нас и с нами вместе,* — это знак взаимной принадлежности бодрствующего существа и *его* мира. Эта черта *именуется* движением, и она противоречит природе *как картине.* Она представляет собой *историю* этой картины, и отсюда следует: точно так же, как посредством словесного языка наше понимание отвлекается от восприятия, как математическое пространство — от световых сопротивлений, «вещей»*, так же точно и физическое время отвлекается от впечатления движения.

«Физика» исследует «природу». Следовательно, время известно ей только как отрезок. Однако сам-то физик «как таковой» живет посреди *истории* этой природы. Поэтому он вынужден понимать движение как математически устанавливаемую величину, как именование полученных в эксперименте и сведенных в формулы чистых чисел. «Физика есть полное и простое описание движений» (Кирхгоф). Ее намерение всегда было таковым. Речь, однако, идет не о движении *на* картине, но о движении *самой* картины. Движение в рамках физически понимаемой природы представляет собой не что иное, как *метафизическое* нечто, посредством которого только и возникает сознание следования одного *за* другим. Познанное лишено времени и чуждо движению. Это означает «ставшесть». Из *органической последовательности* познанного возникает впечатление движения. Содержание этого слова затрагивает физика не в качестве «рассудка», но как *цельного* человека, постоянной функцией которого является не «природа», но *весь* мир. Однако это есть *мир как история.* «Природа» — это выражение соответствующей культуры**. Вся физика представляет собой трактовку проблемы движения, в которой содержится проблема самой жизни, и не так, словно она будет однажды разрешена, но *несмотря на то,* что она неразрешима и именно *в силу этого.* Тайна движения пробуждает в человеке страх смерти***.

Исходя из того, что познание природы представляет собой утонченный род самопознания (если понимать природу как отображение, как зеркало человека), попытка разрешить проблему движения есть попытка познания выйти на след своей собственной тайны, своей судьбы.

---

* Ср. т. 1. С. 170 сл.; Т. 2. С. 12 сл.

** Ср. т. 1. С. 224.

*** Ср. там же. С. 220; Т. 2. С. 19 сл.

5

Удасться это может исключительно физиономическому такту, когда он становится творческим, а это испокон века происходит в искусстве, прежде всего в трагической поэзии. Движение приводит в замешательство лишь *мыслящего* человека; для *созерцающего* оно разумеется само собой. Полной системой механического созерцания природы является, однако, не физиономика, но именно *система,* т. е. чистая протяженность, упорядоченная логически и численно, никак не живая, но нечто ставшее и мертвое.

Гёте, который был поэтом, а не счетчиком, заметил поэтому: «У природы нет никакой системы; у нее есть, т. е. она сама есть жизнь и последовательность от неизвестного центра к непознаваемому пределу»[169]. Однако для того, кто не переживает природу, но ее познает, она *имеет* систему; если она — система и ничего сверх этого, то, следовательно, движение в ней является противоречием. Она может его скрыть посредством искусственной формулировки, однако *в фундаментальных понятиях* оно *продолжает сохраняться.* Толчок и противотолчок Демокрита, энтелехия Аристотеля, понятие силы от *impetus*'а оккамистов ок. 1300 г. и вплоть до элементарных квантов действия теории излучения начиная с 1900 г. — все они содержат это противоречие. Стоит обозначить движение *в рамках* физической системы как ее *старение* (и в самом деле, она старится, а именно как переживание наблюдателя), как мы явственно ощутим нечто роковое в слове «движение» и во всех выведенных из него представлениях с их неуничтожимым *органическим* содержанием. Механика не должна была бы иметь со старением, *а значит,* и с движением, ничего общего. Итак (поскольку без проблемы движения естествознание вообще немыслимо), никакой лишенной пробелов, замкнутой в самой себе механики быть не может; где-то всегда имеется органическая отправная точка системы, там, где вторгается непосредственная жизнь — пуповина, которой дитя духа связано с материнским телом, мыслимое — с мыслящим.

Здесь мы узнаем основы фаустовского и аполлонического познания природы с совершенно иной стороны. Никакой *чистой* природы не существует. Во всякой содержится нечто от сущности истории. Если человек аисторичен, как грек, все впечатления которого от мира оказываются впитанными чистым, точечным настоящим, картина природы становится *статичной,* завершенной в самой себе в каждый отдельный миг, а именно по отношению к прошлому и будущему. В греческой физике повстречать время — такая же ред-

кость, как в аристотелевском понятии энтелехии. Если же человек имеет исторические задатки, возникает *динамическая* картина. Число, предельное значение ставшего, становится в аисторическом случае *мерой и величиной,* в историческом же — *функцией.* Мы *измеряем* только наличное и *прослеживаем* течение только чего-то такого, что имеет прошлое и будущее. Вот различие, за счет которого внутреннее противоречие в проблеме движения оказывается в античном построении теорий скрытым, в западном же изгоняется прочь.

История — это вечное становление, а значит, *вечное будущее;* природа уже стала, а значит, она — *вечное прошлое**. Следовательно, здесь имел место необычный переворот: первенство становления перед ставшим представляется упраздненным. Дух, оглядывающийся назад из *своей* сферы, из ставшего, переворачивает воззрение на жизнь; из *идеи судьбы,* содержащей в себе цель и будущее, возникает механический *принцип причины и следствия,* центр тяжести которого лежит в прошлом. Дух по своему рангу приходит на смену временной жизни и пространственно пережитому и помещает время как отрезок в пространственную систему мира. В то время как из направления следует протяжение, из жизни же — пространственное как миропостроякщее переживание, человеческий разум помещает жизнь *как процесс в свое закосневшее, представляемое пространство.* Для жизни пространство представляет собой нечто относящееся к жизни как функция, для духа же жизнь — это нечто в пространстве. Судьба означает «куда», каузальность— «откуда». Научно обосновать — это значит, исходя из ставшего и осуществленного, отыскивать «основания», когда понимаемый механически путь (становление как отрезок) будет прослеживаться в обратном направлении. Однако проживать его в обратном направлении невозможно, а можно лишь в обратном направлении мыслить. Обратимы не время и не судьба, но лишь то, что называет временем физик, что он вводит в свои формулы как делимые, а подчас отрицательные или мнимые «величины».

Затруднение снова и снова дает о себе знать, пусть даже о его происхождении и необходимости мало кто догадывается. Элеаты в рамках античного познания природы противопоставили необходимость мыслить природу в движении тому логическому усмотрению, что мышление есть бытие, т. е. познанное и протяженное тождественны между собой, а значит, познание и становление несовмести-

* Ср. т. 1. С. 206 сл.

мы. Их возражения так и не были опровергнуты, да они и неопровержимы, однако это нисколько не воспрепятствовало развитию античной физики, без которой аполлоническая душа не может обойтись как без своего выражения, а потому она превыше логических противоречий. В рамках основанной Галилеем и Ньютоном классической механики барокко неизменно отыскивалось безупречное решение в динамическом смысле. История понятия силы представляет собой не что иное, как историю попыток математически и понятийно, причем безостаточно, зафиксировать движение. А тот факт, что силе дают все новые и новые определения, является характерной особенностью мышления, полагавшего, что затруднения эти ставят под сомнение его самого. Последнюю значительную попытку, которая, как и все предыдущие, неизбежно потерпела неудачу, мы имеем в механике Герца.

Герц попытался, не отыскивая самого источника всех затруднений (это до сих пор не удалось ни одному физику), вообще исключить понятие силы, поскольку обоснованно ощущал, что ошибку всякой механической системы следует отыскивать в одном из фундаментальных понятий. Он хотел выстроить картину физики лишь из величин времени, пространства и массы, однако он не заметил, что как раз само-то время, которое как фактор направления входит в понятие силы, было *органическим* элементом, без которого динамическая теория выражена быть не может, но с которым чистое решение недостижимо. Помимо же этого понятия сила, масса и движение образуют догматическое единство. Они так обусловливают друг друга, что применение одного уже незримо включает два других. В античном пра-слове ἀρχή содержится вся проблема движения в ее аполлоническом аспекте, в понятии же силы — она же в аспекте западном. Понятие массы — лишь дополнение к понятию силы. Ньютон, глубоко религиозная натура, только выразил фаустовское мироощущение, когда он, чтобы сделать понятным смысл слов «сила» и «движение», говорил о массах как точках приложения силы и носителях движения. Так понимали Бога и его отношение к миру мистики XIII в. Своим знаменитым «*hypotheses non fingo*»* Ньютон отверг метафизический элемент, однако его обоснование механики насквозь метафизично. В *механической картине природы западного человека сила является тем же, что воля в его картине души и бесконечное Божество — в его картине мира.* Фундаментальные идеи этой физики были установлены задолго до того, как на свет появился

* Гипотез я не измышляю (*лат.*).

первый физик; они содержались в наиболее раннем религиозном миросознании нашей культуры.

6

Тем самым раскрывается также и религиозное происхождение физического понятия *необходимости.* Речь идет о механической необходимости в том, чем мы духовно обладаем как природой, и не следует забывать, что в основе этой необходимости лежит другая, органическая, судьбоносная необходимость самой жизни. Последняя формирует, первая ограничивает; та следует из внутренней несомненности, а эта из доказательства: вот различие между трагической и технической, исторической и физической логикой.

Впрочем, в рамках необходимости, которой требует и которую предполагает естествознание, а именно *причинно-следственной* необходимости, имеются и иные различия, до сих пор ускользавшие от чьего бы то ни было внимания. Речь здесь идет о весьма непростых соображениях, имеющих колоссальное значение. Познание природы является производной познания в определенном стиле, вне зависимости от того, как эта взаимозависимость будет описываться философией. Так что естественная, природная необходимость имеет стиль *соответствующего* ей духа, и здесь-то начинаются историко-морфологические различия. Можно усматривать в природе строгую необходимость, без того, однако, чтобы она дала себя выразить в законах природы. Последнее само собой разумеется для нас, но не для людей иных культур, и это предполагает совершенно особую и характерную для фаустовского духа форму понимания вообще, а тем самым — также и познания природы. Существует ведь и такая возможность, что механическая необходимость будет иметь такую форму, при которой каждый отдельный случай будет морфологически обособлен, ни один из них не будет в точности повторяться, так что познание невозможно будет уложить в постоянно значимые формулы. Природа явится нам тогда в таком виде, который можно себе представить, например, по аналогии с бесконечными, однако непериодическими десятичными дробями в отличие от дробей чисто периодических. Именно так вне всякого сомнения виделось это античности. Соответствующее ощущение явно лежит в основе ее физических пра-понятий. Собственное движение атомов, например, у Демокрита, представляется таким, что предварительный расчет движений исключается.

Законы природы — это формы познанного, в которых совокупность единичных случаев оказывается включенной в единство высшего порядка. Живое время в расчет не принимается, т. е. безразлично, имеет ли вообще данное событие место, когда и как часто оно наступает, и речь здесь идет не о хронологическом следовании одного *за* другим, но о математическом выведении одного *из* другого*. Однако в сознании того, что никакая сила в мире не может потрясти этот расчет, заложена наша воля к господству над природой. Это по-фаустовски. Лишь с данной точки зрения чудо представляется нарушением законов природы. Магический человек усматривает в чуде только обладание властью, которая имеется не у каждого, при том, что никакого противоречия с «природой» здесь нет. А античный человек, согласно Протагору, был только мерой, но не творцом вещей. Тем самым он бессознательно отказывается от преодоления природы посредством открытия законов и их применения.

Тут-то и обнаруживается, что принцип каузальности в той его форме, в какой он представляется нам чем-то само собой разумеющимся и необходимым и в какой его как фундаментальную истину единогласно трактуют математика, физика и теория познания, — это западное, а точнее, барочное явление. Он не может быть доказан, потому что всякое доказательство на западном языке и всякий опыт западного духа уже его предполагают. Всякая *постановка* проблемы уже предполагает ее разрешение. Научный метод — это и есть сама наука. Нет сомнения в том, что в понятии *закона природы* и в существующем со времен Роджера Бэкона представлении о физике как *scientia experimentalis*** уже содержится этот особый вид необходимости. Между тем в античном способе видения природы (своего рода *alter ego* античного способа *бытия)* необходимости *не* содержится, без того, однако, чтобы по этой причине как-то обнаружились логические промахи в естественно-научных положениях. Когда мы вдумчиво просмотрим высказывания Демокрита, Анаксагора и Аристотеля, содержащие всю совокупность античных воззрений на природу, но в первую очередь после того, как уясним содержание столь разных понятий, как ἀλλοίωσις, ἀνάγκη или ἐντελέχεια*** мы с изумлением обнаружим устроенную совершенно иначе, замкнутую в себе, а значит, несомненно истинную для определенного сорта людей картину мира, в которой о каузальности в нашем смысле нет и речи.

---

* Ср. т. 1. С. 167 сл., 205 сл.

** Экспериментальная наука (*лат.*). Ср. т. 2. С. 333.

*** Изменение, необходимость *и* энтелехия (*греч.*).

Алхимик и философ арабской культуры также исходит из предположения глубокой необходимости в пределах мировой пещеры, необходимости, которая целиком и полностью отличается от динамической каузальности. Никакой причинно-следственной связи в закономерной форме не существует, а есть лишь *одна* причина, Бог, которая лежит *непосредственно* в основе всякого действия. Верить в законы природы значило бы сомневаться во всемогуществе Бога. Если возникает видимость какого-то правила, значит так было угодно Богу; тот же, кто сочтет это правило необходимым, был введен в искушение лукавым. Именно так воспринимали это Карнеад, Плотин и неопифагорейцы*, и эта необходимость лежит в основе как Евангелий, так и Талмуда с Авестой. На ней основана техника алхимии.

Число как функция связано с *динамическим* принципом причины и следствия. Оба они являются порождениями одного и того же духа, формами выражения одной душевности, формирующими основами одной и той же ставшей объектом природы. В самом деле, физика Демокрита отличается от физики Ньютона тем, что первая избирает в качестве отправной точки оптически данное, вторая же — разработанные на его основе абстрактные отношения. «Факты» аполлонического познания природы — это *вещи,* и они лежат на поверхности познанного; «факты» фаустовского познания природы — *отношения,* вообще недоступные взгляду дилетанта, которые вначале следует еще духовно завоевать, в конце же, чтобы их сообщить, необходим тайный язык, понятный в полном объеме лишь знатоку естествознания. Античная статичная необходимость непосредственно содержится в переменчивых явлениях; динамический каузальный принцип располагает властью по ту сторону вещей, ослабляя или усиливая их чувственную реальность. Спросим себя, какое значение связывается ныне, при условии наличия всех современных теорий, с понятием «магнит».

Принцип сохранения энергии, который после установления его Ю. Р. Майером с полной серьезностью рассматривается в качестве логически необходимого, на самом деле представляет собой переформулировку *динамического* каузального принципа посредством физического понятия силы. Ссылка на «опыт» и споры вокруг того, является ли данное положение логически необходимым или эмпирическим, а значит, истинно ли оно, в соответствии с обозначениями Канта (который очень сильно заблуждался насчет расплывчатой

* *Goldziher J.* Die islam, und jüd. Philosophie (Kultur der Gegenwart I, V, 1913). S. 306 f.

границы между тем и другим), *a priori* или же *a posteriori,* характерны для устройства западного мышления. Согласно нашим представлениям, «опыт» вообще является наиболее естественным и недвусмысленным источником точной науки. Эксперимент фаустовского рода, который основывается на рабочей гипотезе и пользуется измерительными методами, представляет собой не что иное, как систематическое и исчерпывающее использование этого опыта. Однако никому и никогда не доводилось замечать, что такое понятие опыта с его динамическим и наступательным содержанием уже включает в себя целое мировоззрение и что опыта в таком весьма специальном смысле для людей иных культур не существует и существовать не может. Если мы воздерживаемся от того, чтобы признать научные выкладки Анаксагора или Демокрита в качестве результатов подлинного опыта, это вовсе не означает, что эти античные люди не были способны интерпретировать свои наблюдения, что они разрабатывали чистые фантазии, — но что нам недостает в их обобщениях именно того каузального момента, в котором *для нас* заключается весь смысл слова «опыт». Очевидно, никто до сих пор в достаточной мере не размышлял о своеобразии этого чисто фаустовского понятия. Характерным для него моментом является не лежащая на поверхности противоположность вере. Наоборот, по своей структуре точный чувственно-духовный опыт полностью идентичен с тем, что узнавали глубоко религиозные натуры Запада, например, Паскаль, бывший математиком *и* янсенистом в силу точно *такой же* внутренней необходимости, но узнавали, пожалуй в качестве опыта сердца, как озарение в наиболее значительные моменты их существования. Опыт означает для нас такую *деятельность* духа, которая не ограничивается сиюминутными и чисто наличными впечатлениями, не мирится с ними как данностью, чтобы их признать и упорядочить, но выискивает их и вызывает на свет, чтобы преодолеть их в чувственном настоящем и привести к безграничному единству, с помощью которого их очевидная разобщенность будет упразднена. То, что мы зовем опытом, обладает устремленностью *от единичного к бесконечному.* Именно в силу этого он противоречит античному ощущению природы. То, как мы получаем опыт, представится греку способом его утратить. По этой причине насильственные методы экспериментирования остаются от него далеки. По этой причине вместо мощной системы разработанных абстрактных законов и формул, которая насилует и подчиняет чувственную данность (только знание — сила!), грек под именем физики обладал совокупностью хорошо упорядоченных впечатлений, чувственно подкрепленных обра-

зами, а вовсе ими не упраздненных, причем совокупность эта оставляла природу в ее совершенном существовании незатронутой. Наше точное естествознание императивно, античное же — θεωρία в буквальном смысле этого слова, результат пассивной созерцательности.

7

Не остается больше никаких сомнений: мир форм естествознания полностью согласуется с *соответствующим* миром форм математики, религии и изобразительных искусств. Глубокий математик (не искусный счетчик, но всякий человек, живо ощущающий в себе дух чисел) понимает, что тем самым он «знает Бога». Пифагор и Платон знали это так же хорошо, как Паскаль и Лейбниц. В своих посвященных Цезарю исследованиях по древней римской религии Теренций Варрон с чисто римской четкостью различает *theologia civilis**, совокупность признанных в обществе верований, от *theologia mythica***, представлений поэтов и художников, и от *theologia physica****, т. е. философских мудрствований. Если перенести это на фаустовскую культуру, к первому разряду будет относиться то, чему учили Фома Аквинский и Лютер, Кальвин и Лойола, ко второму — Данте и Гёте, к третьему же научная физика, поскольку она вкладывает в свои формулы образы.

Не только первобытный человек и ребенок, но и высшие животные на основе крошечных повседневных опытов совершенно самостоятельно создают такую картину природы, которая содержит совокупность технических знаков, повторяющихся, как было замечено, все время. Орел «знает», в какое мгновение он должен стремительно пасть на добычу; сидящая на яйцах певчая птица «узнает» о близости куницы; дичь «отыскивает» места, обильные кормами. Этот совокупный опыт чувств сузился и углубился у человека до зрительного опыта. Но поскольку теперь к этому прибавляется еще обыкновение выражаться словесно, понимание оказывается отвлеченным от зрения и продолжает теперь формироваться самостоятельно: к мгновенно понимающей *технике* добавляется *теория,* представляющая собой раз-мышление. Техника направлена на зримую близь и естественную потребность. Теория обращается вдаль, на созерцание *невидимого.* К мелкому повседневному знанию теория присоединяет веру, и тем не менее она еще разрабатывает новое знание и новую техни-

* Гражданскую теологию (*лат.*).
** Мифической теологии (*лат.*).
*** Физической теологии (*лат.*).

