

Лосев А. Очерки античного символизма и мифологии filosoff.org
Спасибо, что скачали книгу в бесплатной электронной библиотеке
<http://filosoff.org/> приятного чтения!

Лосев А. Очерки античного символизма и мифологии

Предисловие

Хотя развиваемый в этих "Очерках" взгляд на античность и не является новым, тем не менее применение его на практике детального исследования во многих отношениях может считаться вполне новым. Я хочу рассмотреть античность как единый культурный тип и это единство, насколько возможно, увидеть и в отдельных мелочах. Ведь значат же что-нибудь слова: античность, Греция, язычество и т. д. И если значат, то что-то, по-видимому, есть общее, характерное для всего античного, для всего греческого, для всего язычества. Я старался угадать стиль античности, не обезличивая его аналогиями с позднейшей культурой и не вытягивая ряд культур в одну линию, командуя им так, чтобы получалась одна абсолютно ровная шеренга. Я хотел уловить неизгладимые и неповторимые черты античного лика и попытался всерьез провести на практике общеизвестные рассуждения об ее пластичности. Конечно, это значило бы перестроить решительно все наше понимание античного мира. И так как сделать этого я пока не в силах, то я и решаюсь публиковать пока свои, большей частью весьма старые очерки (хотя этих очерков у меня набирается на несколько томов), давая ряд детальных анализов и не надеясь на то, что можно будет вскоре обработать с этой точки зрения хотя бы одну дисциплину из области классической филологии. Я уже много лет занимаюсь историей античной философии и кое-какие уголки ее обследовал со всевозможной подробностью и с применением самых последних научных методов. Однако я еще очень не скоро сумею издать труд, который бы охватывал всю античную философию с той точки зрения, которую я считаю сейчас единственно правильной. Предстоит еще масса отдельных кропотливых исследований, то филологических, то философских, то исторических, а я одинок и не имею (и даже лишен возможности иметь) учеников и даже просто сотрудников. Тем не менее только дружная работа энергичного круга специалистов, понимающих мою методологию или отношение к делу, могла бы сдвинуть нашу историю древней философии с мертвой точки. В этом и могла бы наша чисто русская заслуга, так как подобная методология на Западе только зарождается; и неизвестно, когда она станет там общепринятой. Вернее же всего (это я вполне ошутительно показываю в своей книге на примере изучения платонизма), что немцы очень скоро разработают историю древней философии в предлагаемом мною направлении; и русские люди будут читать немцев, не понимая и не зная, что это было у нас гораздо раньше, и притом гораздо значительнее и богаче, но что разные "условия" спокон веков мешают нам быть самими собою и разрабатывать свои же собственные, своим жизненным опытом выношенные идеи. Что же тут делать и кому жаловаться? Истина нисколько не страдает от того, что ее никто не хочет признавать. Наоборот, для истины (а равно и для не признающих ее) это только логично. Обойдитесь без истины вы, а истина уж наверное обойдется без вас.

Точка зрения на античность, положенная в основу этих очерков, выработана мною совершенно эмпирически, в процессе долговременных занятий древней философией, хотя теперь для меня это, конечно, уже не только эмпирическая необходимость. Почти с первых лет занятий древней философией я никак не мог понять ряда вопросов, которые только теперь начинают мне более или менее уясняться. Самое разительное было – общее значение платонизма. Если послушать историков философии, то оказывается, что это есть учение о чистом духе, что это идеализм романтиков, что это метафизика, предшествующая христианству, и т. д., и т. д. Я никогда не мог понять, как же это могла быть философия чистого духа в такую эпоху и в чем же, собственно, разница этой философии от средневекового христианства, от романтизма и т. д.? Ну, ладно, пусть это предшествование. Но где же тут языческая плоть, где хваленая пластичность тела, где красота статуй? А с другой стороны, что же это за чистый дух, если в одном месте у Платона прославляется педерастия, в другом – рабство, в третьем – конный завод вместо семьи? Только в последние годы я стал понимать все эти реальные черты платонического лика и научился не нарушать всего стильного единства этого последнего. Я понял, какая глупость содержится в обычных взглядах на платонизм, когда одни берут в нем одно чистенькое, а на все грязненькое навязывают фиговые листочки (уж не из отсутствия ли исторического чутья и собственного мещанства?) или когда берут все грязненькое, а все чистенькое подло замалчивают (уж не из-за злобы ли, что есть вообще чистенькие люди?). И вот я выставляю теперь требование – понимать и излагать Платона так, чтобы было видно, как платоническая идея неминуемо ведет к рабству, "монашеству", обобществлению жен и детей и т. д., потому что только тут вскрывается ее подлинный классический стиль и потому что

Лосев А. Очерки античного символизма и мифологии filosoff.org только это и говорит сам Платон. Это – слова самого Платона, и надо только выполнить простое требование – не замалчивать собственных слов Платона. Другой пример – пресловутый античный "материализм". Ну, как прикажете относиться к "исследователям", которые слова философа о судьбе и Логосе трактуют как материалистическое учение о законах природы, а в атомах, которые сам Демокрит называет эйдосами, видят новоевропейские метафизические фикции? С моей же точки зрения, Демокрит никакого отношения к материализму не имеет; его атомизм необходимо пластичен и "классичен". Вскрыть это – задача особого исследования. Наконец, о неоплатонизме я уже не говорю. До сих пор на него возводится просветительская клевета об его "гностическом" характере (несмотря на то, что Плотин написал целый трактат "Против гностиков"), об его беспредметном мистицизме (несмотря на диалектический метод), магии (несмотря на критику ее в II 3) и т. д. Все эти "традиции" чрезвычайно трудно преодолеваются. И никто всерьез не хочет представить себе, что неоплатонизм есть чисто греческое явление, что он пластичен, как и все в Греции, что в эпоху "упадка" (как просветительская и либеральная точка зрения оценивает период неоплатонизма) часто ярче всего осознается и выявляется подлинный дух и лик нации.

Но об этом довольно. Sapienti sat!. Оканчиваю это небольшое предисловие призывом к работе. Пора оставить либеральные хлопущки и пора приступить к делу! Вперед – в защиту подлинной и неискаженной античности!

А. Лосев

Москва. 5 апреля 1928 г.

Очерк I. Происхождение античного символизма.

1. Вступительные замечания

I. 2. Замечание о Возрождении и Просвещении. 3. Винкельман. 4. Шиллер. 5. Шеллинг. 6. Гегель.

II. 7. "Научная" филология. 8. фр. Ницше. Аполлинизм. 9. Дионисизм. 10. Синтез аполлинизма и дионисизма. 11. Аттическая трагедия. 12. Критическое замечание о концепции Ницше.