ку высшего порядка: к мифу прибавляется культ. Если первый учит *познавать numina,* то второй — их *заклинать.* Ибо теория в возвышенном смысле насквозь религиозна. Лишь на весьма поздних стадиях, *по мере того как методы осознаются,* из религиозной теории развивается естественно-научная. Кроме этого мало что меняется. Образный мир физики остается мифом, ее процедуры остаются заклинающим присутствующие в вещах силы культом, характер же образов и процедур сохраняет свою зависимость от соответствующей религии*.

Со времен позднего Возрождения представление о Боге в уме всех значительных людей становится все более похожим на идею чистого, бесконечного пространства.

Бог, подразумеваемый *«Exercitia spiritualia»*** Игнатия Лойолы, — это также и Бог Лютерова песнопения «Господь нам — крепость и оплот», импроперий Палестрины и кантат Баха. Он более не *Отец* Франциска Ассизского и соборов с высокими сводами, как воспринимали его художники готики, такие как Джотто и Стефан Лохнер, — лично присутствующего, заботливого и милостивого, но безличный принцип, непредставимый, непостижимый, таинственно действующий в бесконечности. Все, что оставалось здесь от личности, растворяется в невообразимой абстракции, такой идее Бога, подражание которой осталось под конец под силу лишь инструментальной музыке большого стиля, между тем как живопись XVIII в. спасовала и отошла на задний план. *Это чувство Бога* сформировало естественно-научную картину мира Запада, нашу природу, наш «опыт», а тем самым и наши теории и методы в противоположность тем, которыми располагал античный человек. Сила, двигающая массой: вот что написал Микеланджело на сводах Сикстинской капеллы; вот что, со времен образца Иль Джезу, возвысило до необузданной выразительности фасады соборов Делла Порты и Мадерны; вот что, после Генриха Шютца, привело к проясненным звуковым мирам церковной музыки XVIII в.; вот что в качестве событий в мире наполняет собой расширенные в бесконечность сцены в трагедиях Шекспира; и вот что, наконец, вколдовали в свои формулы и понятия Галилей и Ньютон.

Слово «Бог» звучит под сводами готических соборов и на монастырских дворах Маульбронна и Санкт-Галлена иначе, нежели в базиликах Сирии и в храмах республиканского Рима. В *лесоподобности* собора, в мощном возвышении среднего нефа над боковыми

* Ср. т. 2. С. 26 сл.

** Духовное упражнение (*лат.*).

в противоположность базилике с ее плоской крышей, в превращении колонн, которые благодаря базе и капители устанавливались в пространстве как завершенные, обособленные предметы, в пилоны и пучки пилонов, которые вырастают из земли и чьи ветви и линии делятся и переплетаются в бесконечности, перевалив через вершину, между тем как от растворивших в себе стену колоссальных окон через пространство льется зыбкий свет, — все это заключает в себе архитектоническое осуществление того мироощущения, которое отыскало свой наиболее изначальный символ в *высокоствольном лесе* северных равнин. А именно в лиственном лесу с исполненной таинственности путаницей его ветвей и с шелестом вечно подвижных масс листьев над головой наблюдателя, высоко над землей, от которой макушка пытается оттолкнуться стволом. Снова вспомним романскую орнаментику и ее глубокую связь с идеей леса. Бесконечный, уединенный, сумеречный лес так и остался тайной страстью всех западных архитектурных форм. Поэтому стоит лишь ослабнуть энергии стилевых форм, будь то в поздней готике или на исходе барокко, как сдержанный абстрактный язык линий вновь непосредственно распадается в натуралистический узор из ветвей, усиков, побегов и листьев.

Кипарисы и пинии производят телесное, эвклидовское впечатление; они никогда не смогли бы сделаться символами бесконечного пространства. Дуб, бук и липа с блуждающими пятнами света в наполненных тенью пространствах создают впечатление бестелесности, беспредельности, духовности. В четкой колонне массы иголок ствол кипариса обретает совершенное завершение своей вертикальной направленности; дуб же, как кажется, бесплодно и неутомимо стремится за пределы своей макушки. В ясене, надо полагать, устремленным вверх ветвям также удается одержать победу над слитностью кроны. В том, как они выглядят, есть какая-то раскованность, видимость свободного распространения в пространстве и, возможно, поэтому Мировой ясень стал символом северной мифологии. Шум леса, волшебство которого осталось так никогда и не воспринятым ни одним античным поэтом, с его заветным вопросом «куда» и «откуда», с его погружением мгновения в вечность, находится в глубинной связи с судьбой, с ощущением истории и длительности, с фаустовским мрачно озабоченным направлением души в бесконечно далекое будущее. Поэтому-то орган, глубокое и светлое гудение которого наполняет наши церкви, чье звучание, в противоположность ясным, пастозным тонам античных лиры и флейты, обладает чем-то безграничным и неизмеримым, сделался инстру-

ментом нашего благоговения. Собор и орган образуют такое же символическое единство, как храм и статуя. История изготовления органов, одна из самых глубокомысленных и трогательных глав истории нашей музыки, — это история томления по лесу, по языку этого подлинного храма западного богопочитания. Начиная со звучания стихов Вольфрама фон Эшенбаха и вплоть до музыки «Тристана» это томление оставалось неизменно плодотворным. Устремление звучания оркестра в XVIII в. было неизменно направлено на то, чтобы как можно ближе подойти к звуку органа. Слово «парящий», не имеющее никакого смысла применительно к античным вещам, играет в равной степени важную роль в теории музыки, в масляной живописи, в архитектуре, в динамической физике барокко. Стоя посреди высокого леса, между могучих стволов, и слыша, как над тобой разыгрывается буря, ты внезапно понимаешь смысл идеи силы, которая движет массу.

Так из пра-чувства ставшего задумчивым бытия возникает все более определенное представление о божественном во внешнем мире. Познающий воспринимает впечатление движения во внешней природе. Он ощущает вокруг себя с трудом поддающуюся описанию *чуждую жизнь* неизвестных сил. Он возводит происхождение этих воздействий к *numina,* к «иному», постольку поскольку оно также обладает жизнью. Из изумления *чужим движением* возникают религия и физика. Они содержат истолкование природы или картины окружающего мира в одном случае посредством души, в другом — посредством рассудка. «Силы» оказываются первым объектом как поклонения — боязливого или любящего, — так и критического исследования. Существуют опыт религиозный *и* опыт научный.

Следует, однако, обращать пристальное внимание на то, каким образом сознание отдельных культур духовно сгущает первоначальные *numina.* Оно обкладывает их полными смысла словами, *именами,* и таким образом их околдовывает (постигает и ограничивает). Тем самым они оказываются подчиненными духовной мощи человека, который властен над именем. А ведь уже говорилось, что вся философия, все естествознание, вообще все, что находится в какой-либо связи с «познанием», в конечном итоге представляет собой не что иное, как бесконечно утонченный способ *применять к «чуждому» связанные с именем чары первобытного человека.* Произнесение верного имени (в физике — верного понятия) — это заклинание. Так что божества и фундаментальные научные понятия возникают вначале как имена, к которым обращаются и с которыми связывается все более определенное в чувственном плане представление. Какое

раскрепощающее волшебство содержится для многих ученых людей уже в простом произнесении таких слов, как «вещь как она есть», «атом», «энергия», «сила тяжести», «причина», «развитие»! То же самое чувство охватывало и латинских крестьян в связи со словами Церера, Коне, Янус, Веста*.

Для античного мироощущения, в соответствии с аполлоническим переживанием глубины и его символикой, единичное тело и *было* бытием. Так что вполне логично, что его *представлявшийся на свету образ* воспринимался как нечто сущностное, как подлинный смысл слова «бытие». Того, что не имеет образа и не есть образ, вообще не существует. Исходя из этого базового ощущения, мощь которого невозможно преувеличить, античный ум создал в качестве *противопонятия*** к образу — «иное», не-образ, материю, ἀρχή или ὕλη, то, что как таковое вообще не обладает бытием и лишь в качестве дополнения к действительно сущему представляет собой добавочную, вторичную необходимость. Становится понятно, как должен был образовываться античный мир богов. Наряду с людьми они являют собой высшее человечество: это более совершенно оформленные тела, возвышеннейшие возможности телесно-присутствующей формы; в несущественном же, по материи, они ни в чем не отличаются, а значит, покорны той же самой космической и трагической необходимости.

Фаустовское же мироощущение переживало глубину иначе. Здесь в качестве олицетворения истинного бытия обнаруживается чистое действующее пространство. Это и *есть* бытие просто. Поэтому чувственно воспринимаемое, которое именуют, прибегая к весьма показательному обороту, указывающему ему истинное место, «наполняющим пространство», действует как факт второго порядка и по отношению к акту познания природы как сомнительное, как кажимость и сопротивление, которое должно быть преодолено, когда мы — как философы или физики — намереваемся открыть настоящее содержание бытия. Западный скепсис никогда не обращался против пространства, а всегда лишь против осязаемых вещей. Пространство — *высшее* понятие (сила есть лишь менее абстрактное выражение того же самого) и лишь в качестве его противопонятия появляется масса, то, что *в* пространстве. Как логически, так и физически она от него зависит. Вслед за допущением волнового движения

* Можно утверждать, что несокрушимая вера, которую, например, Геккель связывал со словами «атом», «материя», «энергия», не особенно-то отличается от фетишизма неандертальца.

** Ср. т. 1. С. 176.

света, лежащим в основе представления о свете как форме энергии, с необходимостью последовало допущение соответствующей ему массы, светового эфира. Определение массы со всеми приписываемыми ей свойствами следует из определения силы, а не наоборот, причем с необходимостью символа. Все античные понятия субстанции, каким бы различным образом, идеалистическим или реалистическим, они ни понимались, обозначают то, что *должно быть оформлено,* т. е. отрицание, которому в каждом случае следует перенять более конкретные моменты из фундаментального понятия образа. Все западные понятия субстанции обозначают то, что *должно быть приведено в движение,* несомненно также отрицание, однако иного единства. *Образ и не-образ, сила и не-сила* — так с максимальной отчетливостью можно передать полярность, лежащую в основе впечатления от мира той и другой культуры и исчерпывающую их формы без остатка. То, что сравнительная философия до сих пор неточно и путано воспроизводила с помощью одного слова «материя», означает в одном случае субстрат образа, в другом — субстрат силы. Не может быть ничего более различного. Здесь говорит ощущение Бога, *ценностное чувство.* Античное божество — это высший образ, фаустовское — высшая сила. «Иное» — это не-божественное, то, чему дух не может приписать достоинство бытия. Не-божественной, для аполлонического впечатления от мира, является лишенная образа субстанция, для фаустовского — субстанция, лишенная силы.

8

То, что мифы и представления о богах являются порождением первобытного человека и что с «прогрессом культуры» душа утрачивает способность творить мифы, — научный предрассудок. Как раз наоборот. Не останься морфология истории вплоть до наших дней миром едва приоткрытых проблем, мы бы уже давно обнаружили, что якобы общераспространенная мифическая формирующая сила ограничивается отдельными эпохами и поняли бы наконец, что эта способность души наполнить свой мир образами, чертами и символами, *причем единообразного характера,* относится *вовсе не* к эпохе первобытной культуры, но исключительно к раннему времени *высших* культур*. Всякий миф большого стиля стоит в начале пробуждающейся душевности. Он является ее первым формирующим деянием.

* Об эпохе первобытной и высшей культуры ср. т. 2. С. 36 слл.

Его можно отыскать только там и более нигде, но там это имеет место с необходимостью.

Я исхожу из того, что то, чем обладали в качестве религиозных представлений пра-народы, такие как египтяне эпохи тинитов, иудеи и персы до Кира*, герои микенских крепостей и германцы времен переселения народов**, вовсе еще не было высшим мифом, т. е. являло собой совокупность рассеянных и беспорядочно сменяющих друг друга характеристик, завязанных на имена культов, обрывков мифотворчества, но здесь все еще не было никакой *божественной иерархии,* никакого мифического *организма,* никакой завершенной, с единообразной физиономией картины мира, да и орнаментику этой ступени я никак не могу назвать искусством. Кроме того, величайшие сомнения вызывают сами символы и сказания, бытующие сегодня или пускай даже столетиями среди якобы первобытных народов, поскольку вот уже на протяжении тысячелетий ни один ландшафт Земли не остался полностью незатронутым воздействием чуждых высших культур.

Поэтому существует столько же миров форм великого мифа, сколько имеется культур, и столько же, сколько было прежде архитектур. То, что им предшествует во времени, тот хаос неустоявшегося круга образов, в котором блуждает современное мифоведение, лишенное руководящего принципа, остается при таких условиях вне поля зрения; с другой стороны, сюда относятся такие образования, о которых прежде никто и не подозревал. В гомеровское время (1100 — 800)*** и в соответствующий рыцарско-германский период (900 — 1200)****, *эпические* эпохи, не позже и не раньше, возникла великая картина мира новой религии. В Индии им соответствует ведическая эпоха, а в Египте — время пирамид; в один прекрасный день обнаружится, что на самом деле египетская мифология дозрела до *глубины* при III и IV династиях.

Только так можно понимать неизмеримое богатство религиозно-интуитивных творений, которые наполняют первые три столетия немецкого императорского времени. То, что здесь возникло, было *фаустовской мифологией.* До сих пор мы были незрячи в отношении объема и единства этого мира форм, поскольку религиозные и научные предубеждения принуждали нас к фрагментарному рассмотрению либо его католической, либо нордически-языческой части. Од-

* Ср. т. 2. С. 274 сл.

** Ср. там же. С. 304 сл.

*** Ср. там же. С. 309 слл.

**** Ср. там же. С. 317 слл.

нако никакого различия здесь нет. Глубинная смена смыслов внутри христианского круга представлений, как творческий акт, идентична обобщению в единое целое древнеязыческих культов во времена переселения народов. Сюда относятся вообще все западноевропейские народные сказания, обретшие тогда символическую проработку, пускай даже они, как чистый материал, возникли куда раньше, а гораздо позже оказались связанными с новыми внешними переживаниями и обогащены сознательными чертами. Сюда же относятся великие, сохранившиеся в «Эдде» сказания о богах и ряд мотивов из евангельских поэм ученых монахов. К этому прибавляются немецкие героические сказания круга Зигфрида, Гудруны, Дитриха и Виланда, которые достигают своей вершины в «Песне о Нибелунгах», а наряду с ними чрезвычайно богатые, возникшие на основе кельтских сказок и как раз тогда завершенные на французской почве рыцарские сказания: о короле Артуре и рыцарях Круглого стола, о священном Граале, о Тристане, Парсифале и Роланде. И наконец, помимо оставшегося незамеченным, однако оттого тем более глубокого душевного переосмысления всех моментов Страстей Христовых, сюда еще следует присоединить все богатство католических сказаний о святых, расцветом которых наполнены X и XI вв. Тогда возникли «Жизнь Марии», жития свв. Роха, Себальда, Северина, Франциска, Бернгарда и Одилии. Ок. 1250 г. была составлена *«Legenda aurea»** [170]; то был золотой век придворного эпоса и исландской поэзии скальдов. Великим богам Вальгаллы соответствуют «четырнадцать заступников», которые были в то же самое время объединены в одну мифическую группу в Южной Германии. Наряду с изображением *Рагнарека,* заката богов, в «Велуспе» существует также и христианская редакция — в южнонемецкой «Муспилли»[171]. Как и героическая поэзия, этот великий миф развивается на *высшей точке* раннего человечества. Оба они принадлежат пра-сословиям, аристократии или священству. Их родина — замок и собор, а не деревня. Здесь же, среди народа, наряду с ними столетиями бытует незатейливый мир сказаний, которые именуют сказками, народной верой и суевериями, и тем не менее он не может быть отделен от миров высшего созерцания**.

Ничто не характеризует глубинный смысл этих религиозных творений с большей выпуклостью, чем тот факт, что Вальгалла не древнегерманского происхождения и не была еще вовсе известна племенам эпохи переселения народов, но что она оформилась толь-

* «Золотая легенда» (*лат.*).

** Ср. т. 2. С. 308 сл., 310.

ко теперь, причем разом, на основании глубочайшей необходимости в сознании вновь возникших на почве Запада народов, т. е. «одновременно» с Олимпом, который известен нам по гомеровскому эпосу и который также ни в коей мере не микенского происхождения. Впрочем, Вальгалла произросла исключительно в картине мира двух высших сословий — из представления о Хеле; в народных же верованиях Хель так и остался царством мертвых*.

Пока что никто не обращал внимания на глубинное единство этого фаустовского мира мифов и сказаний и на абсолютно единообразную символику их языка форм. Однако Зигфрид, Бальдур, Роланд, Гелианд[171] — это все разные имена одного и того же образа. Вальгалла и Аваллон, поля блаженных, Круглый стол короля Артура и пир Эйнхериев, Мария, Фригга и Фрау Холле означают одно и то же. Напротив того, внешняя генеалогия мотивов и элементов содержания, которой мифоведение посвятило непомерно много рвения, представляет собой исключительно поверхностное явление и не имеет глубокого значения. Для *смысла* мифа его происхождение не означает ровным счетом *ничего.* Сам *питеп,* пра-образ мироощущения, представляет собой чистое, не допускающее выбора и бессознательное творение и не может быть переведен. То, что получает один народ от другого вследствие обращения или восхищенного подражания, есть имя, облачение и маска для его собственного ощущения, но никогда не само это ощущение. Древнекельтские и древнегерманские мифологические мотивы, точно так же как и сохраненную учеными монахами сокровищницу форм античной веры, как и перенятые западной церковью в полном объеме формы восточнохристианской веры следует рассматривать лишь как материал, из которого фаустовская душа создала в эти века свою собственную мифическую архитектуру. На этой ступени только что пробудившейся душевности не имеет совершенно никакого значения, были ли те, чей ум и сказительский дар вызвали к жизни этот миф, «отдельными» скальдами, миссионерами, священниками или «народом». Для внутренней независимости того, что здесь возникло, не имело также никакого значения то, что его форму решающим образом определяли христианские представления.

В каждом случае, в раннее время античной, арабской и западной культуры, мы имеем дело с мифом статичного, магического и динамического стиля. Подвергнем пересмотру все частности формы: если там в основе всего осанка, то здесь поступок, если там — бытие,

* *Mogk E.* German. Mythol., Grundr. d. germ. Philol. III (1900). S. 340.

то здесь воля; если в античности преобладает телесно ощутимое, насытившееся чувственно, и именно поэтому, что касается формы богопочитания, центр тяжести здесь лежит на полном чувственной выразительности *культе,* то на Севере господствуют пространство, сила, а тем самым религиозность, носящая преимущественно *догматическую* окраску. Именно в этих самых ранних творениях юной души проступает родство между олимпийскими образами, аттической статуей и телесным дорическим храмом, затем — между сводчатой базиликой, «Духом Божьим» и арабеской, и, наконец, между Вальгаллой и легендой о Марии, устремленным вверх средним нефом собора и инструментальной музыкой.

За века, прошедшие от Цезаря до Константина, арабская душа сформировала свой миф, эту фантастическую, почти что необозримую до сих пор массу культов, видений и легенд*. Здесь возникли такие синкретические культы, как сирийского Ваала, Исиды и Митры (который подвергся на сирийской почве полной переделке), Евангелия, Деяния апостолов и колоссальное число Откровений, христианские, персидские, иудейские, неоплатонические, манихейские легенды, восходящие к Отцам Церкви и гностикам небесные иерархии ангелов и духов. В евангельской истории Страстей, этом *подлинном эпосе христианской нации,* окруженном историей детства Иисуса и Деяниями апостолов, и в оформившейся в то же самое время легенде о Заратустре мы видим героические образы раннеарабской эпики, занимающие место рядом с Ахиллом, Зигфридом и Парсифалем. Сцены в Гефсиманском саду и на Голгофе можно поставить бок о бок с наиболее возвышенными картинами греческих и германских сказаний. Почти все без исключения магические видения возникали под впечатлением умирающей античности, от которых они по сути никогда не получали содержания, но тем с большей частотой заимствовали форму. Невозможно переоценить, сколько аполлонического должно было быть переосмыслено прежде, чем древнехристианский миф обрел то устойчивое содержание, которое было ему свойственно ко времени Августина.

9

В соответствии с этим для античного политеизма характерен стиль, который отличает его от всякого другого мироощущения, каким бы близким внешне ни было его обличье. Такая особенность,

* Ср. т. 2. С. 218 сл., 274 слл.

как обладание богами, а не божеством, встречается лишь однажды, а именно в единственной культуре, которая воспринимала статую обнаженного человека в качестве квинтэссенции всего искусства. Природа, как ее ощущал и познавал вокруг себя античный человек, совокупность прекрасно оформленных телесных вещей, не могла быть обожествлена ни в каком ином виде. Римлянин усматривал в притязании Яхве на то, чтобы признавали только его, нечто атеистическое. *Один* бог не был для него богом. Отсюда энергичное неприятие философов со стороны всего греческо-римского народного сознания, поскольку они были пантеистами, а значит, безбожниками. Боги — это тела, σώματα наиболее совершенного рода, а к *слову* σῶμα как в математическом, так и физическом, юридическом и поэтическом словоупотреблении полагается множественное число. Понятие ζῷον πολιτικόν сохраняет силу также и применительно к богам; ничто им так не чуждо, как одиночество, обособленное или направленное лишь на себя существование. Тем с большей решительностью их бытию присуща черта неизменной *близи.* Весьма значим тот факт, что именно в Греции нет богов небесных светил, как *numina* дали. У Гелиоса имелся культ лишь на наполовину восточном Родосе, а у Селены его вообще не было. Они оба представляют собой, как это было уже в придворной поэзии Гомера, исключительно художественные методы выражения, если прибегать к римскому обозначению, то был *genus mythicum**, а не *genus civile***. Древнейшей римской религии, в которой античное мироощущение выразилось с особенной чистотой, неизвестны, в качестве божеств, ни Солнце, ни Луна, ни буря, ни облака. Шум леса и лесное уединение, гроза и морской прибой, которые всецело властвуют над чувством природы фаустовского человека, да уже над чувством природы кельтов и германцев, оставляют античного человека равнодушным. В существа для него могут сгуститься лишь вполне конкретные объекты, очаг и дверь, *отдельный* лес и *отдельное* поле, эта река и та гора. Бросается в глаза, что все имеющее даль, что производит впечатление безграничности и бестелесности и в силу этого способно втянуть в ощущаемую природу пространство в качестве сущего и божественного, оказывается исключенным из мифа, точно так же, как облака и горизонты, которые только и сообщают пейзажной живописи барокко смысл и душу, полностью отсутствуют на лишенных фона античных фресках. Неограниченное число античных богов (всякое дерево, всякий источник, всякий дом и даже любая часть дома — это бог) означает,

* Род мифический *(лат.).*

** Род гражданский *(лат.).*

что всякая осязаемая вещь представляет собой существующее *самостоятельно* существо, а значит, никакая из них функционально не подчинена другой.

В основе аполлонической и фаустовской картины природы повсюду лежат противопоставленные символы единичной вещи и *одного* пространства. Олимп и подземный мир четко определены в чувственном смысле; царство гномов, эльфов, кобольдов, Вальгалла и Нифльгейм — все это затеряно где-то в пространстве. В древней римской религии *Tellus mater** — не «праматерь», но само осязаемое поле. Фавн — это *определенный* лес, Вольтурн — *определенная* река; сев *именуется* Церерой, а жатва — Консом. Когда Гораций хочет сказать: «Под холодным небом», он, выражаясь чисто по-римски, пишет: *«Sub Jove frigido»*** [172]. Здесь не было даже попыток воспроизвести божество художественными средствами на месте поклонения, поскольку это означало бы его удвоение. Еще в достаточно поздние времена не только римская, но и греческая интуиция отвергала изображения богов; это доказывает становившаяся все более светской скульптура в противоположность народным верованиям и *благочестивой* философии***. В доме за бога Янус, дверь, за богиню — Веста, очаг; обе функции дома стали, прямо в своих предметах, существом, богом. Греческие речные боги, такие как Ахелой, являющийся в виде быка, явно обозначают саму реку, и никто не подразумевает, что они в реке обитают. Паны и сатиры — это воспринимаемые как существа, как следует ограниченные поля и пастбища в полуденный час. Дриады и гамадриады — это и *есть* деревья. Во многих местах почитаются отдельные, особенно буйно разросшиеся деревья, притом что имени им не дают, а просто украшают лентами и приношениями. Напротив, призраки, духи, гномы, ведьмы, валькирии и армия родственных им блуждающих повсюду по ночам неприкаянных душ нисколько не обладают этой привязанной к месту вещественностью. Наяды — это и *есть* источники. Между тем русалки и альрауны, древесные духи и эльфы лишь заточены в источники, деревья и дома волшебной силой и желают быть освобождены, чтобы снова скитаться по свету. Это полная противоположность скульптурному восприятию природы. Вещи переживаются здесь лишь как пространства иного рода. Нимфа, т. е. источник, может, пожалуй, принять человеческий вид, когда хочет навестить красивого пастуха; однако русалка — это околдованная принцесса, с кувшинкой в волосах, кото-

* Мать-Земля (*лат.*).

** Под холодным Юпитером (*лат.*).

*** Ср. т. 1. С. 336 сл.

рая в полночь выходит из озера, в глубине которого она живет. Император Ротбарт заключен в Кифхойзере, а фрау Венус — в Херзельберге[173]. Похоже, в фаустовской Вселенной нет ничего вещественного, непроницаемого. В вещах видятся иные миры; их плотность, их твердость — это только кажимость, и (черта, которая вообще не могла встретиться в античном мифе, которая бы его упразднила) избранные смертные обретают дар смотреть в глубину, сквозь скалы и горы. Но не таково же ли и потайное убеждение наших физических теорий? Разве новая гипотеза — это всякий раз не своего рода разрыв-трава? Ни одной другой культуре неведомо столько сказаний о сокровищах, покоящихся в горах и озерах, о таинственных подземных царствах, дворцах, садах, в которых обитают иные существа. Фаустовское ощущение природы отрицает вообще всю вещественность зримого мира. Ничего землистого больше нет; действительно одно только пространство. Сказка растворяет природную материю подобно тому, как это делает готический стиль с каменной массой своих соборов, призрачно парящих во всей полноте форм и линий, в которых нет более никакой тяжести, которым неведомы никакие границы.

Античный политеизм, который был со всевозрастающей выраженностью направлен на телесное обособление, с наибольшей отчетливостью проясняется, быть может, в позиции, занятой им по отношению к «чуждым богам». Для античных людей боги египтян, финикийцев, германцев, поскольку с ними можно было связать образное представление, также являлись настоящими богами. Слова о том, что они «не существуют», не имели в рамках этого мироощущения никакого смысла. Грек почитает их, когда соприкасается с их страной. Боги, как и статуя, полис, эвклидовское тело, привязаны к месту. Они являются существами близи, а не всеобщего пространства. Поскольку, когда вы пребываете в Вавилоне, Зевс и Аполлон отступают на задний план, вам *особенно* следует почитать местных богов. В этом и заключался смысл алтарей с надписью «неведомому богу», которой Павел в Деяниях апостолов дал такое характерно ложное магически-монотеистическое истолкование[174]. Это боги, которых грек не знает по имени, но которых почитают чужеземцы в большом порту, например, в Пирее или Коринфе, и которым по этой причине уделяется пиетет. С классической ясностью это открывает римское жреческое право и строго сохранявшиеся формулы обращения, например, *generalis invocatio**. Поскольку Вселенная представляет собой совокупность вещей, а боги — это вещи,

* Общее призывание *(лат.). Wissowa.* Religion und Kultus der Römer (1912). S. 38.

то в качестве таковых признаются также и те боги, с которыми у римлянина пока что не возникло практически-исторических отношений. Он их не знает или они являются богами его врагов, однако они боги, потому что обратное этому невозможно себе вообразить. Вот что означает этот сакральный оборот у Ливия (VIII 9, 6): *di quibus est potestas nostrorum hostiumque**. Римский народ сознается в том, что круг *его* богов ограничен лишь в данный момент, и с помощью этой формулы в конце молитвы, после того как собственные боги перечислены с их именами, он желает не слишком нарушать права других. Согласно жреческому праву, с овладением чужими странами к городу Риму переходит целый сонм религиозных обязанностей, которые связаны с данной областью и с данным божеством — таково логическое следствие *аддитивного* античного ощущения бога. То, что признание божества вовсе не равнозначно признанию форм его культа, доказывает случай Великой Матери из Пессинунта, которая была принята в Риме во 2-ю Пуническую войну на основании одного высказывания Сивиллы, между тем как ее имеющий в высшей степени неантичную окраску культ (практиковавшийся приехавшими вместе с ней с ее родины жрецами) находился под строгим полицейским запретом, и наказание за вступление в жрецы грозило не только римским гражданам, но даже их рабам. Принятием богини античному мироощущению было воздано должное, однако личное отправление ее культа, подозрительного для римлян, нанесло бы этому мироощущению урон. Решающим в таких случаях оказывается поведение сената, между тем как народ, при постоянно возраставшей примеси восточных народностей, находил в таких культах вкус, и римская армия императорского времени по причине своей комплектации сделалась даже одним из главных носителей магического мироощущения.

Исходя из этого, культ обожествленных людей становится *необходимым* элементом в пределах этого мира религиозных форм. Однако следует проводить резкую границу между античными и поверхностно похожими на них явлениями на Востоке. Римский культ императора, т. е. почитание гения живущего принцепса, а также почитание его умерших предшественников как *divi***, до сих пор путали с церемониальным почитанием правителя в переднеазиатских империях, в первую очередь в Персии***, а еще больше — с поздним, имевшим в виду нечто совершенно иное обожествлением халифов,

* Боги, власть которых распространяется на нас и на наших врагов (*лат.*).

** Божественные *(лат.)*.

***В Египте культ правителя первым ввел Птолемей Филадельф. Почитание фараонов имело совершенно иной смысл.

что получило полное развитие уже при Диоклетиане и Константине. На самом деле речь здесь идет о весьма различных вещах. Пускай даже на Востоке срастание этих символических форм трех культур достигло высокой степени, в Риме античный тип претворялся в жизнь недвусмысленно и в чистом виде. Уже к некоторым грекам, таким как Софокл и Лисандр, но прежде всего к Александру, обращались как к богам не одни только льстецы, но и сам народ воспринимал их в таком качестве, причем во вполне определенном смысле. От божественности вещи, рощи, источника, наконец, статуи, изображающей бога, — лишь один шаг до божественности выдающегося человека, который становится вначале героем, а затем богом. Как в одном, так и в другом почитали совершенный образ, в котором осуществилась мировая субстанция, сама по себе небожественная. Ступенью, ведшей к этому, был консул в день своего триумфа. Он облачался здесь в доспехи капитолийского Юпитера, а в более древние времена его лицо и руки красились в красный цвет, чтобы усилить сходство с терракотовой статуей бога, *numen* которого воплощался в него в этот момент.

10

За несколько первых поколений императорской эпохи античный политеизм растворяется в магическом монотеизме, при том что во многих случаях во внешней, культовой или мифической форме, ничего не меняется*. Появилась новая душа, и она иначе переживала отжившие формы. Имена продолжали существовать, однако они подразумевали иные *numina.*

Все «позднеантичные» культы, культ Исиды и Кибелы, Митры, Солнца и Сераписа, уже не относятся к привязанным к месту, скульптурно воспринимаемым существам. На Акрополе, при входе на него, некогда почитался Гермес Пропилейный. В считанных шагах от него находилось культовое место Гермеса, супруга Аглавры; впоследствии здесь был возведен Эрехтейон. На южной вершине Капитолия, совсем рядом со святилищем Юпитера Феретрия, в котором вместо статуи находился священный камень *(silex),* было святилище Юпитера Лучшего Высочайшего (Optimus Maximus), и когда Август возводил для этого последнего громадный храм, ему пришлось принять все меры к тому, чтобы сберечь место, с которым был связан *numen* первого. Однако в раннехристианское время Юпите-

* Ср. т. 2. С. 218 слл.

ра Долихена и Непобедимое Солнце можно было почитать повсюду, где «двое или трое собирались в их имя»[175], и все эти божества все больше и больше воспринимались как один-единственный *numen,* вот только всякий приверженец отдельного культа был убежден, что знает этот *numen* под его истинным образом. В этом смысле говорилось о «миллионноименной Исиде». До сих пор имена были обозначениями столь же многих, различных телесно и по местоположению богов, теперь же все они являются *титулами* одного Бога, которого всякий и подразумевает.

Этот магический монотеизм проявляется во всех религиозных порождениях, наполняющих империю с Востока — в александрийской Исиде, в предпочитавшемся Аврелианом боге Солнца (Ваале из Пальмиры), во взятом Диоклетианом под защиту Митре, персидский образ которого подвергся в Сирии полной переработке, в почитавшейся Септимием Севером Баалат из Карфагена (Танит, *Dea caelestis*), которые уже больше не умножали на античный манер число конкретных богов, но, напротив, вбирали их в себя способом, который все больше и больше уклонялся от образного изображения. Вот алхимия вместо статики. Этому же соответствует то, что взамен изображения на первый план выходят определенные символы — бык, агнец, рыба, треугольник, крест. *«In hoc signo vinces»**[176] — это звучит уже вовсе не по-античному. Здесь подготовляется уход от искусства, изображающего человека, который привел позднее к запрету изображений в исламе и Византии.

Вплоть до *Траяна,* когда последнее дуновение аполлонического мироощущения уже давно замерло на греческой почве, римский государственный культ располагал мощью, необходимой для того, чтобы сохранять эвклидовскую тенденцию продолжающегося *приумножения* мира богов. Божества покоренных стран и народов получают в Риме признанные культовые места, жречество и ритуал, между тем как сами они в качестве четко ограниченных индивидуумов становятся рядом с богами прошлых времен. Теперь же магический дух одерживает победу также и здесь, несмотря на достойное уважения сопротивление, местопребыванием которого оказывается небольшое число древнейших патрицианских родов**. Образы богов исчезают из сознания как таковые, как тела, чтобы освободить место трансцендентному ощущению Бога, которое более не основывается на непосредственном свидетельстве чувств, и обычаи, праздники и легенды сливаются друг с другом. Когда в 217 г. Каракалла упразд-

* С этим знамением победишь (*лат.*).

** *Wissowa.* Religion u. Kult. d. Römer (1912). S. 98 ff.

нил сакрально-правовое различие между римскими и чужими божествами, что фактически сделало Исиду первым божеством Рима*, охватывающим в себе все более древние женские *numina,* а тем самым — опаснейшим врагом христианства, навлекшим на себя смертельную ненависть Отцов Церкви, Рим стал частью Востока, религиозной провинцией Сирии. Баалы из Долихи, Петры, Пальмиры, Эмесы начали тогда сливаться воедино в монотеизм Солнца, которое позднее, как божество империи, одолел Константин — в лице почитавшего его Лициния. Об античном или же магическом речи больше нет (христианство могло даже выражать по отношению к греческим божествам своего рода безобидную симпатию), но о том, какая из магических религий придаст миру античной империи религиозную форму. Эта убыль скульптурного восприятия весьма явственно ощущается в стадиях развития культа императора, когда поначалу умершего императора постановлением сената принимали в число государственных богов (первым был *Divus Iulius* в 42 г. до Р. Х.) и ему выделяется собственное жречество, так что с этих пор его изображение больше не проносят по случаю семейных праздников в числе портретов предков; начиная же с Марка Аврелия никакого нового жречества для служения обожествленного императора не появляется, а вскоре после этого не освящается уже и никакой новый храм, потому что религиозному чувству представляется достаточным общий *templum divorum***, и обозначение *divus* превращается наконец в *титул* члена императорского дома. Такой исход знаменует победу магического ощущения. Мы увидим, что нагромождение имен на посвятительных надписях, как, например, Исида-Великая Мать-Юнона-Астарта-Беллона или Митра-Непобедимое Солнце-Гелиос, уже давно приняло значение титула единственного существующего Бога***.

---

* *Wissowa.* Religion u. Kult. d. Römer (1912). S. 355.

** Храм богов (*лат.*).

*** Здесь невозможно передать символическое значение титула и его связь с понятием и идеей личности. Обратим внимание только на то, что античная культура единственная среди всех вообще не знала титула. Это бы противоречило строго соматическому моменту в ее обозначениях. Помимо имен и прозвищ у нее имелись только технические названия фактически отправлявшихся должностей. «Август» тут же сделался именем собственным, Цезарь — уже очень скоро названием должности. Поступательное продвижение магического ощущения можно проследить по тому, как среди позднеримского чиновничества такие вежливые обороты, как *vir clarissimus* [светлейший муж (*лат.*)][177], становятся постоянными титулатурами, которые можно присваивать и снимать. Точно так же имена чужих и устаревших богов становятся титулами признанного божества. «Спаситель» (Асклепий) и «Благой пастырь» (Ор-

11

До сих пор как психологи, так и религиоведы почти не видели в атеизме предмета, достойного тщательного рассмотрения. О нем очень много писали и рассуждали без затей, будь то в духе вольномыслящего мученика или ревностно верующего, однако о *разновидностях* атеизма, об анализе одной-единственной, *определенной* формы явления с ее полнотой и необходимостью, с ее мощной символикой, с ее ограниченностью во времени слышать никогда не приходилось.

Атеизм «как таковой» — есть ли это априорная структура определенного миросознания или же добровольно избранное убеждение? Нужно ли в нем родиться или же в него обращаются? Влечет ли бессознательное ощущение обезбоженного космоса вслед за собой также и знание того, что «великий Пан умер»? Были ли атеисты раньше, например в дорическую или готическую эпоху? Бывает ли так, что кто-то страстно, однако неправомерно именует себя атеистом? И возможен ли цивилизованный человек, который им *не* является, по крайней мере не является полностью атеистом?

Явно, что к сути атеизма, как об этом говорит уже сам вид данного слова во всех языках, принадлежит отрицание, и он, таким образом, означает отказ от того духовного устроения, которое ему предшествовало, а вовсе не творческий акт несломленной формирующей силы. Но что здесь отрицается? Каким образом? И кем?

Нет сомнения в том, что атеизм, если правильно его понимать, представляет собой необходимое выражение душевности — завершенной внутри себя, исчерпавшей свои религиозные возможности, впадающей в неорганическое состояние. Он очень хорошо уживается с живой и томительной потребностью в подлинной религиозности*, и отсюда его родство с романтикой всякого рода, которая также вновь желала бы вызвать к жизни нечто безвозвратно утраченное, а именно культуру. Вполне возможно, что собственный атеизм не будет доходить до сознания его носителя, но будет оставаться образом его ощущения, никогда не вмешивающимся в условности его мышления, что атеизм будет даже противоречить его убеждениям. Мы поймем это, если вдумаемся в то, почему благочестивый

фей) стали титулами Христа. В античные же времена даже эпитеты римских божеств постепенно становились самостоятельными божествами.