III. 13. Шпенглер. 14. Интуиция тела в античности. 15. Античная математика по Шпенглеру. 16. История, время, судьба и драма в античности. 17. Космос и пространство. 18. Искусство изолированного тела. 19. Душа и жизнь. 20. Познание природы. 21. Критические замечания о Шпенглере.

IV. 22. Отвлеченная и общая формула античности. 23. Диалектика тела в античном мироощущении. 24. Религия. 25. Искусство и поэзия. 26. Математика и космология. 27. Философия. 28. Итоги.

1. Вступительные замечания. Античный символизм и все его виды и сферы применения, напр. эстетика, теория эстетического воспитания, как равно и вообще философия греков, искусство, религия, общественная жизнь и т. д., таили под собой некоторый общий жизненный опыт и некое живое мироощущение, объясняющее все столь своеобразные черты всей этой теории, философии, искусства и пр. Нельзя понять законченного организма мысли и жизни, не заглянув в те первичные интуиции, из которых он вырастает. Я и хочу попытаться в этом кратком и предварительном очерке нащупать общие устои греческого жизненного и мыслительного опыта, чтобы стало ясным то, как греки могли приходиться к своему искусству, религии, философии, равно как и к теории этих областей человеческого творчества.

Разумеется, делать это можно только после внимательного рассмотрения того, что уже было раньше сказано об античности в ее целом. Однако не так уж много можно найти типических концепций античности в Новое время, пригодных для нашей точки зрения. Дело в том, что мы должны дать концепцию античности или хотя бы эллинизма в наиболее общем и широчайшем виде. Конечно, всякому младенцу известно, что античность тянулась целые века и даже тысячелетия и что эти периоды часто даже перестают быть похожими один на другой. Но, несмотря на это, мы все же постоянно оперируем с термином "античность" совершенно однозначно, так, как будто бы это было действительно единое и цельное понятие. И иначе не может и быть.

Или это слово что-нибудь значит, или оно ничего не значит. Если оно совершенно ничего не значит и есть набор пустых звуков, то тогда не о чем и разговаривать; и это слово, а равно и самый предмет, обозначаемый этим словом, надо изъять из употребления и признать за несуществующее. Если же оно значит хоть что-нибудь, то значение его должно быть вскрыто в точных категориях; и ни в каком случае не может быть помехой то, что фактически античность есть совокупность трудно сводимых одна на другую эпох, наций, стран и личностей. Все эти эпохи, нации и т. д. необходимым образом должны как-то входить тою или другою стороною в ту область, которую мы называем античностью. Конечно, они часто различны, несходны, даже в некоторых отношениях противоположны. Но основное правило элементарной диалектики гласит, что становление возможно только тогда, когда есть то, что именно становится. Если есть только становление, т. е. только одно целое и сплошное становление и больше нет ничего, то это значит, что нет и никакого становления, ибо во всяком становлении должно быть то, что именно становится и что отличается от своего становления, т. е. есть не становящееся, устойчивое, неподвижно пребывающее в каждый мельчайший момент становления. Поэтому, как бы один период античности ни был не похож на другой, должно быть нечто одно, что, при всех несходствах и изменениях в своем реальном воплощении и осуществлении, необходимым образом остается неизменным, неподвижным и совершенно общим. Вот это неизменное, неподвижное и общее, что мы находим в античности, мы и должны вскрыть, чтобы быть в состоянии потом говорить уже и о реальном осуществлении этого общего в частных проявлениях. Разумеется, это общее нам неоткуда взять иначе как все из тех же частных проявлений и из реальных фактов. Но в логическом порядке это общее, несомненно, предшествует частному, откуда бы мы его ни получали, – если вообще не хотим, чтобы античность рассыпалась на бесконечное множество взаимно несравнимых, абсолютно дискретных и изолированных единиц.

Итак, античность есть, и есть она как таковая, как нечто, хотя и общее, но в то же время чрезвычайно определенное и оформленное, единичное целое. Это целое и необходимо вскрыть во всем его индивидуальном своеобразии, вскрыть *in sresie*, как неделимую, индивидуальную общность. Ясно, что на такую точку зрения неохотно становится всякий филолог-эмпирик. Считается зазорным и унижительным и даже прямо недопустимым составлять такие суждения об античности. Думают, что такая концепция может быть получена только на основании изучения бесконечного множества отдельных фактов и что, пока все эти факты не изучены или пока они не будут изучены одним лицом – нельзя и пытаться делать подобные построения. Но это беспомощное барахтанье в тысячах изолированных мелочей никогда и не может прийти ни к какой обобщенной концепции. Чтобы получить эту последнюю, совсем не надо изучать тысячи отдельных мелких или крупных фактов. Общность видна уже и на нескольких фактах, часто даже на каком-нибудь одном факте. Конечно, есть факты более показательные и менее показательные, более выразительные и менее выразительные. И их надо уметь подобрать, если мы хотим ими продемонстрировать общее. Но дело тут не в фактах и не в демонстрации. Дело здесь в специфическом характере общего и в специфическом характере узрения, резко отличающемся от узрения фактов и их фактической закономерности. Распространяться на эту тему, однако, здесь неуместно, и потому я ограничусь только простым указанием на наличие такой общей теории и на ее необходимость.

Это общее и целостное отношение к античности, правильное или неправильное, всегда сопровождало собой всякую крупную эпоху, так как всякая эпоха старалась найти в античности для себя оправдание и опору. Пересмотрим в кратчайшем виде главные концепции античности, известные нам из истории Нового времени.

Часть 1

I

2. Замечание о Возрождении и Просвещении. Я не буду специально говорить о понимании античности в эпоху Возрождения и в эпоху Просвещения. Что Возрождение старалось найти в античности оправдание для своей критики средневекового аскетизма и что французский "классицизм" понял античность со стороны "bon sens", "raison", "здорового смысла", того стройного изящества неглубоких, красивых и часто весьма выразительных форм, которыми так богат французский классический язык, – это достаточно известно всем. В особенности интересна эта вторая – просветительская – модификация античности. Выросшая на совершенно иных интуициях, чем античность подлинная, она заменила пластический характер античности представлениями о бесконечном пустом пространстве, естественной

Лосев А. Очерки античного символизма и мифологии filosoff.org наукой и анализом бесконечно малых. Если наиболее централен для античного мировоззрения платонизм, то для Запада, особенно в эпоху Просвещения, характерен тот платонизм, из которого выпала вся его пластическая и интуитивная основа. Такой платонизм есть рационализм, или, говоря конкретнее, картезианство. Просветительское мировоззрение имеет за собой картезианский опыт, и просветительская античность есть французский рационализм. Однако в очерке, не посвященном специально эволюции воззрений на античность, нет места для изложения этих и подобных концепций. Мы принуждены выдвинуть те концепции античности, которые имеют теперь более актуальное значение, чем возрожденские и просветительские архаизмы.

3. Винкельман. И. И. Винкельману, по общему убеждению, принадлежит первая концепция античности, более или менее глубоко затрагивающая существенные стороны этой культурной стихии. Можно сказать, что он первый после долгого забвения воскрешает античность; и только после него стали возможны Лессинг, Гёте и Шиллер. Его "Мысли о подражании греческим образцам" (1755) и знаменитая "История искусства древности" (1764) останутся неувядаемыми образцами глубокого и серьезного отношения к античности, несмотря на все односторонности и преувеличения, связанные с его веком и с его личным вкусом.

Существенною чертою концепции античности у Винкельмана является интенсивное ощущение благородной простоты, и спокойного величия античного мироощущения, что у возрожденских писателей заслонялось практически-секуляризационными тенденциями и упованиями, а у просветителей – салонным любованием на изящество мелких художественных форм. Винкельман пишет в статье "Мысли о подражании греческим образцам": "Общим и превосходнейшим признаком греческих произведений служит благородная простота и спокойное величие как положения, так и выражения. Подобно глубине моря, всегда спокойной, как бы ни бушевала его поверхность, выражение греческих фигур, несмотря на все страсти, обнаруживает великую уравновешенную душу. Эта душа отражается на лице Лаокоона, и не на одном лице, несмотря на сильнейшую муку. Боль, обнаруживающаяся на всех мускулах и жилах тела, которую, кажется, испытываешь сам, глядя только на судорожно сжатую нижнюю часть тела, боль эта, говорю я, не проявляется выражением ярости на лице и на всем положении. Этот Лаокоон не поднимает ужасного крика, как тот, которого воспевает Вергилий. Отверстие рта не допускает этого. Скорее это был боязливый и сжатый вздох, описываемый Садолетом. Боль тела и величие души уравновешены и распределены с одинаковой силой на всем строении фигуры. Лаокоон страдает, но страдает подобно Филоклету Софокла; его страдание проникает нам в душу; и мы хотели бы уметь переносить страдания, как этот великий человек".

Это благородство и величавая простота делает, по Винкельману, греческое искусство произведением мудрости. Красота, возвышенная душа и мудрость совпадали здесь в одном творчестве, в одном творческом акте. "Выражение такой возвышенной души превосходит далеко воспроизведение прекрасной природы: художник должен был в себе самом чувствовать присутствие той силы духа, которую он запечатлел на мраморе. В Греции был не один Метродор; художник и мудрец часто встречались там в одном лице. Мудрость подавала руку искусству, вдвухала в его фигуры больше, чем обыкновенную душу. Под одеждой же, которую художник должен был придать Лаокоону как жрецу, его страдания были бы для нас только наполювину ощутительны. Бернини видит даже начало действия змеиною яда в околении одной из ляжек Лаокоона. Все действия и положения греческих фигур, которые не были проникнуты этим признаком мудрости, а были исполнены слишком ярко или дико, впадали в одну общую ошибку, называемую древними художниками "паренфирсом" ".

По Винкельману, южное небо, вечное солнце и резкие очертания вещей были причиной у греков их в глубочайшем смысле слова пластического мироощущения. "В Греции природа – добрая мать человека, своего любимого создания. И, по словам Полибия, сами греки сознавали эти преимущества: ни один народ не придавал такого значения красоте, как они; и каждый, одаренный ею, выставлял ее напоказ перед всей нацией, а особенно старался заслужить благосклонность художников. Последние назначали награду за красоту и потому чаще других имели прекрасное перед глазами. Красота считалась достоинством, дававшим право на бессмертие; и греческая история способствовала этому, перечисляя лиц, одаренных красотой. Некоторые лица получали особое прозвище за одну какую-нибудь прекрасную часть лица, как, напр., Димитрий Фалерейский за красоту своих бровей. По-видимому, греки старались даже способствовать красоте молодых поколений играми, где главная награда давалась прекраснейшему. Игры эти, начатые при Кипселе, царе Аркадском, праздновались во времена Гераклидов на берегах реки Алфея в Элиде. На

Лосев А. Очерки античного символизма и мифологии filosoff.org
празднике Аполлона Филесия награду получал юноша, умевший давать искуснейший поцелуй. Обычай этот исполнялся под присмотром особого судьи и, по-видимому, известен был в Менагре около могилы Диокла. В Спарте, на Лесбосе в храме Юноны, а также у паррасийцев были состязания женской красоты".

Античность вся пронизана искусством. Винкельман не устает перечислять примеры столь глубокого значения искусства в стихии античности. Под эту концепцию подпадают и самые отвлеченные философы, и самые далекие, казалось бы, от искусства полководцы и политики. "Искусство употреблялось с ранних пор для сохранения памяти о человеке, посредством сохранения его изображения, а так как карьера открыта была каждому безразлично, то всякий мог стремиться к этой почести. Так как древние греки давали преимущество естественным качествам над приобретенными, то первые награды давались тому, кто отличался в физических упражнениях. В истории сохранилось известие об одной статуе, поставленной в Илиде в честь спартанского борца Евтелида уже в 38-ю Олимпиаду, а должно быть, статуя эта была уже не первая. В играх менее известных, напр. Мегарских, ставили камень, на котором вырезали имя победителя. Вот почему величайшие люди Греции в юности старались отличиться телесными упражнениями. Хризипп и Клеанф прославились в общественных играх, прежде чем стали известны в философии. Платон привязался между борцами на Истмийских и Пифических играх, Пифагор взял первый приз в Илиде и так хорошо обучил Евримаха, что последний отличился там же. У римлян также физическая ловкость пролагала дорогу к почестям. Папириус Курсор, отомстивший самнитянам за позор римлян при Кавдинском ущелье, известен менее этой своей победой, чем прозвищем "быстроногого" (Cursor), какое прозвище Гомер дал Ахиллесу".