* Диагор, за свои «безбожные» сочинения приговоренный в Афинах к смерти, оставил после себя глубоко благочестивые дифирамбы. Можно еще прочитать в этой связи дневники Геббеля и его письма к Элизе. Он не «верил в Бога», однако молился.

Гайдн, услышав музыку Бетховена, назвал его атеистом. Атеизм еще не свойствен людям Просвещения, но исключительно начинающейся цивилизации. Он присущ большому городу; он присущ «образованному» человеку большого города, который механически усваивает то, что органически пережили его предки, творцы его культуры. С точки зрения античного ощущения божественного Аристотель, сам того не зная, является атеистом. Эллинистически-римский стоицизм является атеизмом точно так же, как социализм и буддизм западноевропейской и индийской современности — зачастую при том, что они искреннейше употребляют слово «Бог».

Хотя эта поздняя и переходящая ко «второй религиозности» форма как миро *ощущения,* так и *картины* мира означает отрицание в нас религиозного начала, во всякой цивилизации она имеет свою структуру. Не существует никакой религиозности без соответствующего *одной только* ей, направленного *только* против нее атеистического отрицания. Мы и дальше продолжаем переживать простирающийся вокруг нас внешний мир как космос благоустроенных тел, как мировую пещеру или бесконечное, действующее пространство, однако мы больше не переживаем во всем этом *священной каузальности,* и наблюдая картину этого мира, мы *познаем* исключительно светскую, исчерпывающуюся механическим каузальность, — либо желаем этого и в это верим*. Бывает античный, арабский, западный атеизм, полностью несхожие по смыслу и содержанию. Ницше сформулировал динамический атеизм так: «Бог мертв»[178]. Античный философ охарактеризовал бы статично-эвклидовский таким образом: «Пребывающие в священных местах боги мертвы». Первое означает обезбожение бесконечного пространства, второе — обезбожение бесчисленных вещей. Однако *мертвое* пространство и *мертвые* вещи — это «факты» физики. Атеист не в состоянии пережить различие между той картиной природы, что представляется физике, и такой же картиной с точки зрения религии. Словоупотребление справедливо ощущает разницу между мудростью и интеллигенцией[179], как ранним и поздним, сельским и крупногородым состояниями духа. В интеллигенции слышится атеизм. Никто не назвал бы интеллигенцией Гераклита или Майстера Экхарта, Сократ же и Руссо были интеллигентны, но не «мудры». В самом этом слове содержится нечто беспочвенное. Лишь с точки зрения стоиков и социалистов, типичных безрелигиозных людей, в недостатке интеллигентности имеется что-то достойное презрения.

* Ср. т. 2. С. 338 сл.

Душевное начало всякой живой культуры религиозно, обладает религией вне зависимости от того, сознается ли это им самим или же нет. То, что оно вообще здесь имеется, что оно становится, саморазвивается, самоисполняется, — это и *есть* его религия. Стать безрелигиозным не в его власти. Можно лишь играться с мыслями на эту тему, как это было во Флоренции Медичи. Однако человек мировой столицы безрелигиозен. Это часть его сущности, этим знаменуется его явление в истории. Как бы искренне ему ни хотелось быть религиозным из-за болезненного ощущения внутренней пустоты и нищеты, он на это не способен. Вся религиозность мировых столиц основывается на самообмане. Степень благочестия, на которую способна эпоха, обнаруживается по ее отношению к веротерпимости. Мы терпимы либо тогда, когда нечто самим языком своих форм вещает о божественном точно так же, как переживаем это мы сами, либо тогда, когда ничего подобного уж больше *не* переживаем.

То, что теперь называют античной веротерпимостью*, является выражением противоположности атеизму. В понятие античной религии входит *множество numina* и культов. То, что правомерными считали сразу их всех, было не веротерпимостью, но само собой разумеющимся выражением античного благочестия. Напротив того, тот, кто требовал здесь исключений, именно в силу этого обнаруживал свою безбожность. Христиане и иудеи считались атеистами, и они неизбежно являлись такими для всякого, чья картина мира представляла собой совокупность единичных тел. Когда в императорскую эпоху это перестали так воспринимать, завершилось и античное ощущение божественного. Впрочем, здесь и вообще исходили из предположения уважения к форме привязанного к месту культа, к изображениям богов, к мистериям, к жертвоприношениям и праздничным традициям, и всякий, кто их осмеивал или разоблачал, тут же узнавал пределы античной веротерпимости. Можно вспомнить осквернение герм в Афинах или процессы в связи с богохульством в отношении Элевсинских мистерий, т. е. кощунственным подражанием чувственной стороне в них. Для фаустовской же души был важен *dogmat,* а не зримый культ. Это противоположность тела и пространства, признания сиюминутной видимости и ее преодоления. Безбожным нам представляется бунт против *учения.* Отсюда берет начало пространственно-духовное понятие еретичества. Фаустовская религия по самой своей природе не могла допустить никакой свободы совести — это противоречит ее пронизывающей

* Ср. т. 2. С. 221 сл.

пространство динамике. Также и свободомыслие не составляет никакого исключения в данном отношении. За кострами последовала гильотина, за сжиганием книг — их замалчивание, за всемогуществом проповеди — всемогущество прессы. Среди нас не бывает веры без склонности к инквизиции в той или иной форме. Если выражаться с помощью *соответствующего* электродинамического образа: силовое поле убеждения подчиняет своему напряжению все находящиеся в нем умы. У того, кто этого не желает, нет больше никаких крепких убеждений. Выражаясь критически, он безбожник. Однако для античности безбожием было презрение к культу (букв. ἀσέβεια), и здесь аполлоническая религия не допускала никакой *свободы поведения.* Тем самым в обоих случаях был обозначен предел той веротерпимости, которой требовало ощущение божественного и которую оно же запрещало.

В данном отношении позднеантичная философия, софистическо-стоическая теория (но не стоическое миронастроение) противостояла религиозному восприятию, и здесь афинский народ (тот самый, что возводил также и алтари еще «неизвестных» богов) проявлял ту же неумолимость, что и испанская инквизиция. Достаточно пересмотреть ряд античных мыслителей и исторических личностей, принесенных в жертву культовому благочестию. Сократ и Диагор были казнены ἀσέβεια; Анаксагора, Протагора, Аристотеля, Алкивиада спасло только бегство. Число казненных за преступления против культа лишь в одних Афинах и только за десятилетия Пелопоннесской войны исчисляется сотнями. После приговора, вынесенного Протагору, его сочинения разыскивали по домам и сжигали. В Риме акции такого рода, о которых еще сохранились исторические сведения, начинаются с назначенного сенатом в 181 г. публичного сожжения пифагорейских «Книг Нумы», и за этим беспрерывно следовали высылки отдельных философов и целых школ, а позднее — казни и торжественное сожжение сочинений, которые могли стать опасными религии. Сюда же относится тот факт, что только во времена Цезаря консулы пять раз разрушали места поклонения Исиде и что Тиберий распорядился бросить изображение богини в Тибр. За отказ совершить жертвоприношение перед изображением императора было назначено наказание. Во всех этих случаях речь идет об «атеизме», каким он оказывался на основе *античного* ощущения божественного или каким он проявлялся в качестве теоретического или практического пренебрежения зримым культом. Тот, кто не способен отказаться в этих вещах от своего собственного, западного восприятия, никогда не сможет проникнуть в сущность картины

мира, лежащей здесь в основе всего. Поэты и философы могли вволю придумывать мифы и переформировывать образы богов. Догматическое истолкование чувственно данного было открыто всякому. *Истории* о богах можно было осмеивать в сатировских драмах и комедиях (даже это не покушалось на их эвклидовское существование), но *изображения* бога, культа, скульптурного оформления богопочитания касаться не следовало. Мы имеем неверное представление об утонченных умах императорской эпохи, когда усматриваем ханжество в том, что они, не принимая вообще никакие мифы всерьез, возлагали на себя все обязанности государственного культа, в первую очередь в связи с глубоко воспринимаемым культом императора. Напротив того, поэту и мыслителю зрелой фаустовской культуры не возбранялось «не посещать церкви», избегать исповеди, оставаться дома во время шествий, жить в протестантском окружении без какой-либо связи с церковными обычаями, но касаться догматических частностей строго запрещалось. Это было опасно внутри всех конфессий и сект (что вполне определенно относится также и к вольномыслию). Пример римлянина-стоика, который безо всякой веры в мифологию благочестиво наблюдает за сакральными формами, находит себе пару в таких людях эпохи Просвещения, как Лессинг и Гёте, которые, не исполняя церковных обрядов, тем не менее никогда не сомневались в «фундаментальных истинах веры».

12

Если мы вернемся от принявшего образное выражение ощущения природы к ставшему системой познанию природы, то увидим, что Бог или боги являются источником тех построений, с помощью которых дух зрелых культур пытается понятийно овладеть окружающим миром. Гёте заметил как-то Римеру: «Рассудку столько же лет, сколько и миру, рассудок есть и у ребенка; однако не во все эпохи он применяется одним и тем же образом и к одним и тем же предметам. Прежние столетия обретали идеи в созерцаниях фантазии; наше же сводит их в понятия. *Великие жизненные прозрения приводились тогда к образам, к богам; сегодня их переводят в понятия.* Там была большая творческая мощь, сегодня же больше мощь разрушения или искусство анализа»[180]. Истовая религиозность ньютоновской механики* и современная динамика, сформулированная почти

* В знаменитом заключении своей «Оптики» (1706), которое произвело колоссальное впечатление и стало исходной точкой совершенно новой постановки вопросов в теологии, он проводит границу между механическими причинами и первой бо-

совершенно атеистически, несут на себе одну и ту же окраску и позицию, а также исходят из отрицания одного и того же пра-чувства. Физическая система неизбежно содержит все особенности той души, к миру форм которой она относится. С динамикой и аналитической геометрией неразрывно связан деизм барокко. Три его основополагающих принципа: Бог, свобода и бессмертие — это в переводе на язык механики принцип инерции (Галилей), принцип наименьшего действия (Д'Аламбер) и принцип сохранения энергии (Ю. Р. Майер).

То, что мы ныне называем в самой общей форме физикой, на самом деле представляет собой произведение искусства барокко. Теперь уж не будет казаться парадоксом, если я, исходя из основанного Виньолой в архитектуре иезуитского стиля, назову иезуитским стилем в физике прежде всего тот способ представления, который основывается на допущении действующих на расстоянии сил, а также абсолютно чуждых наивно-античному созерцанию дальнодействия, притяжения и отталкивания, точно так же как, на мой взгляд, иезуитский стиль в математике представлен исчислением бесконечно малых, которое как раз тогда же возникло лишь на Западе, где оно только и могло возникнуть. В рамках этого стиля «верной» оказывается та рабочая гипотеза, которая углубляет технику экспериментирования. Как для Лойолы, так и для Ньютона речь идет не о простом отражении природы, но о *методе.*

По внутренней форме западной физике присущ догматизм, а не культовость. Ее содержание — это *догмат о силе,* идентичной с пространствами, с отстоянием, учение о механическом поступке, а не о механической позиции во Вселенной. В соответствии с этим она направлена на последовательное преодоление зрительной кажимости. Исходя из еще весьма «античного» подразделения на физику глаза (оптика), уха (акустика) и осязания (учение о теплоте), она постепенно совершенно исключила чувственные восприятия и заменила их системой абстрактных отношений, так что, например, излучаемая теплота вследствие представлений о динамическом движении эфира рассматривается теперь в оптике, оптика же не имеет никакого отношения к глазу.

«Сила» — это мифическая величина, которая вовсе не обязана своим возникновением научному опыту, но, напротив, заранее предопределяет его структуру. Только в представлениях о природе фаустовского человека вместо магнита может быть магнетизм, в *силовом* поле которого лежит кусок железа, вместо светящегося тела — лучи-

жественной причиной, органом восприятия которой должно стать само бесконечное пространство.

стая энергия, а далее еще такие персонификации, как электричество «как таковое», температура «как таковая», радиоактивность «как таковая»*.

Что эта сила или энергия представляет собой лишь закосневший до понятия *numen* и нисколько не является результатом научного опыта, удостоверяется тем зачастую упускаемым из виду фактом, что основополагающий принцип динамики, известное первое начало механической теории теплоты, вообще ничего не говорит о сущности энергии. То, что им провозглашается «сохранение энергии» — на самом деле ложное, однако весьма характерное с точки зрения психологии выражение. Экспериментальным измерением, по самой его природе, может быть установлено только *число,* которое было названо (также очень показательно) *работой.* Однако динамический стиль нашего мышления требовал, чтобы мы поняли его как *разницу* энергий, несмотря на то что абсолютная величина энергии — это только образ, который никак не может быть передан определенным числом. Так что, как принято выражаться, аддитивная константа остается всякий раз неопределенной, т. е. мы пытаемся зафиксировать постигаемый внутренним взором образ энергии, хотя научная практика не принимает в этом никакого участия.

Из такого происхождения понятия силы следует, что оно столь же мало поддается определению, как также отсутствующие в античных языках пра-слова «воля» и «пространство». Всегда остается ощутимый и зримый остаток, превращающий всякое личное определение в *едва не религиозное исповедание его автора.* У каждого естествоиспытателя барокко имелось здесь внутреннее переживание, которое он облекал в слова. Можно вспомнить Гёте, который бы не смог, да и не пожелал бы определить свое понятие мировой силы, однако нисколько в ней не сомневался. Кант назвал силу явлением сущего самого по себе: «Субстанцию в пространстве, тело, мы познаем только посредством сил». Лаплас назвал ее неизвестным, познаваемым нами только по действиям; Ньютон задумывался о нематериальных дальнодействующих силах. Лейбниц говорил о *vis*

* Как было показано выше, первым делом западное словоупотребление с его *ego habeo factum* вместо *feci* вывело на божий свет динамическую структуру нашего мышления, и с тех пор мы со все большей решительностью фиксируем все, что происходит, с помощью динамических оборотов. Мы говорим, что «промышленность» открывает себе области сбыта и что «рационализм» добился господства. Ни один античный язык таких выражений не допускает. Никакой грек не заговорил бы о «стоицизме» вместо стоиков. В этом также сущностное различие между образами античной и западной поэзии.

*viva** как о количестве, которое образует вместе с материей единство монады. Декарт помышлял о том, чтобы принципиально отделить движение от движимого, так же мало, как и отдельные мыслители XVIII в. (Лагранж). Наряду с *potentia, impetus, virtus* уже в готическую эпоху мы встречаем такие попытки косвенного описания, как *conatus* и *nisus,* где, очевидно, сила не отделена от запускающей ее причины. Вполне можно различать католическое, протестантское и атеистическое понятие силы. В уме Спинозы как еврея, т. е. человека, душевно принадлежавшего к магической культуре, фаустовское понятие силы вообще не укладывалось. В его системе оно отсутствует**. И поразительным свидетельством потайной мощи прапонятий является то, что Г. Герц, единственный еврей среди великих физиков недавнего прошлого, был также и единственным, сделавшим попытку разрешить дилемму механики с помощью *исключения* понятия силы.

Догмат о силе — вот *единственная* тема фаустовской физики. То, что под названием статики было пронесено через все системы и столетия в качестве части естествознания, — это фикция. Дело с «современной статикой» обстоит не иначе, нежели в «арифметикой» и «геометрией», буквально учениями о числах и измерениях, которые также, если мы вообще будем продолжать связывать со словами их изначальный смысл, представляют собой внутри современного анализа пустые имена, литературные обломки античных наук, упразднить которые или по крайней мере признать их лишь за иллюзорные образования не давало до сих пор благоговение перед всем античным. Не существует никакой западной статики, т. е. никакого естественного для западного духа способа истолкования механических фактов, в основе которых лежали бы понятия формы и субстанции (или по крайней мере пространства и массы) вместо пространства, времени, массы и силы. Это может быть перепроверено по каждой отдельной области. Даже «температуру», которая все же скорее всего могла бы производить антично-статичное впечатление пассивной величины, оказывается возможным включить в эту систему лишь тогда, когда ее будет охватывать картина силы: количество теплоты как совокупность чрезвычайно быстрых, тончайших, неупорядоченных движений атомов тела, а его температура как средняя живая сила этих атомов.

Поздний Ренессанс уверовал в то, что вновь пробудил архимедовскую статику, точно так же как он верил, что продолжает грече-

* Живой силе (*лат.*).

** Ср. т. 1. С. 380 сл.

скую скульптуру. В обоих случаях он лишь подготавливал окончательные выразительные формы барокко, причем на основе духа готики. Мантенья принадлежит к статике изобразительных мотивов, как и Синьорелли, чьи рисунок и положение тел впоследствии находили скованными и холодными; с Леонардо начинается динамика, а Рубенс — это уже максимум подвижности пышных тел.

Еще в 1629 г. иезуит Николай Кабеон разработал в духе физики Возрождения теорию магнетизма на основе аристотелевского представления о мире, которая, как и труд Палладио об архитектуре (1578), не могла иметь по себе никаких последствий, и не потому, что она была ложной, но потому, что она противоречила фаустовскому ощущению природы, освобожденному мыслителями и исследователями XIV в. от арабско-магической опеки и нуждавшемуся теперь в собственных формах для выражения своего познания мира. Кабеон отказывается от понятия силы и массы и ограничивается классическими: материя и форма, т. е. он возвращается от духа архитектуры стареющего Микеланджело и Виньолы обратно к архитектуре Микелоццо и Рафаэля и намечает систему, столь завершенную в самой себе, однако не имеющую никакого значения для будущего. Магнетизм как состояние единичных тел, а не как сила в безграничном пространстве — это никак не могло символически удовлетворить внутреннее зрение фаустовского человека. Нам нужна теория дали, а не близи. Другой иезуит, Бошкович, первым сформировал ньютоновские механико-математические принципы в настоящую обобщающую динамику (1758).

Сам Галилей еще находился под впечатлением мощных отзвуков ренессансного ощущения, усматривавшего что-то чуждое и неуютное в противоположности силы и массы, из которой в архитектоническом, живописном и музыкальном стиле следует элемент *крупного движения.* Представление о силе он еще ограничивает силами соприкосновения (толчок) и формулирует всего только сохранение количества движения. Тем самым он придерживается простой подвижности с исключением пространственного *пафоса,* и лишь Лейбниц в полемике с ним развил идею собственно сил, действующих в бесконечном пространстве, сил *свободных* и *направленных* (живая сила, *activum thema),* которые он затем последовательно воплотил в связи со своими математическими открытиями. На место сохранения количества движения приходит сохранение живых сил. Это соответствует замене числа как величины числом как функцией.

Понятие массы получило отчетливую разработку лишь несколько позднее. У Галилея и Кеплера на ее месте фигурирует «объем», и толь-

ко Ньютон понял ее определенно *функционально*: мир как функция Бога. Ренессансному восприятию противоречит то, что масса (определяемая теперь как постоянное отношение силы и ускорения с привязкой к системе материальных точек) ни в коей мере не пропорциональна объему, важный пример чего являют собой планеты.