Подобными примерами сочинения Винкельмана изобилуют; и еще нынешнему ученому не мешает перечитывать внимательно знаменитого историка античного искусства, если он хочет как-нибудь осмыслить отыскиваемые и изучаемые им факты античности. Я приведу еще слова Винкельмана, где он рисует своеобразие греческого языка. Эта характеристика вообще, по-моему, довольно интересна у Винкельмана; и он прав в своих рассуждениях о значениях таких, напр., фактов, как обилие гласных в греческом языке. "Благодаря этому богатству звуков, греческим языком можно было выразить образ и сущность описываемой вещи созвучием и последованием слов. Двумя стихами Гомер выразил и натиск, и быстроту, и умеренную силу движения, и медлительность прохождения, и напряжение стрелы, посылаемой Пандаром Менелая, и все это более созвучием слов, чем самими словами. Кажется, что видишь, как стрела вылетает, движется по воздуху и вонзается в щит Менелая. Таково же описание кучки мирмидонян, собранной Ахиллом, где люди шли щит к щиту, шлем к шлему; подражание этому стиху всегда было неуспешно, его надо прочесть, чтоб прочувствовать его красоты. Было бы неправильно составлять понятия о греческом языке сравнением его с ручьем, протекающим без шума (сравнение было сделано по поводу стиха Платона): он бывал иногда и могучим потоком и подымался, как те ветры, что порвали паруса Улисса. По созвучию слов, описывающих два или три таких порыва, кажется, что паруса должны обратиться в тысячи кусков. Но помимо их выразительности, слова эти считаются жесткими и неприятными. Такой язык требовал тонких и быстрых органов, для которых другие языки, даже римский, по-видимому, не созданы; один греческий отец церкви утверждает, что римские законы написаны на языке, "звучащем ужасно" ".

Вся эта концепция античности у Винкельмана, сделавшая его, по выражению Шеллинга, "мужем классической жизни и классического действия", предопределила собою все дальнейшие попытки трактовать античность в общем виде. "Его дух, - говорит Шеллинг, - был среди нас как воздух, веющий от нежных небесных стран, который разоблачил нам небо искусства прошлого и который был причиной того, что мы теперь воспринимаем звезды этого неба ясными глазами и без всякого препятствия со стороны какого-нибудь тумана". Античность есть чистая и безболезненная красота, величаво и благородно сияющая в своем спокойствии и простоте. Эта концепция не раз исправлялась и дополнялась, ограничивалась и расширялась, но самое зерно ее остается непрерываемым на все времена. Античность на самом деле имеет какое-то особое отношение к искусству; и она не просто прекрасна, как прекрасна всякая законченная культура, но она в самом существе своем, в самой своей специфичности содержит связь с художественным творчеством и с искусством. Винкельман прекрасно описал эту связь на массе отдельных фактов античности. Вскоре появились философы, которые дали этой описательной картине античности и философско-диалектическое обоснование.

Прежде чем заговорить о таких философах, бесполезно будет вкратце отметить

Лосев А. Очерки античного символизма и мифологии filosoff.org
концепцию Шиллера, родственную Винкельмановой, но во многом углубляющую ее и дополняющую.

4. Шиллер. Шиллер сопоставляет античное и новое искусство как категории "наивного" и "чувствительного" (sentimental, что надо отличать от "sentimentalisch" – сентиментальный). Бывают минуты, говорит он, когда мы любим природу не потому, что она услаждает наши чувства или удовлетворяет наши вкус или разум, но – "единственно потому, что это – природа". Такое отношение к природе возможно только при двух условиях. Во-первых, предмет, вызывающий в нас такое отношение, должен быть природой, в действительности или в мысли, а во-вторых, он должен быть наивен, т. е. чтобы "природа была в контрасте с искусством и затмевала его". "и в самом деле, что за прелесть такая в каком-нибудь пустом цветке, ручье, в камне, обросшем мхом, в щебетании птиц, в жужжании пчел и т. п.? Кто дал им такое притязание на любовь нашу? Стало быть, не предметы любим мы в них, но идею, которую они представляют. Мы любим в них мирную жизнь, спокойное действие из самих себя, бытие по непреложным законам, внутреннюю необходимость, вечное согласие".

Мало того. Эта природа должна существовать так, как будто бы ее произведения суть сама идея. "но их совершенство не есть их заслуга, потому что оно не есть дело их выбора; и тайна наслаждения ими состоит именно в том, что, не пристыжая нас, они служат нам образцами. Как постоянное проявление высшей силы, окружают они нас, но более услаждая, чем ослепляя. В их характере есть именно то, чего недостает нашему для своего полного развития; мы отличаемся от них именно тем, чего недостает им самим, чтоб стать божественными. Мы свободны, они необходимы; мы изменяемся, они непременны. И тогда только, когда то и другое совокупится в одно, когда воля свободно станет повиноваться закону необходимости, а разум, при всякой перемене фантазии, удержит права свои, тогда только проявится идеал. Итак, мы вечно видим в них только то, что для нас неуловимо, но к чему нам заповедано стремиться и к чему мы, хотя и никогда того не достигнем, все-таки, при бесконечных успехах, надеемся приблизиться. Мы замечаем в себе преимущество, которого у них нет и которому они вообще никогда не будут причастны, как нечто неразумное, если только не пойдут нашим путем, как, напр., детство. Вот потому-то они и доставляют нам сладчайшее из наслаждений – наслаждение нашею человечностью как идеею, хоть вместе с тем и смиряют нас, напоминая о несовершенстве человека".

Такое отношение к природе Шиллер называет наивным и такую поэзию называет наивной. Наивное всегда недостаточно с точки зрения рассудка, и мы часто над ним за это подсмеиваемся. Но оно всегда значительно с точки зрения разума, и это заставляет нас преклоняться перед ним.

"Прямо из этого противоречия между разумом и рассудком истекает совершенно особенное, смешанное чувство, делающее наивным наш образ мыслей. Оно соединяет детскую простоту с ребяческой, посредством которой открывает рассудку нечаянные промахи и возбуждает ту улыбку, которою мы высказываем свое теоретическое превосходство. Но лишь только мы имеем повод думать, что ребяческая простота есть вместе и детская, что, следственно, причина промаха заключается не в слабоумии, не в неспособности, но в высшей, практической силе, в сердце, полном невинности и правды, в сердце, презревшем, из внутреннего величия, помощь искусства, – тогда прежнее торжество рассудка проходит, и насмешка над простоватостью перерождается в удивление простоте. Мы невольно начинаем уважать предмет, над которым прежде смеялись, и, бросив взгляд на самих себя, сожалеем, что не похожи на него. Таким образом, происходит совершенно особенное чувство, в котором сплавливаются и веселая насмешка, и высокое уважение, и, наконец, тихая грусть".

Таким образом, в наивном, по Шиллеру, мы находим следующие три существенные черты. Оно есть 1) идея, данная как природа. В ней мы видим 2) превосходство идеи над внешним выражением. 3) в нас оно вызывает усмешку, соединенную с уважением к нему и с грустью по поводу нашего собственного несовершенства в сравнении с ним.