И все же Галилею уже приходилось задаваться вопросом о *причинах* движения. В рамках собственно статики, ограничивавшейся понятиями материи и формы, этот вопрос не имел никакого смысла. Смена положения не имела для Архимеда значения рядом с формой (Gestalt) как подлинной сущностью всего телесного существования; что могло бы действовать на тела, да еще снаружи, ведь пространство — «ничто»? Вещи двигаются, они не являются функциями движения. Только Ньютон совершенно независимо от ренессансного способа ощущения создал понятие сил *дальнодействия,* притяжения и отталкивания масс через пространство. Отстояние — *это для него уже есть сила.* В этой идее нет уже ничего чувственно ощутимого, и сам Ньютон испытал в связи с ней некоторое смущение. Это она ухватила его, а не он — ее. Это *контрапунктическое, абсолютно не скульптурное* представление, причем не лишенное внутреннего противоречия, вызвал к жизни обращенный к бесконечному пространству дух самого барокко. Эти силы дальнодействия так никто удовлетворительно и не определил. Никому так никогда и не удалось постигнуть, что собственно представляет собой центробежная сила. Является ли причиной этого движения вращающаяся вокруг своей оси Земля или наоборот? Или же они тождественны друг другу? Является ли такая причина, взятая сама по себе, силой или другим движением? Чем сила и движение отличаются друг от друга? Изменения в Солнечной системе должны вызываться действием центробежной силы. Однако тогда тела должны были бы сходить со своих орбит, а поскольку этого не происходит, приходится принять еще и центростремительную силу. Но что означают эти слова? Именно невозможность внести сюда порядок и ясность и подвигла Генриха Герца вообще отказаться от понятия силы и посредством весьма искусственного допущения устойчивых соотношений между положением и скоростью свести собственную систему механики к принципу касания (толчка). Однако это лишь скрывает, но не снимает затруднения. Они носят специфически фаустовский характер и коренятся в глубинной сущности динамики. «Можем ли мы говорить о силах, которые и возникают-то лишь посредством движения?» Разумеется нет. Но можем ли мы отказаться от *прирожденных* западному духу *пра-понятий,* пускай даже они не поддаются определе-

нию? По крайней мере сам Герц не делал попыток дать своей системе практическое применение.

Это *символическое* затруднение современной механики ни в коей мере не устранила основанная Фарадеем теория потенциалов (после того, как центр тяжести физического мышления переместился из динамики материи в электродинамику эфира). Известный экспериментатор, всецело визионер и единственный нематематик среди всех мастеров современной физики заметил в 1846 г.: «В любой части пространства, неважно, будет ли она в соответствии с обычным словоупотреблением пустой или наполненной материей, я не воспринимаю ничего, кроме сил и линий, по которым они действуют». В этом описании о себе отчетливо заявляет тенденция направления. Неявно органическая и историческая по содержанию, а также характеризующая переживание познающего, тенденция эта говорит о том, что Фарадей метафизически отталкивается от Ньютона: силы дальнодействия последнего отсылают нас к мифическому фону, критику которого благочестивый физик определенно отвергал. Второй остававшийся возможным путь прийти к однозначному понятию силы (исходя из «мира», а не из «Бога», из объекта, а не из субъекта естественного состояния подвижности) привел как раз тогда же к выдвижению понятия *энергии,* которая в отличие от силы является количеством направленности, не представляет никакого направления и в силу этого отталкивается от Лейбница с его идеей живой силы с ее неизменным количеством. Мы видим, что сюда оказались перенесены существенные особенности понятия массы — до того, что здесь рассматривается даже фантастическая мысль об атомарной структуре энергии.

Между тем с новым расположением базовых, основополагающих слов ощущение наличия мировой силы и ее субстрата не претерпело изменения, и тем самым неразрешимость проблемы движения оказалась неопровергнутой. Что было сюда привнесено на пути, пролегшем от Ньютона до Фарадея (или от Беркли до Милля), так это замена религиозного понятия действия на безрелигиозное понятие работы (Arbeit)*. В картине природы Бруно, Ньютона и Гёте нечто божественное выражается в деяниях; в картине мира современной физики *природа совершает работу.* Это означает воззрение, в соответствии с которым всякий «процесс», в смысле первого начала механической теории теплоты, измерим по потреблению энергии, которому соответствует количество совершенной работы в форме связанной энергии.

* Ср. т. 1. С. 436 сл.

Поэтому решающее открытие Ю. Р. Майера совпадает с рождением социалистической теории. Теми же понятиями оперируют также и политэкономические теории; со времен Адама Смита проблема стоимости приведена в соотношение с количеством работы*; в сравнении с Кенэ и Тюрго это шаг от органической к механической структуре экономической картины. То, что лежит здесь в основе теории в качестве «работы», понимается чисто динамически, и таким физическим принципам, как сохранения энергии, энтропии, наименьшего движения, можно было бы подобрать точно соответствующие им политэкономические принципы.

Так что если рассмотреть стадии, которые оставило позади центральное понятие силы начиная от своего рождения в раннем барокко, причем в точнейшем соответствии с мирами форм великих искусств и математики, мы обнаружим их всего три. В XVII в. (Галилей, Ньютон, Лейбниц) оно выступало в образной форме наряду с великой масляной живописью, которая угасла ок. 1680 г. В XVIII в., столетии классической механики (Лаплас, Лагранж), понятие силы пребывало подле музыки Баха и восприняло абстрактный характер фугированного стиля. В XIX в., когда искусство приходит к концу и цивилизованная интеллигенция одерживает верх над душевностью, понятие силы появляется в сфере чистого анализа, причем в первую очередь теории функций многих комплексных переменных, без которой оно вообще навряд ли может быть понятым в своем наиболее современном значении.

13

Однако тем самым (и на этот счет никому не следует обманываться) западноевропейская физика подошла вплотную к границе своих внутренних возможностей. Окончательный смысл ее исторического явления состоял в том, чтобы претворить фаустовское ощущение природы в понятийное познание, образы веры ранней эпохи — в механические формы точного знания. Вряд ли следует говорить о том, что возраставшее до поры до времени семимильными шагами получение практических или хотя бы лишь научных знаний (само по себе и то и другое относится к поверхностной истории науки; к глубинной ее стороне принадлежит исключительно история ее символики и ее стиля) не имеет ничего общего со стремительным разложением ее сущностного ядра. Вплоть до конца XIX в. все шаги

* Ср. т. 2. С. 557.

делались в направлении внутреннего совершенствования, растущей чистоты, заостренности и полноты динамической картины природы; с этих же пор, когда оптимальная величина ясности в области теоретического была достигнута, шаги эти начинают вдруг производить разлагающее действие. Это происходит без злого умысла; это даже не доходит до сознания светлых голов современной физики. В этом заключается неотвратимая историческая необходимость. Античная физика внутренне завершилась на той же стадии, ок. 200 г. до Р. Х. С Гауссом, Коши и Риманом анализ достиг своей цели и сегодня только заполняет бреши в своем строении.

Отсюда эти внезапные губительные сомнения в вещах, составлявших еще вчера несомненный фундамент физической теории, — в значении принципа энергии, в понятии массы, пространства, абсолютного времени, каузального закона природы вообще. Причем это уже не те продуктивные сомнения раннего барокко, которые вели к цели познания: это сомнения в возможности естествознания как такового. Какой глубокий и, очевидно, вовсе даже не оцененный по достоинству своими авторами скептицизм содержится уже в стремительно возрастающем использовании числовых, статистических методов, которые стремятся исключительно к вероятности результатов и не обращают никакого внимания на абсолютную точность закона природы, какой ее с надеждой понимали раньше!

Мы приближаемся к тому мгновению, когда наступит окончательный отказ от возможности завершенной и не имеющей внутренних противоречий механики. Мной уже было показано то, как всякая физика должна потерпеть поражение на проблеме движения, в которой живая личность познающего методически врывается в неорганический мир форм познанного. Однако все новейшие гипотезы содержат это же затруднение в чрезвычайно заостренной, достигнутой после трехсот лет мыслительной работы форме, насчет которой невозможно обмануться. Теория гравитации, бывшая со времен Ньютона неоспоримой истиной, признается за ограниченное во времени и шаткое допущение. Принцип сохранения энергии не имеет никакого смысла, если энергия мыслится как бесконечная в бесконечном же пространстве. Принятие принципа оказывается невозможным совместить ни с какой разновидностью трехмерной структуры мирового пространства, ни с бесконечным эвклидовым, ни (в случае неэвклидовых геометрий) со сферическим с его неограниченным, но конечным объемом. Так что он оказывается справедливым лишь применительно к «системе тел, изолированной снаружи», что является искусственным ограничением, в действительно-

сти не существующим и невозможным. Однако мироощущение фаустовского человека, из которого и возникло это основополагающее представление, а именно о *бессмертии мировой души в ее механическом и экстенсивном переосмыслении,* желало выразить как раз символическую бесконечность. Так это *ощущалось,* однако познание не смогло из этого образовать никакой чистой системы. Световой эфир был, далее, идеальным постулатом современной динамики, требовавшей для каждого движения представление о движимом. Однако любая мыслимая гипотеза относительно свойств эфира тут же опровергалась из-за внутренних противоречий. В частности, лорд Кельвин математически доказал, что безупречной структуры этого носителя света быть не *может.* Поскольку световые волны, согласно интерпретации опытов Френеля, поперечные, эфиру следовало быть твердым телом (с поистине причудливыми свойствами), однако в таком случае на него распространялись бы законы упругости и тогда световые волны были бы продольными. Уравнения электромагнитной теории света Максвелла — Герца, на самом деле представляющие собой чистые, неименованные числа, обладающие несомненной достоверностью, исключают какое-либо истолкование посредством какой бы то ни было механики эфира. И вот эфир, прежде всего под впечатлением теории относительности, определили как чистый вакуум, что на самом деле немногим отличается от разрушения изначальной динамической картины.

Со времен Ньютона допущение постоянной массы (пара к постоянной силе) считалось за бесспорно достоверное. Квантовая теория Планка и выведенные из нее Нильсом Бором следствия в отношении тонкой структуры атомов, которые оказались необходимыми на основе полученных экспериментально результатов, ниспровергли эту гипотезу. Всякая изолированная система обладает, помимо кинетической энергии, еще и энергией излучаемой теплоты, которая неотделима от нее и потому не может быть в чистом виде представлена понятием массы. Ибо если масса окажется определена через живую энергию, она больше не будет постоянной по отношению к термодинамическому состоянию. Между тем включить элементарный квант действия в круг предпосылок классической барочной динамики не удается, и вместе с принципом непрерывности всех каузальных отношений под угрозой оказывается заложенное Ньютоном и Лейбницем основание исчисления бесконечно малых*. Однако куда грубее всех этих сомнений в самую суть динамики вмешивается теория

* *Planck M.* Die Entstehung und bisherige Entwicklung der Quantentheorie (1920). S. 17, 25.

относительности, эта бесцеремонная до цинизма рабочая гипотеза. Опирающаяся на опыты Майкельсона, согласно которым скорость света не зависит от движения пронизываемого им тела, и математически подготовленная Лоренцем и Минковским, теория относительности содержит в качестве своей подлинной тенденции уничтожение *понятия абсолютного времени.* Астрономические данные (на этот счет многие сегодня опасно заблуждаются) не могут ее ни подтвердить, ни опровергнуть. Вообще истинными и ложными являются не понятия, с помощью которых приходится судить о таких гипотезах. Речь идет о том, окажется ли она *пригодной* или же нет в том хаосе запутанных и искусственных представлений, который возник как результат бесчисленных гипотез, выдвинутых в ходе исследований по радиоактивности и термодинамике. Однако в теперешнем своем виде *она упразднила постоянство всех физических величин, в которые входило определение времени,* а западная динамика в отличие от античной статики *лишь* такими величинами и располагает. Абсолютной меры длины и твердого тела более не существует. Тем самым исчезает также и возможность абсолютных количественных определений, а значит, и классическое понятие массы как постоянного отношения силы и ускорения — после того, как только что в качестве новой константы был установлен элементарный квант действия, произведение энергии и времени.

Уясним себе, что представления об атоме Резерфорда и Бора* не значат ничего иного, кроме того, что численные результаты наблюдений оказались вдруг соотнесенными с картиной, изображающей планетную систему внутри атома, между тем как до сих пор предпочитали представление об атомных роях; обратим внимание на то, с какой быстротой возводятся сегодня карточные домики из целых серий гипотез, так что всякое противоречие тут же перекрывается новой, стремительно созданной гипотезой; задумаемся над тем, как мало теперь принято заботиться о том, что эти множественные картины противоречат друг другу и строгой картине барочной динамики, — и мы придем наконец к убеждению, что *великий стиль представления пришел к завершению* и, как и в архитектуре и в изобразительных искусствах, уступил место своего рода *художественному ремеслу построения гипотез.* Упадок символики может быть скрыт лишь высочайшим, на уровне века, мастерством экспериментальной техники.

* Заставлявшие многих воображать, что отныне доказано «реальное существование» атомов — диковинный поворот в сторону материализма предыдущего столетия.

14

К кругу этих-то символов упадка принадлежит в первую очередь энтропия, вокруг которой, как известно, вращается второе начало термодинамики. Первым началом, принципом сохранения энергии, формулируется просто сама суть динамики, чтобы не сказать: структура западноевропейского духа, которому единственному природа с необходимостью представляется в форме контрапунктически-динамической каузальности — в противоположность статически-скульптурной каузальности Аристотеля. Базовый элемент фаустовской картины мира — не *позиция*, но *деяние,* а если смотреть на это под механическим углом зрения, *процесс,* и данное положение фиксирует исключительно математический характер таких процессов в форме переменных и констант. Однако второй принцип продвигается глубже, устанавливая *одностороннюю тенденцию природных процессов,* которая никоим образом не была заранее обусловлена понятийными основаниями динамики.

Математически энтропия оказывается представлена определяемой мгновенным состоянием изолированной системы тел величиной, которая может только возрастать, но ни в коем случае не уменьшаться при всех возможных изменениях физического или химического характера. В благоприятном случае она остается неизменной. Энтропия, подобно силе и воле, — это нечто такое, что представляется внутренне отчетливым и ясным каждому, кто вообще оказался способен проникнуть в сущность данного мира форм, однако всякий дает собственную, очевидно, недостаточную ее формулировку. Также и здесь дух оказывается несостоятельным перед лицом потребности мироощущения в выражении.

В зависимости от того, возрастает энтропия или же нет, все природные процессы делятся на необратимые и обратимые. В случае любого процесса первого рода свободная энергия превращается в связанную; если же эта мертвая энергия должна быть вновь преобразована обратно в живую, это может произойти лишь посредством того, что одновременно во втором процессе окажется связанным еще какое-то количество живой энергии. Самым известным примером является сжигание угля, т. е. превращение скопленной в нем живой энергии в связанную посредством газовой формы углекислоты теплоту, когда скрытая энергия воды оказывается преобразованной в давление пара и далее в движение. Отсюда следует, что энтропия в мироздании в целом постоянно возрастает, так что, очевидно, динамическая система приближается к одному и тому же не-

изменному конечному состоянию. К необратимым процессам относятся теплопроводность, диффузия, трение, световое излучение, химические реакции, к обратимым — гравитация, электрические колебания, электромагнитные и звуковые волны.

Что дает мне основания усматривать в положении об энтропии (1850) начало заката физики динамического стиля, этого шедевра западноевропейской интеллигенции (никто до сих пор этого не заметил), так это глубокая противоположность между теорией и действительностью, впервые явно внесенная здесь в саму теорию. После того как первым принципом была нарисована строгая картина причинно-следственного природного процесса, второе начало введением необратимости выявляет принадлежащую к непосредственной жизни тенденцию, кардинально противоречащую сути всего механического и логического.

Если проследить, какие следствия вытекают из учения об энтропии, оказывается, во-первых, что теоретически все процессы *должны* быть обратимыми. Это — одно из фундаментальных требований динамики. Этого же со всей заостренностью требует и первое начало. Во-вторых, однако, оказывается, что в *реальности* все вообще природные процессы необратимы. Даже в искусственных условиях экспериментального процесса самый наипростейший процесс невозможно в точности пустить наоборот, т. е. снова восстановить уже пройденное состояние. Нет ничего более характерного для современного состояния системы, чем введение гипотезы «элементарного беспорядка», с тем чтобы компенсировать противоречием между духовным требованием и тем, что переживается реально: «мельчайшие частицы» тел (мысленная картина, и не более того) сплошь выполняют обратимые процессы; мельчайшие частицы в реальных вещах пребывают в беспорядке и мешают друг другу. Вследствие этого природный, переживаемый исключительно наблюдателем необратимый процесс со средней вероятностью связан с возрастанием энтропии. Так теория становится разделом из теории вероятности и взамен точных методов в реальности являются статистические.

Очевидно, никто не заметил, что это означает. Статистика, как и хронология, относится к области органического, к переменчиво подвижной жизни, к судьбе и случайности, а не к миру законов и вневременной каузальности. Всем известно, что она в первую очередь служит для характеристики политических и экономических, т. е. исторических явлений. В классической механике Галилея и Ньютона ей не было места. То, что здесь внезапно постигается и становится постижимым статистически, с вероятностной, а не

с априорной точностью, которой в один голос требовали мыслители барокко, так это сам человек, который переживает природу, ее познавая, который переживает в ней самого себя. То, что с внутренней необходимостью изображает *теория,* эти не существующие в действительности обратимые процессы, представляет собой остаток той строго духовной формы, остаток великой барочной традиции, что шла рука об руку с контрапунктическим стилем. Обращение к статистике обнаруживает иссякание действовавшей в этой традиции упорядочивающей силы. Становление и ставшее, судьба и каузальность, исторические и природные элементы начинают расплываться. Наружу выступают формальные элементы жизни: рост, старение, продолжительность жизни, направление, смерть.

Под таким углом зрения это должно означать необратимость природных процессов. В отличие от физического знака *t,* они являются выражением подлинного, *исторического,* внутренне пережитого времени, тождественного *судьбе.*

Физика барокко была от начала и до конца *строгой систематикой,* пока теориям, подобным данной, еще не дозволялось потрясать ее оснований, пока в ее картине невозможно было найти ничего такого, что выражало бы случайность и простую вероятность. Однако с данной теорией она стала *физиономикой.* Прослеживается «ход вещей в мире». *Идея конца света* возникает в обличье формулы, которая по сути формулой больше не является. Тем самым в физику проникает нечто гётеанское, и вся весомость этого факта обнаружится лишь тогда, когда мы уясним, что означала страстная полемика Гёте против Ньютона в области учения о цвете. Узрение возражало здесь рассудку, жизнь — смерти, творческий образ — упорядочивающему закону. Критический мир форм природоведения возник на основе противоречия из *ощущения* природы, из ощущения Бога. Здесь, на исходе позднего времени он достиг максимума отстояния, а теперь возвращается обратно к своему истоку.

Так действующая в динамике сила воображения своими чарами еще раз вызывает на свет великие символы исторической страсти фаустовского человека — вечное попечение, пристрастие к удаленнейшим далям прошлого и будущего, оглядывающееся вспять историческое исследование, всматривающееся в будущее государство, исповеди и самонаблюдения, далеко разносящиеся над всеми народами и отмеряющие жизнь удары колоколов. Этос слова «время», каким воспринимаем его мы и только мы одни, каким оно заполняет инструментальную музыку в противоположность статуарной скульптуре, направлен к *цели.* Во всех жизненных видениях Запада эта

цель находила свое зримое воплощение в качестве третьего царства, новой эпохи, задачи человечества, наконец, результата развития. И это-то и означает энтропия для целостного существования и судьбы фаустовского мира как природы.

Уже мифическое понятие силы, предпосылка всего этого догматического мира форм, молчаливо предполагает ощущение направления, связь с прошлым и грядущим; она становится еще более явственной в обозначении природных явлений как процессов. Поэтому следует сказать, что энтропия как бесконечная сумма всех природных событий, обобщенная в качестве *исторического и физиономического единства,* неявным образом изначально лежит в основе всех физических понятийных образований и что в один прекрасный день она обнаружится как «открытие» на путях научной индукции — и тогда ее надо будет наделить «целостным обоснованием» со стороны прочих теоретических элементов системы. Чем больше приближается динамика к цели вследствие исчерпания внутренних возможностей, тем решительнее на первый план выступают исторические черты картины, тем отчетливее наряду с неорганической необходимостью о себе заявляет органическая необходимость судьбы, наряду с факторами чистой протяженности — объемом и напряженностью — фактор направления. Все это происходит посредством целого ряда смелых гипотез одинакового строения, которые лишь на первый взгляд получают обоснование со стороны данных экспериментов, на самом же деле все они уже предчувствовались мироощущением и мифологией еще готической эпохи.

В первую очередь сюда относится сумасбродная гипотеза распада атома, дающая истолкование радиоактивным явлениям. Согласно ей, атомы урана, которые на протяжении миллионов лет, несмотря на все внешние воздействия, сохраняли свою сущность неизменной, внезапно и без какой-либо видимой причины взрываются и рассеивают по мирозданию свои мельчайшие частицы со скоростью, составляющей тысячи километров в секунду. Эта *судьба* постигает среди множества радиоактивных атомов лишь отдельные, в то время как соседние остаются ею совершенно незатронутыми. Также и эта картина представляет собой историю, а не природу, и если также и здесь необходимым оказывается применение статистики, возможным оказывается говорить едва ли не о замене числа математического — хронологическим*.

* В самом деле, представление о продолжительности жизни элементов произвело на свет понятие полураспада в 3,85 дня (*Fajans K.* Radioaktivität. 1919. S. 12).

С этим представлением мифическая формообразующая сила фаустовской души возвращается к своему истоку. Как раз тогда, когда в начале готики были сконструированы первые механические часы, символ исторического мироощущения, возник и миф о *Рагнареке,* конце света, закате богов. И пускай даже это представление, каким мы его имеем в «Велуспе» и в христианской редакции — в «Муспилли», как и все якобы прагерманские мифы, возникало не без пра-образа античных и в первую очередь христианско-апокалиптических мотивов, в данной своей форме оно является выражением и символом фаустовской и никакой другой души. Мир олимпийских богов внеисторичен. Он не знает никакого становления, никаких переломов, никакой цели. Однако страстное тяготение к дали — фаустовская черта. Сила и воля обладают целью, а там, где имеется цель, для исследовательского взгляда существует также и конец. То, что выражала в перспективе великой масляной живописи точка схождения прямых, в барочном парке — *point de vue**, в математическом же анализе — остаточный член бесконечного ряда, а именно завершение искомого направления, выступает здесь в понятийной форме. Фауст второй части трагедии умирает, потому что он *достиг* своей цели. *Конец света как завершение внутренне необходимого развития* — вот закат богов. Этото и означает учение об энтропии — как последняя, как безрелигиозная редакция мифа.

15

Остается только обрисовать конец западной науки в целом, который ныне, когда она полого идет вниз, может быть с надежностью предугадан заранее.

Также и это предвидение неотвратимой судьбы относится к приданому исторического взгляда, которым обладает лишь *один* фаустовский дух. Умерла также и античность, однако она об этом и не догадывалась. Она верила в вечное существование. И даже последние дни, каждый из них по отдельности, переживались ею с ощущением безоблачного счастья, как дар богов. Мы знаем свою историю. Нам еще предстоит последний духовный кризис, который охватит весь европейско-американский мир. О его протекании нам рассказывает поздний эллинизм. Тирания рассудка, которая не воспринимается нами, потому что мы сами пребываем в ее зените, — это во всякой культуре эпоха, пролегающая между зрелым мужчиной

* Точка обозрения (*фр.*).

и стариком, и не более того. Наиболее явным ее выражением является культ точных наук, диалектики, доказательства, опыта, каузальности. В ионике и в барокко мы видим расцвет этого культа; спрашивается, в каком виде он придет к своему завершению.

Предсказываю: еще в настоящем столетии, столетии научно-критического александризма, столетии великой жатвы и окончательных редакций, воля к победе науки окажется преодоленной новой чертой задушевности. Точная наука приходит к самоуничтожению вследствие все большего утончения собственной постановки вопросов и собственных методов. Вначале (в XVIII в.) были опробованы ее средства, затем (в XIX в.) была опробована ее мощь; теперь мы наконец видим ее историческую роль. Однако от скепсиса дорога ведет к «второй религиозности»*, которая наступает не до культуры, но после нее. Мы воздерживаемся от доказательств; мы желаем верить, а не расчленять. Критическое исследование перестает быть духовным идеалом.

Отдельный человек заявляет о своем отказе, откладывая в сторону книги. Отказ *культуры* заключается в том, что она перестает обнаруживаться в высших научных интеллигенциях; однако наука существует лишь в живом мышлении великих поколений ученых, и книги — ничто, если они не оживают и не действуют в людях, которым они по плечу. Научные результаты — это исключительно элементы духовной традиции. Смерть науки заключается в том, что она больше ни для кого не событие. Однако наступило пресыщение двумястами годами научных оргий. Пресытились не отдельные люди, нет, пресытилась сама душа культуры. Это выражается в том, что те исследователи, которых высылает в исторический мир современности душа культуры, оказываются все мельче, уже, бесплоднее. Великим столетием античной науки был III в., после смерти Аристотеля. Когда явились римляне, когда умер Архимед, все уже было по сути завершено. Нашим великим столетием оказался XIX век. Уже ок. 1900 г. почти не было ученых, чей стиль можно было бы сравнить со стилем Гаусса, Гумбольдта, Гельмгольца. Как в физике, так и в химии, как в биологии, так и в математике великие мастера вымерли, и теперь мы переживаем *decrescendo* блестящих последышей, которые, подобно александрийцам римской эпохи, упорядочивают, собирают и подводят итог. Это — *всеобщий* симптом для всего, что не принадлежит к фактической стороне жизни, к политике, технике и экономике.

* Т. 2. С. 344.

После Лисиппа мы не видим больше ни одного великого скульптора, явление которого оказалось бы судьбоносным; после импрессионистов нет больше ни одного художника, после Вагнера — ни одного музыканта. Эпоха цезаризма не нуждается в искусстве и философии. Вслед за Эратосфеном и Архимедом, творцами в собственном смысле слова, идут Посидоний и Плиний, которые отбирают, проявляя при этом вкус, и наконец Птолемей и Гален, которые только переписывают у других. Подобно тому как масляная живопись и контрапунктическая музыка в немногие столетия исчерпала возможности органического развития, так и динамика, мир форм которой расцветает ок. 1600 г., ныне представляет собой рушащееся здание.

Однако еще прежде этого перед фаустовским, преимущественно историческим духом возникает никогда прежде не ставившаяся и даже не мыслившаяся в качестве возможной задача. Еще будет написана *морфология точных наук,* которая исследует, в какой внутренней связи, как формулы, находятся все законы, понятия и теории и что они как таковые знаменуют собой в биографии фаустовской культуры. Теоретическая физика, химия, математика, рассмотренные как совокупность символов, — вот окончательное преодоление механистического воззрения на мир с помощью интуитивного, вновь религиозного его рассмотрения. Это есть последний шедевр физиономики, вбирающий в себя в качестве выражения и символа также и систематику. В будущем мы не будем задаваться вопросом, какие общезначимые законы лежат в основе химического сродства или диамагнетизма (догматика, которой было исключительно занято XVIII столетие), мы будем даже изумляться, что вопросы такого рода полностью завладевали умами такого уровня. Мы будем исследовать, откуда берутся эти предопределенные фаустовскому духу формы, почему они должны возникать именно у нас, людей одной-единственной культуры, в отличие от всех прочих, и какой глубокий смысл заключается в том, что полученные числа появились перед нами именно в данном картинном обличье. При этом мы сегодня едва ли догадываемся о том, что из якобы объективных величин и опытов представляет собой исключительно обличье, только внешность и выражение.

Отдельные науки — теория познания, физика, химия, математика, астрономия — все с большей быстротой сближаются друг с другом. Мы приходим к полному тождеству результатов, а тем самым и к слиянию воедино миров форм, которое, с одной стороны, представляет собой сведенную к немногочисленным базовым формам систему чисел функционального характера, с другой же стороны,

приносит с собой в качестве их именования небольшую группу теорий, которая в конечном итоге может и должна быть распознана как закамуфлированный миф раннего времени, а также сведена к образным базовым чертам, имеющим, однако, физиономический смысл. Эта конвергенция осталась незамеченной, потому что после Канта, а собственно говоря, уже после Лейбница ни один ученый больше не владел проблематикой *всех* точных наук.

Еще столетие назад химия и физика были друг другу чужды; сегодня их уже невозможно рассматривать по отдельности. Вспомним о таких областях, как спектральный анализ, радиоактивность и тепловое излучение. Пятьдесят лет назад самое существенное в химии еще можно было выразить почти что без математики; теперь химические элементы стоят накануне того, чтобы испариться в математические постоянные переменных комплексов отношения. Однако элементы в их чувственной осязаемости были последними напоминавшими об античной скульптурности величинами естествознания. Физиология готова сделаться разделом органической химии и пользоваться средствами исчисления бесконечно малых. Четко разделенные в соответствии с органами чувств области старой физики: акустика, оптика, учение о теплоте — оказались ныне растворившимися и слитыми воедино в динамику материи и динамику эфира, чисто математические границы которых уже более невозможно с точностью соблюдать. Ныне последние наблюдения теории познания объединяются с наблюдениями высшего математического анализа и теоретической физики в чрезвычайно труднодоступную область, к которой, например, принадлежит или должна была бы принадлежать теория относительности. Теория излучения различных видов радиоактивных излучений представляется таким символьным языком, в котором не содержится больше ничего наглядного.

Химия стоит накануне того, чтобы вообще отказаться от наглядных качеств элементов (валентности, веса, сродства, реакционной способности), вместо того чтобы с как можно большей точностью их определять. То, что элементы, в зависимости от их «происхождения» из соединений, могут характеризоваться по-разному; то, что они представляют собой комплексы разноплановых единиц, которые хоть и действуют в экспериментальных условиях («реально») как единство высшего порядка, а тем самым практически неразделимы, однако обнаруживают глубокие различия в том, что касается радиоактивности; то, что посредством излучения лучистой энергии имеет место разложение, а значит, можно говорить о *продолжительности жизни* элемента, что, очевидно, полностью противоречит

первоначальному понятию элемента, а тем самым и созданной Лавуазье современной химии, — все это придвигает соответствующие представления к учению об энтропии с ее сомнительной противоположностью каузальности и судьбы, природы и истории. Этим самым оказывается обозначенным путь нашей науки к открытию тождества ее логических или числовых результатов со структурой самого разума, с одной стороны, с другой же — к тому прозрению, что и вся вообще облачающая эти числа теория представляет собой исключительно символическое выражение фаустовской жизни.

Наконец, здесь будет уместно назвать в качестве одного из важнейших ферментов всего мира форм подлинно фаустовское учение о множествах, которое резко отличается от прежней математики тем, что занимается уже не единичными величинами, но *совокупностями* каким-то образом одноплановых морфологически величин, например, совокупностью всех квадратных чисел или всех дифференциальных уравнений определенного типа. Теория множеств усматривает в этих совокупностях новые единства, *числа высшего порядка* и подвергает их исследованию под новым, ранее совершенно неизвестным углом зрения в отношении их мощности, порядка, равносильности, счетности*. Конечные (счетные, ограниченные) множества мы характеризуем в плане их мощности как «кардинальные числа», в плане их порядка — как «порядковые» и устанавливаем законы и способы их исчисления. Так что последнее расширение теории функций, которая постепенно включила в язык своих форм всю математику, пребывает в состоянии реализации, в соответствии с которой она действует в том, что касается характера функций, по принципам теории групп, в том же, что касается значений переменных, — по базовым принципам теории множеств. При этом математика полностью отдает себе отчет в том, что здесь последние соображения относительно сущности числа сливаются с логическими положениями, так что приходится говорить об алгебраической логике. Современная геометрическая аксиоматика всецело сделалась разделом теории познания.

Незаметная цель, к которой все устремляется и которую в первую голову ощущает как внутренний позыв всякий настоящий исследователь, — это разработка чистой, количественной трансцендентности, полное и безоговорочное преодоление кажимости и ее замена непонятным и неосуществимым для дилетанта образным

* «Множество» рациональных чисел — счетное, а вещественных — нет. Множество комплексных чисел двумерное, и из этого следует понятие *n*-мерного множества, которое включает в теорию множеств также и геометрические области.

языком, внутреннюю необходимость которому сообщит великий фаустовский символ *бесконечного пространства.* Круг западного познания природы замыкается. Ввиду глубокого скептицизма этих последних узрений дух снова ухватывается за формы раннеготической религиозности. Неорганический, познанный, препарированный окружающий мир, мир как природа, как система оказывается углубленным до чистой сферы функциональных чисел. Мы познали число как один из наиболее изначальных символов всякой культуры, а отсюда следует, что возврат к чистому числу представляет собой возврат бодрствования к его собственной тайне, является откровением его формальной необходимости. По достижении цели взгляду в конце концов представляется исполинская, делающаяся все менее доступной чувствам, все более прозрачной сеть, которая обволакивает все естествознание: это не что иное, как внутренняя структура привязанного к слову понимания, полагавшего, что смогло преодолеть кажимость, выделить из нее «истину как таковую». Однако под ней вновь обнаруживается наиболее исконное и глубинное, миф, непосредственное становление, сама жизнь. Чем менее антропоморфным полагает себя естествознание, тем в большей степени оно является таковым на самом деле. Оно постепенно устраняет *отдельные* человеческие черты картины природы только для того, чтобы в конце концов увидеть, что то, что осталось у него в остатке в качестве якобы чистой природы, — это и есть сама человечность в несмешанном и цельном виде. Отбрасывая тень на религиозную картину мира, из готической души возник городской дух, это *alter ego* иррелигиозного познания природы. Ныне, на закате научной эпохи, в период побеждающего скептицизма, тучи рассеиваются и утренний ландшафт вновь вырисовывается с полной отчетливостью.

Последним завершением фаустовской мудрости, пускай лишь в моменты высочайшего ее взлета, является растворение всего знания в колоссальную систему морфологических взаимосвязей. Динамика и анализ по своему смыслу, по языку форм, по самой своей субстанции тождественны романской орнаментике, готическим соборам, христианско-германскому вероучению и династическому государству. Из всего вещает одно и то же мироощущение. Все это родилось и состарилось вместе с фаустовской душой. Их *культура* — это поставленная ими в мире, на свету и в пространстве, историческая драма. Объединение всех отдельных научных аспектов в целое будет нести на себе все черты великого искусства контрапункта. *Инфинитезимальная музыка безграничных мировых далей* — таково глубинное устремление этой души в противополож-

ность душе античной с ее скульптурно-эвклидовским космосом. Вот великое завещание этой души духу грядущих культур. Согласно этому завещанию, приведенному как логическая необходимость фаустовского космического рассудка к формуле динамически-императивной каузальности, развившемуся до повелительного, трудящегося, преобразующего Землю естествознания, душа нашей культуры отказывает наследникам мощнейшей трансцендентности формы, однако само это завещание, возможно, никогда не будет прочитано. Тем самым утомленная собственными порывами западная наука возвратится однажды на свою душевную родину.

От переводчика

Интересна судьба книги О. Шпенглера в России. В начале 1920-х гг., после ее выхода в Германии, интерес к ней был необыкновенно велик. Достаточно сказать, что начали публиковаться сразу два перевода: Н. Ф. Гарелина и перевод под редакцией А. А. Франковского. Однако в первом случае вышел лишь 1-й том, а во втором опубликовано и того меньше: только его половина. Ленина привел в ярость выход сборника «Освальд Шпенглер и закат Европы» (М., 1922), в который вошли статьи Ф. А. Степуна, С. Л. Франка, Н. А. Бердяева и Я. М. Букшпана. Последовала расправа, которую принято связывать как раз с этим сборником: ок. 200 заподозренных в нелояльности к советской власти ученых с семьями были загружены на пароход и отправлены в эмиграцию. Второго же тома пришлось ждать еще 75 лет.

Также и то, что оба тома труда Шпенглера переведены наконец одним переводчиком, имеет свою историю и происходило непросто. Работа была начата со 2-го тома, переведенного мной в 1997 г. для издательства «Мысль», где он и вышел в 1998 г. (как сказано, через 75 лет после выхода 1-го тома в России и через 5 лет после публикации в «Мысли» перевода К. А. Свасьяна, сделанного уже с исправленного автором издания 1-го тома). В конце 2001 г. издательство «Айрис-пресс» обратилось ко мне с предложением о переиздании. Однако поскольку издавать один том без другого невозможно, естественным образом возник и вопрос о новом переводе*. О такой воз-

* На данный момент мне известны два перевода 1-го тома: К. А. Свасьяна (изд. «Мысль») и неизвестного мне переводчика С. Э. Борича, изданный в Белоруссии (в нынешних переизданиях, осуществляемых изд. «АСТ» в одном томе, его имя исчезло из выходных данных). Выходившие в изд. «Искусство» и в Ростове-на-Дону пе-

можности я мечтал давно, издательство также приветствовало новый перевод, и за 2002 г. мне удалось его осуществить. Надо сказать, работе над этим томом помогало теперь уже гораздо более глубокое знакомство с автором и особенностями его стиля и языка. Было, однако, обстоятельство, чрезвычайно мешавшее работе. Именно, в августе 2001 г. я возглавил учреждавшуюся тогда в Москве на Арбате «Библиотеку истории русской философии и культуры "Дом А. Ф. Лосева"»*.

Приступая в августе 2002 г. к подготовке к печати 2-го тома, я рассчитывал на легкую пробежку по уже знакомому тексту. Не тут-то было. Выяснилось, что помимо изменившегося взгляда на многие вещи, а также отсутствия необходимости оглядываться на «чужой» 1-й том (это придало мне большую свободу, но развязало руки для правки), в прежнем издании 2-го тома имелось много ошибок и промахов и элементарных пропусков (к счастью, небольших: чаще всего это слово, но попадались и фразы в одну строку), ответственность за которые я как переводчик целиком принимаю на себя. Итак, мне пришлось заново сверить весь перевод с текстом оригинала, и правка в отдельных случаях оказалась весьма значительной. Надо сказать, не везде она была уточняющей, а во многих случаях имела вкусовой характер. Таким образом, в случае 2-го тома читатель держит в руках действительно «пересмотренное, исправленное и значительно улучшенное 2-е издание»**.

репечатки первого тома не могли здесь рассматриваться, поскольку воспроизводят перевод Н. Ф. Гарелина (М.; Пг.,1923), выполненный с предыдущего издания книги, впоследствии очень сильно переработанного автором. Следует сказать, что хотя непосредственно при переводе 1-го тома я не заглядывал в перевод К. А. Свасьяна, он очень мне помог при подготовке текста к печати: сверка с ним помогла избежать ряда пропусков и нескольких ошибок.

* Вероятно, не без желания заступиться за философов перед Шпенглером, который писал (т. 1, Введение, § 15): «Переводя взгляд с людей такого калибра на современных философов, испытываешь стыд. Какая мелкотравчатость личности! Какая заскорузлость политического и практического поля зрения! Почему уже одно простое представление о том, что кому-то из них выпало доказывать свою духовную значимость в качестве государственного деятеля, дипломата, организатора большого масштаба, управляющего каким-либо мощным колониальным, торговым или же транспортным предприятием, вызывает прямо-таки жалость?» (Впрочем, тогда я с этими словами знаком не был.) [*Дополн. к переизданию 2009 г.* Библиотеку можно посетить, она открылась 23 сентября 2004 г., через 3 месяца после моего ухода, и успешно работает (сайт: http://www. losev-library.ru)]

** Перевод 2-го тома изначально делался по изданию «Der Untergang des Abendlandes. Umrisse einer Morphologie der Weltgeschichte» von Oswald Spengler. Erste bis fünfzehnte Auflage. München, 1922, а затем при подготовке к изданию был использован современный текст («Der Untergang des Abendlandes. Umrisse einer Morphologie der Weltgeschichte» von Oswald Spengler. München, [1990]). Теперь же я пользовался

Кроме того, в отличие от предыдущего издания 2-го тома (разумеется, это касается и издаваемого впервые 1-го), здесь перевод иноязычных выражений внесен в квадратных скобках непосредственно в текст. Это соответствует принципам издательства, с которыми я вполне согласен, поскольку так гораздо удобнее для читателя. Примечания, оставшиеся в конце книги, были частично пересмотрены и уточнены (в частности, удалось разыскать ряд цитат), а кроме того, сделано несколько новых.