Таковы-то и есть греки. "Если вспомнить о прекрасной природе, окружавшей древних греков; если подумать, как согласно уживался этот народ под своим счастливым небом, с прекрасною природой, как несравненно ближе к простой природе были его образ воззрения, его чувства, его нравы и как отпечателась вся природа на его поэзии, то покажется странным, что в этой поэзии мы находим так мало следов того

Лосев А. Очерки античного символизма и мифологии filosoff.org
сентиментального интереса, с каким мы, новейшие, так жадно бросаемся на сцены и характеры натуральные. Грек в высшей степени точен, верен, обстоятелен в описании природы, но в этом описании не заметно ни большого жара, ни большего сердечного участия, чем, напр., в описании одежды, щита, доспехов, домашней утвари или другого какого механического продукта. В своей любви к объекту он, кажется, не делает никакого различия между тем, что само собою существует, и тем, что производится искусством и человеческою волею. Природа более интересуется его любознательность, чем моральное чувство; он не привязывается к ней с тою искренностью, чувствительностью, сладкою грустью, как мы, новейшие. Олицетворяя, обожая ее в частных явлениях и представляя ее действия как деяния свободных существ, он уничтожает в ней спокойную необходимость, посредством которой она для нас так привлекательна. Его нетерпеливая фантазия заставляет его перескакивать через нее к драме человеческой жизни. Только характеры, деяния, судьбы и нравы удовлетворяют его; и если мы, при известном моральном настроении души, желали бы иногда отдать преимущество свободе нашей воли, предающей нас таким раздорам с самим собою, таким беспокойствам и заблуждениям, за неразборчивую, но спокойную необходимость неразумного, то фантазия грека, напротив, заботится, как бы зачать человеческую природу в бездушном мире и там, где царствует слепая необходимость, упрочить влияние воле".

Итак, грек наивен, античное искусство – наивно. Совсем другую картину представляет собою новая поэзия, которую Шиллер, в противоположность античной, характеризует как чувствительную. Тут всегда двойство предмета и идеи и – не обладание их исконным единством, но лишь искание его. Это искание, однако, бесконечно, ибо союз природы и идеи нарушен для "сентиментального" поэта раз навсегда, и ему остается лишь вечно искать и стремиться. Наивный поэт следует только простой природе и ограничивается только подражанием действительности; отсюда, он "имеет к своему предмету только одно отношение и, следовательно, для него не существует никакого выбора в исполнении". "Чувство наше остается постоянно одним и тем же, из одного и того же элемента, так что мы не можем делать в нем никаких различий. Даже разность языков и века ничего здесь не изменяет, потому что в этом-то чистом единстве происхождения и эффекта наивной поэзии и состоит весь ее характер". "У сентиментального поэта уже совершенно иначе. Он отражает впечатление, производимое на него предметами; и на этом отражении основывается то, что он сам растроган и заставляет нас быть растроганными. Предмет у него весь подчинен идее, и на этом подчинении покоится вся его поэтическая сила. Потому сентиментальный поэт имеет всегда дело с двумя несогласными представлениями и ощущениями – с действительностью как границей и со своею идеею как с бесконечным; и смешанное чувство, которое он возбуждает, всегда носит на себе отпечаток этого двойственного источника. Стало быть, сюда входит множественность принципов; и все дело состоит в том, который из двух перевесит в ощущении и представлении поэта; таким образом, различие в исполнении уже становится возможным".

Иллюстрацией к этому учению Шиллера о двух как эстетических, так и культурно-философских категориях может служить его известное стихотворение "Боги Греции". Тут воспевается та же ясная, просветленная красота (пер. Фета):

Как еще вы правили вселенной

И забав на легких помочах

Свой народ водили вожделенный,

Чада сказок в творческих ночах...

Все полно тут пышной, торжественной, одушевленной жизнью, – и природа и люди.
Шиллеру видится тут всеобщее счастье:

Строгий чин с печальным воздержаньем

Были чужды жертвенному дню.

Счастье было общим достояньем,

И счастливцев к вам вступал в родню.

Было лишь прекрасное священно,

Наслажденья не стыдился бог,
Коль улыбку скромную Камены
Иль Хариты вызвать мог...

Этому наивному миру, однако, противостоит наш "сентиментальный" поэт, вздыхающий о погибшей цельной красоте. Мир, в котором живет этот чувствительный поэт, далек от полноты и совершенства наивности:

Без сознанья радость расточая,
Не провидя блеска своего,
Над собой вождя не созная,
Не деля восторга моего,
Без любви к виновнику творенья,
Как часы не оживлен и сир,
Рабски лишь закону тяготенья
Обезбожен служит мир.

Эта концепция античности у Шиллера весьма поучительна. В основе она, конечно, зависит от интуиций и рассуждений Винкельмана. Но Шиллер значительно глубже Винкельмана в сфере логического раскрытия изучаемой категории. В то время как Винкельман дает чисто описательную картину античности как спокойного и благородного величия и простоты, Шиллер уже замечает два логических принципа, лежащих в основе понятия античности, и даже пытается формулировать царящее между ними логическое отношение. Эти два принципа суть: "природа" (или "предмет") и "идея", и отношение, царящее между ними, есть взаимно-равновесное тождество. "Наивная" античность есть природа, данная как идея, и притом без всякого усилия со своей стороны. Она есть, кроме того, еще и идея, данная как природа, и притом – также без всякого усилия со стороны идеи. "Сентиментальное" мирочувствие разрывает этот союз или, вернее, утверждает его (ибо его вообще нельзя не утверждать), но не владеет им, утверждает его лишь в идее, бесконечно стремясь к нему и никогда окончательно не обретая. Так описательная картина античного мира у Винкельмана становится в обработке Шиллера логически расчлененной идеей, хотя и Шиллеру не хватает полной диалектической доуясненности этого понятия, что сделать, однако, выпало на долю Шеллинга и Гегеля.

5. Шеллинг. Для понимания учения Шеллинга об античности необходимо ясно отдавать себе отчет в его концепции символа. Я уже не раз касался этого понятия, и в настоящем месте я не буду снова его изъяснять. Укажу только на то, что, по Шеллингу, не есть символ. Символ не есть схема, ибо в схеме преобладает общее понятие и правило над частным. Символ не есть и аллегория, ибо в последней частным содержанием заслоняется общее и идеальное. "Синтез этих обоих (способов изображения), где ни общее не означает особого, ни особое общего, но где оба они суть абсолютно едино, есть символическое". Символ есть неразличимое тождество общего и особого, идеального и реального, бесконечного и конечного. В нем ни одна сторона не перевешивает другую, и обе они находятся в равновесии. В символе идеального ровно столько, сколько надо для реальности; и в нем ровно столько реальности, сколько требует его идеальная заданность. Общее тут и есть само единичное и частное; и единичное тут и есть само общее. Но это тождество идеального, бесконечного, с реальным, конечным, может быть понимаемо в смысле греческой языческой мифологии и в смысле христианской.