При составлении примечаний я руководствовался следующими принципами. Цель примечаний — прежде всего прокомментировать исторические реалии, которыми изобилует книга. Сделать это исчерпывающим образом, конечно, невозможно, и не всегда в этом есть необходимость. В первую очередь комментировались такие предметы, факты, исторические личности и термины, для понимания которых читателю пришлось бы обращаться к редкой и разнохарактерной литературе. О некоторых малоизвестных деятелях и фактах написано несколько подробнее.

Вторая задача примечаний — в установлении связей между томами сочинения Шпенглера. Поскольку к одному предмету, истории человечества, автор подходит с разных сторон: в первом томе — на материале искусства и науки, а во втором — на материале политики и религии, во 2-м томе было сделано много ссылок на 1-й, чтобы обратить внимание читателя на возникающие между ними параллели. Кроме того, во многих случаях ссылки на 1-й том необходимы для уяснения содержания 2-го.

Примечания к 1-му тому имеют в принципе те же цели, что и ко 2-му, однако не столь подробны. Шпенглер работает здесь гораздо более крупными мазками, не вдаваясь в скрупулезную деталировку,

---

исключительно последним изданием, лишь в сомнительных случаях обращаясь к изданию 1922 г. Кстати говоря, в современном переиздании, притом что некоторые опечатки изданий 20-х гг. здесь исправлены, оказалось непомерно много новых опечаток: вплоть до того, что в оглавлении вместо «религия» (Religion) стоит «революция» (Revolution)! Кроме того, теперешнее издание (его готовила Хильдегард Корнхардт, племянница Шпенглера) отличается от прижизненных пересмотром дат египетской истории по всему труду Шпенглера. Пересмотр осуществлен на основе современных исследований, сдвижка произошла в сторону «омолаживания» дат и, таким образом, некоторого «уплотнения» египетской хронологии (ведь конец ее установлен вполне незыблемо). Надо сказать, этот пересмотр только порадовал бы самого Шпенглера, поскольку с теми датами, которыми располагал он, египетская история оказывалась чересчур растянутой для его концепции. Х. Корнхардт оговорила свои поправки в «Предуведомлении», предпосланном ею Таблицам, следующим сразу за авторским Введением, а кроме того, в двух случаях она расширила на несколько слов авторские примечания к тексту. Во всех трех случаях текст Х. Корнхардт заключен в квадратные скобки, в конце его поставлены инициалы *[Х. К.]*.

и соответственно потребность в примечаниях возникает гораздо реже.

В заключение выражаю глубокую благодарность Виктору Петровичу Троицкому, который любезно взял на себя труд просмотреть еще достаточно сырые I и VI главы 1-го тома с математической точки зрения и сделал ряд ценных замечаний.

Примечания

1 Стихотворение из цикла «Кроткие ксении», ч. VI. По-немецки:

Wenn im Unendlichen dasselbe
Sich wiederholend ewig fließt,
Das tausendfältige Gewölbe
Sich kräftig ineinander schließt;
Strömt Lebenslust aus allen Dingen,
Dem kleinsten wie dem größten Stern,
Und alles Drängen, alles Ringen
Ist ewige Ruh in Gott dem Herrn. — *13*

2 *«Буря и натиск» (Sturm und Drang)* — романтическое направление в немецкой литературе кон. XVIII в. — *16*

3 Ср. о «переживании» наше прим. 11 во 2-м томе. — *16*

4 Подробнее о С. Родсе см.: *Давидсон А.* Сесиль Родс и его время. М., 1984. — *20*

5 То есть Цезаря. — *22*

6 *Эйсангелия* — в древнеаттическом праве (а также в праве ряда других греческих полисов) разновидность публичного иска в уголовных делах, а также сами процессуальные действия, следовавшие за таким иском. Вначале были направлены против еще не встречавшихся и в связи с этим не предусмотренных законодательством правонарушений, однако ок. сер. IV в. до Р. Х. был принят специальный «эйсангелический» закон, охвативший и обобщивший отдельные случаи. Вначале за исполнением закона мог надзирать только ареопаг, позднее существовало много инстанций, уполномоченных применять его в отдельных случаях (народное собрание, Совет пятисот, архонт и др.). — *27*

7 См. «Поэзия и правда», ч. II, кн. 7. — *33*

8 На Монт-Венту недалеко от Авиньона. — *33*

9 *Goethe J. W.* Werke. Berlin, Aufbau-Verlag, 1970. Bd. 17. S. 583. («Предисловие к немецкому Жиль Блазу», цитируется О. Шпенглером по памяти). Ср.: *Goethe J. W.* Werke. Weimarer Ausgabe. 4. Abt. Bd. 11. S. 22. (Письмо И. Г. Майеру от 8 февраля 1796 г.). — *41*

10 Беседа с Генрихом Луденом (1780—1847), профессором философии и истории в Йене с 1806 г., от 19 августа 1806 г. (см.: Goethes Gespräche. Hrsg. von W. von Biedermann. Leipzig, 1889—1896. Bd. 2. S. 82). — *42*

11 Здесь и чаще всего у О. Шпенглера слово «интеллигенция» означает не социальную группу, но используется вслед за Кантом и Фихте в значении «разума» или даже скорее «рассудка», хотя иногда могут иметься в виду и сами носители интеллигенции (ср. т. 2, прим. 91). — *46*

[12] *Geprägte Form, die lebend sich entwickelt.* Неоднократно цитируемая О. Шпенглером строка из стихотворения Гёте «Демон» в «Орфических пра-словах» (ср.: Т. 1. С. 167, Т. 2, прим. 409). О «точной чувственной фантазии» см.: *Goethe.* Naturwissenschaftliche Schriften. Bd. 2. S. 23 f. — *48*

[13] См. т. 2, прим. 557. — *48*

[14] Трое берлинских профессоров (Г. фон Трейчке, Т. Моммзен, У. фон Виламовиц-Меллендорф) находились в остром противостоянии с только что упомянутой базельской троицей. Ницше довольно-таки небрежно упоминает Моммзена по имени в своих «Несвоевременных размышлениях» (Ч. 1. «Давид Штраус. Исповедник и писатель», § 3), в письме же к П. Гасту от 18 июля 1880 г. он выражается более развернуто: «Слышали ли Вы, дом Моммзена сгорел? И что уничтожены его выписки, возможно, самый грандиозный подготовительный труд, осуществленный современным ученым? Говорят, он бросался в огонь снова и снова, пока его, сплошь покрытого ожогами, не пришлось остановить силой. Вероятно, такие предприятия, как Моммзеново, встречаются весьма нечасто, потому что колоссальная память и соответствующее ей чутье в части критики и расположения материала такого рода воедино сходятся редко, чаще же имеют обычай друг другу противостоять. Когда я услыхал эту историю, у меня защемило сердце, и до сих пор, вспоминая об этом, я испытываю прямо-таки телесные страдания. Сочувствие ли это? Но что мне до Моммзена? Он мне вовсе не симпатичен». Известно, что «Рождение трагедии из духа музыки» вызвало глубокое неприятие Виламовица, ответившего на работу Ницше рецензией «Филология будущего! Опровержение "Рождения трагедии из духа музыки" Ницше». Впрочем, это отрицательное отношение было общераспространенным почти во всем научном мире, и здесь мало помогла блестящая отповедь, данная Виламовицу Э. Роде. — *51*

[15] Словом *insula* (букв.: остров) назывались в Риме кварталы доходных домов, а иногда и отдельные такие дома. См. т. 2, прим. 126 и соответствующее место в тексте. — *59*

[16] См. т. 2, прим. 336. — *60*

[17] Беседа имела место в Эрфурте 6 октября 1808 г. Данные слова были сказаны в связи с возникающими в трагедиях мотивами судьбы, что, по мнению Наполеона, следовало бы относить «к более темным временам». Далее последовали процитированные слова (см.: Goethes Gespräche. Указ. соч. Bd. 2. S. 222). — *63*

[18] Речь идет о так называемом *искусстве вертикального* (льянхэн) *и горизонтального* (хэцзун). См.: Китайская философия: Энциклопедический словарь. С. 422 (статья «Цзунхэн цзя»), а также т. 2, прим. 59. — *63*

[19] Выражение без прямого упоминания Паскаля см.: *Nietzsche F.* Werke in drei Bänden. Hrsg. von Karl Schlechta. München, 1954. Bd. 3, S. 726 (или: *Nietzsche F.* Nachgelassene Fragmente 1887–1889. Kritische Studienausgabe. Hrsg. von G. Colli und M. Montinari. München, 1988. Bd. 13. S. 339). Ср. о Паскале у Шлехты, там же, S. 686 ff. (у Монтинари S. 27 f.). — *69*

[20] Букв.: старый режим *(фр.);* как правило, применительно к устройству и нравам дореволюционной Франции. — *69*

[21] Первое стихотворение вынесено в качестве эпиграфа ко всей книге О. Шпенглера (см. прим. 1), второе — из сборника «Западно-восточный диван» (цикл «Книга певца»). — *78*

[22] Запись от 13 февраля 1829 г. — *78*

[23] «Живая природа» дважды упоминается в «Фаусте» (Ч. I, «Ночь»; Ч. II, Акт III, «Тенистая роща»), в «Страданиях юного Вертера» (письмо от 18 мая), в «Письмах из Швейцарии» (Ч. I), в работе «Винкельман» (раздел «Красота»), а также в письмах. — *97*

[24] *Кант И.* Соч.: В 6 т. Т. 6. М., 1966. С. 58. — *98*

[25] «Годы странствий Вильгельма Мейстера», кн. II, разд. «Наблюдения в духе путешествующих». — *103*

[26] В современном стандартном издании О. Шпенглера (S. 87) говорится не «время» (*Zeit),* а «число» (*Zahl).* Однако в доступном мне издании 1923 г. говорится именно о времени, а не о числе, и это дополнительный довод в пользу того, что пишет К. А. Свасьян в издании: *Шпенглер О.* Закат Европы. М.: Мысль, 1993. Т. 1. С. 640 (прим. 59). Между прочим, в переводе Н. Гарелина, изданном в 1923 г. (и сделанном с более раннего издания труда О. Шпенглера, вероятно, 1918 г.), также сказано «время», но не «реальное», а время просто. Если прилагательное было опущено не по недосмотру переводчика или издательства, это также аргумент в пользу чтения «время», поскольку позволяет предполагать, что автор возвращался к данному месту, чтобы его уточнить, и не нашел здесь опечатки. Во французском же переводе А. Тазеру, до сих пор переиздающемся во Франции, сказано «число». Впрочем, опечатки случаются даже в списках опечаток, и потому, надо думать, самый главный довод в нашу пользу — то, что полная разнородность времени и числа, т. е. истории и природы, — общее для О. Шпенглера место, один из постулатов его теории, о чем он уже неоднократно упоминал выше. — *107*

[27] «Фауст» (Ч. II, Акт I, «Темная галерея»). — *114*

[28] «Максимы и размышления», раздел «Наброски, сомнительное, незаконченное» (*Goethe J. W.* Werke. Berlin, Aufbau-Verlag, 1970. Bd. 18. S. 674). Цитируется, вероятно, по памяти, т.к. в тексте Гёте высказывание короче: «Функция есть бытие, осмысленное в деятельности». — *134*

[29] См. «Случай Вагнера», Предисловие; «Ecce homo», Предисловие, § 4. Если в первом случае Ницше говорит об отстраненном взгляде как о поставленной цели, то во втором претендует на то, что достиг желаемого. — *141*

[30] Из письма к В. фон Гумбольдту от 3 декабря 1795 г. — *142*

[31] Где Шопенгауэр, в частности, пишет: «Наконец, мы так же мало, как и в прошлом, примемся здесь рассказывать истории, выдавая их за философию. Ибо, как мы полагаем, страшно далек от философского познания мира всякий, кто тешит себя иллюзией, что сущность мира можно

хоть как-то, хотя бы даже в приукрашенном виде, постигнуть исторически» и т. д. — *145*

32 *Goethe.* Werke. Weimarer Ausgabe. 2. Abt. Bd. 6. S. 300 ff. — *145*

33 См. выше прим. 12. — *145*

34 Беседа с Иоганном Даниилом Фальком (1768—1826), проживавшим в Веймаре с 1797 г. писателем и филантропом, от 25 января 1813 г. (см.: Goethes Gespräche. Hrsg. von W. von Biedermann. Leipzig, 1889—1896. Bd. 3. S. 72). — *145*

35 День Лейпцигского сражения. — *146*

36 «Фауст». Ч. II, «Глубокая ночь» (9-я и 8-я строка «Фауста» от конца). Одна из любимых Гётевых цитат О. Шпенглера (ср. т. 2. С. 302, а также настоящий том ниже. С. 215, 222, 453). — *151*

37 *Hebbel.* Tagebücher II. Hrsg. von Th. Poppe. S. 398. — *151*

38 От лат. *abstraho* — букв.: отвлекать. Ср. т. 2. С. 13. — *151*

39 «Годы странствий Вильгельма Мейстера», кн. II, разд. «Наблюдения в духе путешествующих». Ср. у того же Гёте («Западно-восточный диван», «Книга досады»):

Кто про три последних тыщи
Лет не приобрел понятья,
Будет темным, глупым, нищим
В повседневности объятьях. — *153*

40 Ср.: «Я недостаточно стар для того, чтобы заботиться о всемирной истории, которая представляет собой одну из абсурднейших вещей среди всего существующего» (из беседы с Фридрихом фон Мюллером и Генрихом Майером от 6 марта 1828 г. (см.: Goethes Gespräche. Указ. соч. Bd. 6. S. 268—269). — *153*

41 *Эккерман И. П.* Разговоры с Гёте. Запись от 18 февраля 1829 г. Ср. сказанное в «Фаусте» (Ч. II, Акт 1, «Темная галерея», цитируется О. Шпенглером во 2-м томе. С. 16):

Я не ищу спасенья в безразличье,
Ведь трепет — наше высшее отличье;
Нам в чувстве мир становится дороже:
Мы постигаем чудо сразу — кожей! — *155*

42 Межчелюстной кости *(лат.).* Речь идет об открытой Гёте в 1784 г. кости человека и животных. — *155*

43 Вообще это письмо к Шарлотте фон Штайн (1—9 июня 1787 г., Неаполь—Рим, см.: *Goethe.* Werke. Weimarer Ausgabe. 4. Abt. Bd. 8. S. 233). Впрочем, данные слова содержатся в той части письма, с которой Гёте просит свою корреспондентку ознакомить Гердера. — *155*

44 *Эккерман И. П.* Разговоры с Гёте. Запись от 21 октября 1823 г. — *157*

45 Ср. Псал. 89, 10. — *161*

46 Фридерика Брион, дочь сельского пастора, которую Гёте встретил в 1770 г., приехав в Зессенгейм под Страсбургом. Описание поездки имеется в «Поэзии и жизни» (кн. 10). — *161*

47 Ср. т. 2, прим. 33. — *167*

[48] См.: *Goethe.* Werke. Weimarer Ausgabe. 2. Abt. Bd. 11. S. 149. — *172*

[49] Очевидно, в виду имеется библейское «Адам познал Еву, жену свою; и она зачала...» (Быт. 4, 1). — *172*

[50] Критика чистого разума. Ч. II. Гл. 3. — *175*

[51] Ср. т. 2, прим. 33. — *177*

[52] «Фауст». Ч. I, «Ночь» (слова Духа). — *177*

[53] قسم — судьба, доля, участь; корень قسم — делить. — *180*

[54] Герой одноименной драмы Г. Клейста. — *180*

[55] «Жизнь есть сон» — заглавие пьесы Кальдерона (1635). — *185*

[56] «Музей» (μουσεῖον) по-гречески изначально — храм Муз, впоследствии греки стали использовать слово более расширительно, к местам научных и художественных занятий, однако никаких музеев в нашем смысле в античности не существовало. — *187*

[57] См. выше, прим. 46. — *190*

[58] «Name ist Schall und Rauch» — слова Фауста (Ч. I, «В саду Марты»). — *191*

[59] Алжирский дей Гусейн ударил по лицу опахалом от мух французского консула Деваля во время аудиенции по случаю рамадана в 1827 г., что послужило поводом для установления французами тогда же блокады алжирского побережья, а впоследствии — вторжения французских войск и завоевания Алжира. — *197*

[60] Чуть перефразированная 4-я строка из стихотворения Гёте «Демон» (цикл «Пра-слова. Орфическое»). Строки 5—8 О. Шпенглер цитирует ниже. С. 213, а строку 8, как уже говорилось, — неоднократно на протяжении тома. — *198*

[61] Разграбление Рима *(ит.)* императорскими войсками в мае 1527 г., штурм начался 6 мая. Ср. т. 2, прим. 216. — *201*

[62] Изначальное значение слова ἐποχή — «задержка, прекращение». Слово зафиксировано в греческой литературе довольно поздно, начиная со стоиков (у которых оно было техническим термином, означающим воздержание от суждения) и Полибия. Впоследствии в астрономии (у Птолемея) оно означало положение звезды или соответствующий такому положению момент времени. — *202*

[63] Имеется в виду период с 1254 по 1273 г., когда трон императора Священной Римской империи оставался незанятым. — *203*

[64] Речь идет о завершившейся неудачей осаде (с 19 марта по 20 мая 1799 г.) войсками Наполеона крепости Сен-Жан д'Акр (совр. Акка) в Палестине. — *204*

[65] Слово «теория» происходит от *греч.* Θεωρέω — рассматривать, восходящего в свою очередь к θεάομαι — видеть, зреть. Ср. ниже. С. 464, 484. — *208*

[66] Из стихотворения Шиллера *«Die Weltweisen»* («Философы»). Ср. т. 2. С. 532 и прим. 564. — *210*

[67] «Избирательное сродство» — роман Гёте (1809), «Женщина с моря» — пьеса Г. Ибсена (1888). — *211*

[68] См.: *Hebbel.* Tagebücher I. S. 219 f., 231 f., 239 f. — *211*

[69] «Годы странствий Вильгельма Мейстера», кн. II, разд. «Наблюдения в духе путешествующих». — *211*

[70] «К генеалогии морали», рассмотрение второе, § 13. — *213*

[71] Ср. начало VIII элегии Р. М. Рильке (указано К. А. Свасьяном):

Вся тварь во все глаза глядит в бескрайность.
Лишь наши глаза как бы обращены
И целиком повернуты вовнутрь,
Они силки вокруг открытой двери.
Все, что вовне, мы знаем лишь по ликам
Зверей. Ведь малое еще дитя
Мы обращаем вспять и принуждаем
Смотреть на формы сзади, не в бескрайность,
Что в лике зверя так глубока. От смерти
Свободен он. *Ее* одни мы видим.
Ступает гибель вечно позади, за зверем,
А Бог идет пред ним. И уходя, уходит
Зверь в вечность, как ручей струится вдаль. — *220*