В греческой мифологии "вселенная созерцается как природа, в той же – как мир моральный". "Характер природы заключается в нераздельном единстве бесконечного с конечным; конечное есть тут господствующее, но в нем, как в общей оболочке, залегает зародыш Абсолюта, всецелого единства бесконечного и конечного. Характер же морального мира, свободы, заключается вначале в противоположении конечного и бесконечного с абсолютным требованием снятия этой противоположности. Но само это противоположение, раз оно покоится на во-ображении конечного в бесконечное,

Лосев А. Очерки античного символизма и мифологии filosoff.org
снова стоит под определением бесконечности, так что противоположность может быть снята тут хотя и в единичном, но все-таки никогда не в целом".

Это приводит к разной оценке конечного как такового и бесконечного как такового. "Следовательно, если выполненное в греческой мифологии требование было изображением бесконечного как такового в конечном, а вслед за этим и символикой бесконечного, то в основе христианства лежит требование, противоположное этому, а именно требование взять конечное в бесконечное, т. е. сделать его аллегорией бесконечного. В первом случае конечное значит нечто для себя (самостоятельное), потому что оно воспринимает в себя самого бесконечное. В другом же случае конечное для себя самого есть ничто, но есть оно нечто только постольку, поскольку оно означает бесконечное. Подчинение конечного бесконечному и есть, стало быть, характер такой религии".

Отсюда вытекают и различия в оценке типов и форм жизни вообще. "В язычестве конечное настолько широко значимо в сравнении с бесконечным как в себе самом бесконечное, что в нем возможно даже восстание на божественное, и это есть тут даже принцип возвышенного. В христианстве – безусловная склонность к неизмеримому, и это тут – единственный принцип красоты. Из этого противоположности язычества и христианства. Напр., в первом господствуют героические, во втором – мягкие и кроткие добродетели; там – неустрашимая храбрость, здесь – любовь или, по крайней мере, храбрость, умеренная и смягченная любовью, – как во времена рыцарства".

Таким образом, можно сказать, что сущность эллинского язычества заключается, по Шеллингу, в том, что символ (как тождество идеального и реального) осуществляется здесь реальными средствами, в то время как в христианстве – идеальными. В язычестве существенно реальное, конечное, и символика его разыгрывается в сфере реального конечного. В христианстве существенно идеальное, бесконечное, и символика его – в идеальном и бесконечном. В язычестве конечное есть подлинный символ бесконечного. В христианстве же вся символика совершается в сфере бесконечного; и потому конечное тут не символ, а лишь аллегория бесконечного.

Сюда же относится и заимствуемое Шеллингом у Шиллера учение о противоположности "наивного" и "чувствительного" (или, как неверно переводят, "сентиментального"). По Шеллингу, можно отдельно говорить о "воображении (Einbildung) бесконечного в конечное" и о "воображении конечного в бесконечное". Первое есть для него возвышенное, второе – красота. Оба они в своей абсолютности охватывают друг друга, будучи, таким образом, неразрывно связаны одно с другим. "Та же противоположность обоих единств выражается в поэзии, в собственном ее рассмотрении, при помощи противоположности наивного и сентиментального". "Больше всего бросается в глаза эта противоположность при сравнении Античности и Нового времени, как это равным образом очень хорошо указывает Шиллер. Напр., созерцание возвышенного в природе совсем оказывается у греков не чувствительным, ощущающим от нее только одно умиление, хотя это и не значит, что оно переходит к независимому, холодному ее рассматриванию. Напротив того, основной чертой в характере новых народов является чистый, только субъективный интерес к природе, без всякой объективности созерцания или мышления. И сами они далеки от природы в том как раз отношении, в котором они ощущают (а не созерцают или изображают) природу".

Шеллинг продолжает: "Всю разницу между наивным и сентиментальным поэтом можно охватить в том, что у первого преобладает только объект, у второго же выступает субъект как субъект, что один оказывается бессознательным в отношении своего объекта, другой же постоянно сопровождает его со своим сознанием и дает узнать это сознание. Первый – холоден и нечувственен при своем объекте, как сама природа; второй дает нам наслаждаться также и своим чувством. Один никакой доверчивости к нам не обнаруживает; только его объект родственен нам, а сам он ускользает от нас. Другой же, изображая объект, делает одновременно и самого себя рефлектирующим над ним. Так же, как и в самой поэзии, эта противоположность примешивается и к критике. К новому характеру одинаково относится то, что нечувственность поэта оставляет его (как правило) холодным (объект должен уже пройти сквозь рефлексию, чтобы подействовать на него), и даже, что его возмущает в поэте то, что составляет как раз наивысшую силу всякой поэзии, – делать господствующим только объект".

Лосев А. Очерки античного символизма и мифологии filosoff.org
Следовательно, понимание у Шеллинга античности как стихии наивного есть не что иное, как все то же учение о символе, взятое, однако, с подчеркнутым "субъективным" моментом, или, выражаясь языком самого Шеллинга, с интеллигенцией, в результате чего обнаруживается, что античность есть полная и завершенная вечность блаженного пребывания интеллигенции в себе, когда она никуда не стремится, но пребывает в вечном обладании самой собой и своей интеллигенцией. Новое человечество, как сентиментальное, только ищет этого пребывания и этого обладания, ибо это пребывание оно мыслит лишь как пребывание в идеальном, и это обладание есть для него лишь обладание бесконечным. Античность, говоря кратко и давая формулу, есть, по Шеллингу: 1) символ (тождество идеального и реального, бесконечного, общего и – конечного, частного, особого), 2) интеллигентно (т. е. в самосознании, в самочувствии, в самодействии) данный как 3) реальное, конечное, частное и особое, как земное и чувственное (т. е. средствами реального, конечного и т. д.).

Ясно, что в основе эта концепция есть шиллеровская. Но в ней есть одна черта, до которой Шиллер не дошел, да, пожалуй, и не мог прийти при своих философских ресурсах. А именно, эта концепция – диалектическая концепция. "Идеальное" и "реальное", равно как и их тождество, не есть для Шеллинга какие-то описательные и изолированные друг от друга уставки. Это – категории, с необходимостью вытекающие друг из друга в результате самопротиворечия и с полной необходимостью синтезируемые в некую определенную и строгую систему. То, что у Шиллера дано интуитивно, у Шеллинга вскрыто конструктивно-логически; и видна связь всех отвлеченных категорий, на почве которых вырастает сложное понятие античности. Это, несомненно, расчистило почву для диалектики Гегеля; и Гегелю во многих отношениях пришлось только повторить Шеллинга, подчеркнув со всей силой как раз логические скрепы учения Шеллинга.