[72] См.: «Моя жизнь» (ППС. М., 1957. Т. 23. С. 470–471). В собраниях сочинений Толстого чаще публикуется под условным названием «Первые воспоминания». — *220*

[73] Матф. 6, 28. — *224*

[74] См. диалоги «Федр», «Федон», «Менон». — *230*

[75] Ср. у Гёте: «Когда немеет в муке человек, мне Бог дает сказать, как я страдаю (Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt, Gab mir ein Gott zu sagen, wie ich leide)» («Торквато Тассо», акт 5; взято самим Гёте в качестве эпиграфа к «Мариенбадской элегии», 1823, с заменой wie на was). — *237*

[76] *Roma quadrata* — букв.: квадратный Рим, т. е. древний, изначальный, построенный прямоугольным в плане по этрусским образцам (Энний. «Анналы», 157). *Pomérium* — «незастроенная полоса земли по обе стороны городской стены». — *241*

[77] Посвященный богам участок земли. — *241*

[78] О *«Dies irae»* см. т. 2, прим. 333. О «Велуспе» см. т. 2, прим. 289. — *241*

[79] См. т. 2, прим. 414. — *242*

[80] Ч. I, «Ночь». — *242*

[81] См.: Ницше Ф. Так говорил Заратустра. — *244*

[82] Исход 20, 4. — *244*

[83] См. «Веселая наука», ч. V, § 367. — *248*

[84] Распространенный главным образом в Верхней Баварии, Тироле и Каринтии народный танец, во время которого одетые в кожаные штаны мужчины подпрыгивают и ритмически хлопают себя ладонями попеременно по подошвам ботинок, коленям и бедрам. — *250*

[85] *Вазари Дж.* Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. М.; Л., 1933. С. 126. — *250*

[86] *Eckhart M.* Deutsche Predigten und Traktate. Zürich, 1979. S. 329. — *250*

87 Слово «трубадур», *фр.* troubadour — от старопровансальского trobador — поэт, происходящего от trobar — искать, сочинять стихи. Корень общий с *фр.* trouver — находить, изобретать, чем и вызвано замечание О. Шпенглера. Подробнее см.: Жизнеописания трубадуров. М., 1993. С. 508. — *253*

88 Куббат ас-Сахра, называемый еще Мечеть Омара, построен в 685—691 гг. Со скалы, над которой возведен собор, пророк Мухаммед вознесся на небо. — *260*

89 Раздел «Менгс». — *266*

90 Найденная на Самосе статуя Геры (посвящена неким Херамием), фигура которой воспроизводит округлость древесного ствола. — *289*

91 «Новое искусство» (*лат.),* направление французской музыки XIV в., получившее название по трактату Филиппа де Витри (ок. 1320) и противопоставлявшееся *Ars antiqua* («Старому искусству»), которое господствовало в XIII в. — *293*

92 Псевдоним, настоящее имя Адольф Вейгель — поэт, не оставивший следа в литературе и обязанный попаданием в этот ряд исключительно дружбе с О. Шпенглером, сыном квартирной хозяйки которого в Мюнхене он был (прим. по материалам К. А. Свасьяна, см.: *Шпенглер О.* Закат Европы. М.: Мысль, 1993. Т. 1. С. 648, прим. 196). — *308*

93 *Goethe.* Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche. 28. August 1949, hg. v. Ernst Beutler. Zürich. Bd. 16. S. 210. — *313*

94 То есть внутриглазным. У Гёте есть даже стихотворение «Энтоптические цвета» (1817, опубл. 1827). — *314*

95 Рукописи на пергамене, окрашенном в пурпурный цвет. — *315*

96 См. «Случай Вагнера», § 2. — *321*

97 *Limes,* т. е. «граница» (*лат.),* — название возведенной римлянами пограничной стены в Германии (аналог Великой китайской стены). — *323*

98 То же по-немецки, по-английски и по-французски с заменой синтетической грамматической формы — аналитической. — *329*

99 То же на народной латыни, по-французски и по-средневерхненемецки, также с заменой синтетической грамматической формы — аналитической, букв. вместо «ты сделал» — «ты имеешь сделанным». Между прочим, немецкое *haben* этимологически не связано с латинским *habeo,* хотя оба слова означают одно и то же — «иметь». — *329*

100 «Человек», использовалось в старофранцузском в качестве подлежащего безличного оборота (со временем из *un homme* получилось *on,* которое и используется теперь в качестве подлежащего такого оборота: *on dit* — «говорят», *on pense* — «полагают»). — *329*

101 Аналогичный французскому безличный оборот в немецком языке, подлежащее *man* — «человек» (*др.-в.-нем., совр. нем. Mann).* — *329*

102 Теперь его называют «Мастером св. Вероники». — *330*

103 Плиний Старший (34, 16) пишет: «Они (т. е. древние) не имели обыкновения создавать изображения людей, разве что тех, которые заслужили долгую память каким-либо славным поступком, прежде всего победой

на священных играх, особенно Олимпийских. Всем, кто победил на Олимпиаде, было принято посвящать статуи, для тех же, кто победил трижды, ваяли статуи, повторявшие их телесные черты, которые назывались иконическими (iconicas). Сколько могу судить, афиняне самыми первыми поставили статуи за общественный счет, это были изображения тираноубийц Гармодия и Аристогитона». — *332*

104 См. т. 2, прим. 365. — *335.*

105 Гармодий и Аристогитон, убившие в 514 г. до Р. Х. Гиппарха, брата афинского тирана Гиппия. В представлении афинян, которых тщетно пытались разубедить Геродот и Фукидид, Гармодий и Аристогитон сыграли основную роль в избавлении Афин от тирании и во введении демократического правления. Согласно Фукидиду, находившиеся в любовных отношениях Гармодий и Аристогитон организовали заговор, желая убить правивших городом сыновей Писистрата, Гиппия и Гиппарха, прежде всего из-за того, что Гиппарх пытался соблазнить Гармодия. Покушение было назначено на день празднества Панафиней. До Гиппия заговорщикам добраться не удалось, так что им пришлось ограничиться убийством одного Гиппарха. Гармодий погиб на месте, Аристогитону удалось ускользнуть, но вскоре Гиппий после пыток казнил и его. Правление ужесточившего режим Гиппия продолжалось до 510 г., когда он был изгнан вторгшимися в Аттику спартанцами под предводительством царя Клеомена I. Последовавшие затем попытки Гиппия вернуть власть (в частности, при помощи персов в 490 г.) провалились, в 490 г. он умер в изгнании. Настроенные против Писистратидов афиняне усматривали в убийстве Гиппарха патриотический подвиг и поручили (вероятно, вскоре после 510 г.) скульптору Антенору создать статуи тираноубийц, установив их на Агоре. Был учрежден культ Гармодия и Аристогитона, у их гробницы регулярно совершались жертвоприношения. В 480 г. Ксеркс увез статуи в качестве военной добычи (впоследствии кто-то из греческих правителей на Востоке возвратил их в Афины — возможно, сам Александр после взятия Суз в 331 г.), но уже в 477 – 476 гг. вместо них были поставлены широко известные по античным копиям (лучшая из них в Неаполе) статуи работы скульпторов Крития и Несиота. — *337*

106 Возможно, опечатка: в свете сказанного в прим. 103 здесь, пожалуй, следовало бы сказать «неиконические» (т. е. те статуи, которые полагались за *одну* победу). — *337*

107 Плиний Старший (35, 153). — *337*

108 Очевидно, имеется в виду «Падение осужденных в ад» (Мюнхен, Старая Пинакотека). — *339*

109 Обычно картину называют «Шубка» (Вена, Музей истории искусств). — *339*

110 Статуя Канграндe делла Скала высится над входом в фамильную церковь Санта-Мария Антика в Вероне, образуя подобие портала. Мраморный подлинник находится теперь в музее Кастельвеккио. Бронзовая

статуя Бартоломео Коллеони работы А. Верроккьо была установлена в Венеции в 1496 г. — *340*

111 Строения во Флоренции. Возведение Лоджиа деи Ланци было начато в 1376 г. (архитекторы Бенчи ди Чионе и Симоне ди Франческо). Палаццо Строцци начали строить в 1489 г. — *341*

112 После умершего в 1546 г. Антонио Сангалло Младшего, последователя Браманте, возведение Палаццо Фарнезе в Риме было поручено вначале Микеланджело, а затем Виньоле и Джакомо делла Порта. — *344*

113 Слова Винкельмана, дважды встречаются в сочинении «Размышления о подражании греческим произведениям в живописи и ваянии» (Winckelmanns Werke in einem Band, hrsg. von Helmut Holtzhauer, Berlin und Weimar, 1969. S. 17, 19). — *344*

114 Букв.: чудовищность (*ит.*). *Il terribile* (ужасный) — прозвище, данное Микеланджело папой Юлием II. — *345*

115 «Поэтика», 1450a 28 — 29. — *355*

116 «Естественная история» 34, 65. — *360*

117 Веселая, комическая пародия на трагедию, с хором, составленным из сатиров. Сатировские драмы ставили на состязаниях драматургов в честь праздника Великих Дионисий, как приложение к трагической трилогии. Хотя сатировские драмы писали все знаменитые древнегреческие трагики, полностью уцелела лишь одна, а именно принадлежащий Эврипиду «Киклоп». — *362*

118 Пьеса Г. Ибсена (1886). — *363*

119 В статье «Рихард Вагнер и "Тангейзер" в Париже» (1861). — *366*

120 Опера Дж. Мейербера (1836). — *367*

121 См. выше прим. 11. — *368*

122 По состоянию на 1976 г. в Союзе писателей СССР было 7833 члена, в Союзе художников — 14 538, в Союзе композиторов — 1936. — *368*

123 Выпад против швейцарского художника Фердинанда Ходлера (1853 — 1918). — *368*

124 См. т. 2, прим. 251. — *370*

125 См. выше прим. 75. — *372*

126 См. т. 2. С. 255. — *377*

127 «Государство» IV 435e-436a (порядок, естественно, обратный: корыстные южане, необузданные северяне и любознательные греки). — *377*

128 «Федр» 246 ab. — *379*

129 Букв.: геометрически *(лат.),* применяемый Спинозой в его «Этике» метод доказательства, который, как ему казалось, приближается по точности к математическому. О «кисмате» см. выше, прим. 53. — *381*

130 См. выше прим. 58. — *384*

131 В классическом языке. — *384*

132 «Государство» VII 514a-517a. — *386*

133 Эсхил «Прометей», 518; «Илиада» XXII, 209 — 213. — *388*

134 «Метафизика» 1072b 22 — 25; «Никомахова этика» 1178b 7 — 32. — *388*

135 «Поэтика» 1450a 16 — 17. — *394*

136 Ср. у Ницше («Случай Вагнера», прим. 1): «Сущим несчастьем для эстетики было то, что слово "драма" всегда переводилось словом "действие". В этом заблуждается не один Вагнер: все всё еще заблуждаются, даже филологи, которым следовало лучше это знать. Античная драма имела в виду великие *сцены пафоса,* а действие как раз исключала (переносила его *до* начала или *за* сцену). Слово "драма" дорического происхождения, и в дорическом словоупотреблении оно означает "событие", "историю" (оба слова в священном смысле). В древнейшей драме представлялась местная легенда, "священная история", на которой покоилась основа культа (стало быть, не деяние, а событие: по-дорически ὁρᾶν вовсе не значит "делать")». — *394*

137 Мим — небольшая сценка комического содержания. — *395*

138 Афиняне принимали очень близко к сердцу судьбу родственного им города в Малой Азии, который после неудачного восстания взяли и разрушили персидские войска в 494 г. до Р. Х., все его обитатели были при этом проданы в рабство. Поэтому постановка спровоцировала необычайный всплеск эмоций и Фриниха оштрафовали на 1000 драхм (см. Геродот 6, 21). — *398*

139 Михаэль Кольхас — герой одноименного рассказа Г. фон Клейста (1805—1810). Голо — герой трагедии Ф. Геббеля «Геновева» (1843). — *400*

140 Из стихотворения Гёте «Арфист» (до 1783). Стихотворение включено также в «Годы учения Вильгельма Майстера» (ч. II, гл. 13). Четверостишие целиком заимствовано в «Лорелее» (1811) К. Брентано. — *402*

141 Выражение Ф. Ницше («По ту сторону добра и зла», § 257; «К генеалогии морали», § 2, 14; «Сумерки богов», § 37; «Антихрист», § 43, 57). — *406*

142 Не однажды, а дважды: см. «Веселая наука», предисловие ко 2-му изданию, § 4; «Ницше против Вагнера», эпилог, § 2. — *407*

143 невежественная толпа *(лат.).* Выражение принадлежит Горацию («Оды» III 1, 1). — *407*

144 В соответствии с географическими представлениями древних египтян и греков Пунт — южный берег Красного моря и прилегающие берега Аденского пролива, соответствующие побережью современных Эритреи и Джибути. — *413*

145 На Малых и Больших Зондских островах находится Индонезия. — *414*

146 Фрг. 60 полностью: «Путь вверх и вниз — один и тот же». — *421*

147 Мф. 11,15; 13, 9; 13, 43. — *422*

148 Ср. т. 2, прим. 406. — *423*

149 То есть «доблесть без моралина» (см.: «Ecce homo», раздел «Почему я так умен», § 1; «Антихрист», § 2,6). *Grandezza* и *grandeur* — величие, великолепие, благородство. — *428*

150 «К генеалогии морали», рассмотрение второе, § 11; «Сумерки богов», раздел «"Улучшатели" человечества», § 2. — *428*

151 См. т. 2, прим. 45, 39. — *429*

152 См. т. 2, прим. 453. — *429*

153 См. т. 2, прим. 190. — *429*

154 *Nietzsche F.* Werke in drei Bänden. Hrsg. von Karl Schlechta. München, 1954. Bd. 3. S. 504 (или: *Nietzsche F.* Nachgelassene Fragmente 1885–1887. Kritische Studienausgabe. Hrsg. von G. Colli und M. Montinari. München, 1988. Bd. 12. S. 87 f.). — *430*

155 «Поэтика» 1453a 2; ср. 1456a 21. — *431*

156 *Nietzsche F.* Werke in drei Bänden. Hrsg. von Karl Schlechta. München, 1954. Bd. 3. S. 634 (или: *Nietzsche F.* Nachgelassene Fragmente 1887–1889. Kritische Studienausgabe. Hrsg. von G. Colli und M. Montinari. München, 1988. Bd. 13. S. 139, 189–190). — *433*

157 Ср. т. 2, с. 327 и прим. 360. — *436*

158 Трактат «Милиндапаньха» («Вопросы Милинды»), датируемый II в. до Р. Х. — *438*

159 «Ecce homo», раздел «Почему я так умен», § 1. — *444*

160 См.: Гораций («Оды» III 30,1), т. е. знаменитый «Памятник». — *446*

161 «Предисловие Заратустры», § 4; ср. § 5. — *447*

162 Ибсен *Г.* Собр. соч.: В 4 т. Т. 3. М., 1957. С. 723. Ялмар Экдаль — герой пьесы Г. Ибсена «Дикая утка» (1884). — *448*

163 Пьеса Г. Ибсена (1881). — *456*

164 Ср. т. 2, прим. 406. — *457*

165 «Театр, рассматриваемый как нравственное учреждение» (1784) — статья Ф. Шиллера (первоначальное название — «Каково воздействие хорошего постоянного театра»). — *458*

166 «О четверичном корне закона достаточного основания», § 21. — *459*

167 «Метафизические основоположения естествознания», предисловие. — *465*

168 См. выше прим. 141. — *473*

169 *Goethe.* Naturwissenschaftliche Schriften. Bd. 1. S. 121. — *477*

170 См. т. 2, прим. 349. — *491*

171 О «Велуспе» и «Муспилли», а также Гелианде см. т. 2, прим. 289. — *491*

172 «Оды» 1 1, 25. — *495*

173 Кифхойзер — хребет к югу от Гарца. Хорзельберг — гора в Тюрингии. Император Ротбарт («Краснобородый») — мифическое переосмысление Фридриха Барбароссы, фрау Венус (аналог Хозяйки медной горы) относится к кругу сказаний о Тангейзере. — *496*

174 17, 23. — *496*

175 О Юпитере Долихене и Непобедимом Солнце см. т. 2, прим. 221. Текст в кавычках имеет в виду место Мф. 18, 20. — *499*

176 По преданию, в 312 г. по Р. Х., накануне битвы у Мульвиева моста возле Рима императору Константину, претендовавшему на единоличную власть на Западе империи, было видение, которому он приписывал свое обращение к христианству. Согласно Евсевию, Константин увидел в небе огненный крест, под которым были греческие слова: «Сим знамением победишь». Согласно же Лактанцию, Константину приснился сон, велевший ему поместить на щиты воинов греческую монограмму, означавшую имя Христа (буквы X и P). На следующий день Константин

одержал победу над противником, Максенций погиб вместе с сыном, и в качестве символа победы Константин поместил на своем лабаруме (императорском знамени) упомянутую монограмму. — *499*

177 Ср. т. 2. С. 462 и прим. 507. — *500*

178 «Веселая наука», § 108, 125, 343; «Так говорил Заратустра» «Предисловие Заратустры», § 2; «О жалостливых»; «В отставке». — *502*

179 См. выше прим. 11. — *502*

180 Разговор с Ф. В. Римером от 10 мая 1806 г. (см.: Goethes Gespräche. Указ. соч. Bd. 2. S. 27). «Искусством анализа (Scheidekunst)» называли в старину химию. — *505*

Оглавление

Мир — это дух (*И.И. Маханьков*) 5

Предисловие к 33—47-му изданию (новая редакция) 15

Предисловие к 1-му изданию 1-го тома 18

Введение 19

Глава первая. О смысле чисел 93

Глава вторая. Проблема всемирной истории 140

I. Физиономика и систематика 140
II. Идея судьбы и принцип каузальности 165

Глава третья. Макрокосм 216

I. Символика картины мира и проблема пространства 216
II. Аполлоническая, фаустовская, магическая душа 238

Глава четвертая. Музыка и скульптура 281

I. Изобразительные искусства 281
II. Обнаженная фигура и портрет 325

Глава пятая. Образ души и жизнеощущение 371

I. О форме души 371
II. Буддизм, стоицизм, социализм 418

Глава шестая. Фаустовское и аполлоническое познание природы 462

От переводчика 527

Примечания 531

Научное издание

Шпенглер Освальд

Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории
Том 1. Образ и действительность

Корректор: Башлай И.М.
Компьютерная верстка: Зеленцов П.О.
Группа допечатной подготовки изданий:
Иванова М.В.
Исакова Т.В.
Коновалова Т.Ю.
Коробов С.М.

Подписано в печать 15.09.2021. Формат 60 × 90/16.
Бумага офсетная. Печать офсетная.
Усл. печ. л. 34,0. Тираж 1000 экз. Заказ №

Издательство «Академический проект»,
адрес: 111399, г. Москва, ул. Мартеновская, 3;
сертификат соответствия
№ РОСС RU. АЕ51. Н 16070 от 13.03.2012;
орган по сертификации РОСС RU.0001.11АЕ51
ООО «Профи-сертификат».

Отпечатано в АО «ИПК "Чувашия"»,
428019, г. Чебоксары, пр. И. Яковлева, 13

По вопросам приобретения книги
просим обращаться в издательство:

телефоны: +7 495 305 3702, +7 495 305 6092,
факс: +7 495 305 6088,
e-mail: info@aprogect.ru,
интернет-магазин: www.academ-pro.ru

По вопросам издания книг
обращаться в редакционный отдел:

e-mail: redactor@aprogect.ru