б. Гегель. Учение Гегеля об античности, или, как он выражается, о "классической художественной форме", представляет собою одно из замечательных достижений его эстетики и, можно без преувеличения сказать, перл его философско-эстетической мысли. – Как известно, Гегель различает три основных типа художественной формы вообще – символическую художественную форму, классическую и романтическую. В первом типе "идея" остается неопределенной, не выражается как такая, а дается лишь "явление", – конечно, поскольку оно носит на себе "идею", так что "идея" получает обратное значение; сюда относится изящная архитектура. В искусстве классическом "идея", у Гегеля, целиком и без остатка переходит в "явление"; это – скульптура по преимуществу.

В классической художественной форме – полная взаимоприспособленность "идеи" и "реальности". Эту приспособленность, говорит Гегель, нельзя понимать "в чисто формальном смысле согласования содержания с его внешней формой". "В противном случае, в силу подобной конгруэнции содержания и формы, классическими были бы уже всякий портрет природы, всякое оформление – вода, местность, цветок, сцена и т. д., исполняющие ту или другую цель и содержание изображения". Признаком классического является то, что "само содержание есть конкретная идея и, как таковое, конкретно духовное, ибо только духовное есть истинно внутреннее". "Эта форма, которая имеет при себе самой идею в качестве духовной и именно индивидуально-определенной духовности, когда она должна вскрыть себя во временное явление, есть человеческая форма".

Человеческое тело тут не есть просто чувственное бытие, но – "только наличность и природная форма духа и потому должна быть изъята из всякой нужды только чувственного и из случайной конечности явления". Но если тело тут всецело духовно, то зато и дух дан только телесно, и потому это не абсолютный дух вообще, но – специально человеческий дух. Соответственно со всем этим специально-классическое искусство, скульптура уже не довольствуются той внешностью, которая характерна для архитектуры. Если в последней внешность такова, что она – только храм или жилище, то в классической форме уже "ударяет в косную массу молния индивидуальности", проникает ее и делает ее не просто симметричной, как в архитектуре, но уже бесконечной формой духовной телесности. В скульптуре ни одна сторона не перевешивает, ни духовная, ни телесная, но обе они одинаково проникают одна другую, так что в ней нет уже ничего духовного, что не было бы дано телесно, и нет ничего телесного, что не имело бы духовного смысла. "...В ней впервые внутреннее и духовное приходят к явлению в своем вечном покое и существенной самостоятельности. Этому покою и единству с собой соответствует только такое внешнее, которое само еще пребывает в этом единстве и покое. Это и есть форма в ее абстрактной пространственности". Поэтому,

Лосев А. Очерки античного символизма и мифологии filosoff.org
скульптура так же не нуждается в пестрых жизненных красках, как и не достаточно ей простой симметрии и механики неорганического вещества.

Наконец, музыка, живопись и поэзия, составляющие у Гегеля "романтическое" искусство и являющиеся результатом внутреннего одухотворения человека и субъективной сосредоточенности духа, предполагают уже выход за пределы только реального и связанности с ним. Если архитектура дала храм, а скульптура – статую, то нечто третье, говорит Гегель, должно дать общину, предстоящую этой статуе в храме, ту внутреннюю и индивидуализированную духовность, которая, не будучи абстракцией, не есть уже и эта просто духовная телесность. Тут чувственный материал как бы отделяется, и в самой духовности и внутренней субъективности как таковой намечается свое содержание и своя форма. Это и есть романтическая художественная форма.

Нетрудно заметить, что если можно находить расхождение между Гегелем и Шеллингом в понимании "символизма" и "романтизма", то вполне совпадает у них то, что один именуется символом, другой же – классической художественной формой. Языческий символ Шеллинга и классическая художественная форма у Гегеля есть, несомненно, одно и то же, и трудно отдать предпочтение какой-нибудь одной из этих формул. Диалектическая природа их, несомненно, одна и та же, так как оба философа говорят об идеальном и реальном и об их отождествлении в некоей специфической форме, причем одному, в целях размежевания с христианством, приходится говорить отдельно о сфере конструирования этого тождества и подчеркивать стихию конечного, другой же, в тех же самых целях, противопоставляет это тождество "романтизму", где это последнее дано средствами чистого духа и субъекта. При всем различии той и другой терминологии совершенно ясно их логическое тождество, так что можно говорить просто о единой Шеллинго-Гегелевской концепции античности. Конечно, эстетика Гегеля гораздо более разработана в деталях, и тут мы найдем целое исследование о классическом идеале. Но это несколько не меняет существа дела, и принципы остаются тут тождественными.

Часть 2

II

7. "Научная" филология. Наступившая в XIX в. эпоха расцвета классической филологии в Германии была по преимуществу эпохой, отстранявшей себя от всякого обобщенного взгляда на античность. В течение десятилетий считалось зазорным и недопустимым столь невероятное верхоглядство и фантастика, чтобы говорить об античности вообще, не о ее бесконечно разнообразных фактах, но о ее единой идее. Под влиянием, и сознательным и бессознательным, ограниченных и узких философских теорий ученые хотели всецело погрузиться в собирание и коллекционирование фактов и в нахождение их фактической же закономерности. Думали, что всякое обобщенное суждение об античности будет уже фантазией и беспочвенным гаданием. Однако эта филология не выдержала своей марки до конца; и в последние десятилетия XIX в. появился ряд ученых, захотевших работать так, чтобы все отдельные мелкие факты античной истории, религии, философии, мифологии и искусства освещались и светом общего уразумения смысла античности в ее целом. Тут нельзя не упомянуть замечательного имени фр. Ницше, который, будучи сам академическим филологом, прорвал наконец плотину и дал удивительную концепцию античности, оплодотворившую к детальным филологическим изысканиям таких ученых, как Э. Роде, Вяч. Иванов и др. Университетская наука, в лице заносчивого У. Виламовиц-фон-Меллендорфа, не замедлила открыть огонь по гениальной интуиции Ницше.

Но дело было сделано. Концепция Ницше не умерла, а, наоборот, превратилась в прочно обоснованную научную теорию; и только из-за упорства многие филологи продолжают игнорировать великое дело Ницше и Роде. Смотреть на религию Диониса и Аполлона глазами французского салона XVIII в. или глазами выцветшего и беспомощного сенсуализма и позитивизма исследователей XIX в. – все равно является варварством в науке, как бы ни относиться к работам Ницше и Роде. И выход к грамотным теориям в этой области может быть найден только через признание или преодоление Ницше и Роде.

8. фр. Ницше. Аполлинизм. Свое замечательное учение об античности Ницше выразил в книге, написанной им в 1870–1871 гг. под названием: "Рождение трагедии из духа музыки". Здесь он видит два основных начала, формирующих эллинский дух, – аполлинизм и дионисизм. Блестящее изложение Ницше можно воспринять, только читая самую книгу, и потому мы ограничимся только голым перечислением существенных

Лосев А. Очерки античного символизма и мифологии filosoff.org
черт, открываемых Ницше в том и другом начале.

Аполлинизм, религия Аполлона, есть, прежде всего, стихия сновидения, которую нужно резко противопоставлять стихии экстаза, где нет никаких видений, и опьянения. Аполлинизм – "прекрасная иллюзия видений" и "тайна поэтических зачатий". Это – "радостная необходимость сонных видений", – наслаждение в непосредственном уразумении образа, "все формы которого говорят нам" и в котором "нет ничего безразличного и ненужного".

Далее, "при всей жизненности этого мира снов у нас все же остается еще ощущение его иллюзорности". "Философски настроенный человек испытает даже чаяние того, что и под этой действительностью, в которой мы живем и существуем, лежит скрытая, вторая действительность, во всем отличная, что, следовательно, первая только иллюзия; и Шопенгауэр прямо считает тот дар, по которому человеку по временам и люди, и все вещи представляются только призраками и грезами, признаком философского дарования. И как философ относится к действительности бытия, так художественно восприимчивый человек относится к действительности снов; он охотно и зорко всматривается в них, ибо по этим образам он толкует себе жизнь, на этих событиях готовится к жизни. И не одни только приятные, ласкающие образы являются ему в такой ясной простоте и понятности: все строгое, смутное, печальное, мрачное, внезапные препятствия, насмешки случая, боязливые ожидания, короче – вся "божественная комедия" жизни, вместе с ее Inferno, проходит перед ним не только как игра теней, – ибо он сам живет и страдает как действующее лицо этих сцен, – но все же не без упомянутого мимолетного сознания их иллюзорности; и, быть может, многим, подобно мне, придет на память, как они в опасностях и ужасах сна подчас не без успеха ободряли себя восклицанием: "Ведь это – сон. Что ж, буду грезить дальше!". Итак, Аполлон-бог не только сновидения, но и прекрасной иллюзорности, как бы прикрывающей некую неведомую вторую действительность.

В-третьих, Аполлон – бог вообще всех сил, творящих образами, а в связи с этим, в-четвертых, он – вещатель истины, возвещатель грядущего. "Он, по корню своему "блещущий", божество света, царит и над иллюзорным блеском красоты во внутреннем мире фантазии". "Высшая истинность, совершенство этих состояний в противоположность отрывочной и бессвязной действительности дня, затем глубокое сознание врачующей и вспомогательной во сне и сновидениях природы, представляет в то же время символическую аналогию дара вещания и вообще искусств, делающих жизнь возможной и достойной".

В-пятых, аполлинизм есть всегда чувство меры, соразмерности, упорядоченности, мудрого самоограничения. "...Та тонкая черта, через которую сновидение не должно переступить, под опасностью обратиться в патологическое явление, – ибо тогда иллюзия обманула бы нас, приняв вид грубой действительности, – эта черта необходимо должна присутствовать в образе Аполлона: это – полное чувство меры, самоограничение, свобода от диких порывов, мудрый покой бога – творца образов. Его око, в соответствии с его происхождением, должно быть "солнечно"; даже когда он гневается и бросает недовольные взоры, благодать прекрасного видения почиет на нем".

И наконец, в-шестых, как один из видов этого чувства меры Аполлону существенно свойственно *principium individuationis*, "принцип индивидуации". "Про Аполлона можно было даже сказать, что в нем непоколебимое доверие к этому принципу и спокойная неподвижность охваченного им существа получили свое возвышеннейшее выражение; и Аполлона хотелось бы назвать совершеннейшим образом божества, в движениях и взорах которого с нами говорит вся великая радость и мудрость "иллюзии", вместе со всей ее красотой".

9. Дионисизм. Религия Диониса – противоположна аполлинизму. Вместо успокоительной стройности и мерности аполлинийских созерцаний, здесь мы находим сомнение в них и даже уничтожение этого веселого и мудрого любования сновидческими формами. "Чудовищный ужас, который охватывает человека, когда он усомнится в формах познания явлений", характерен для дионисийского состояния. Но вслед за этим дионисизм теряет и то отъединение и средостение, которое существует между человеком и окружающим его миром. Человек тут переживает восторг и блаженство самозабвения и выхода из размеренного и узаконенного мира. Дионисизм – это "блаженный восторг, поднимающийся в недрах человека и даже природы, когда наступает такое же нарушение *principii individuationis*", восторг опьянения. "Либо под влиянием наркотического напитка, о котором говорят в своих

Лосев А. Очерки античного символизма и мифологии filosoff.org
гимнах все первобытные люди и народы, либо при могучем, радостно проникающем всю природу приближении весны, просыпаются те дионисические чувствования, в подъеме которых субъективное исчезает до полного самозабвения. Еще в немецком средневековье, охваченные той же дионисической силой, носились все возраставшие толпы с пением и плясками, с места на место; в этих плясунах св. Иоанна и св. Вита мы узнаем вакхические хоры греков, с их историческим прошлым в Малой Азии, восходящим до Вавилона и оргиастических сакеев. Бывают люди, которые от недостаточной опытности или вследствие своей тупости с насмешкой или с сожалением отворачиваются, в сознании своего собственного здоровья, от подобных явлений, считая их "народными болезнями"; бедные, они и не подозревают, какая трупья бледность лежит на этом пресловутом здоровье, как призрачно оно выглядит, когда мимо него вихрем пронесется пламенная жизнь дионисических безумцев". В дионисизме, благодаря этому, происходит воссоединение человека с человеком и с природой – на почве выхождения за пределы индивидуальности.

"Под чарами Диониса не только вновь смыкается союз человека с человеком, сама отчужденная, враждебная и поработанная природа снова празднует праздник примирения со своим блудным сыном – человеком. Добровольно предлагает земля свои дары, и мирно приближаются хищные звери скал и пустыни. Цветами и венками усыпана колесница Диониса; под ярмом его шествуют пантера и тигр. Превратите ликующую песню "к радости" Бетховена в картину, и если у вас достанет силы воображения, чтобы увидеть "миллионы, трепетно склоняющиеся во прахе", то вы можете подойти к Дионису. Теперь раб – свободный человек, теперь разбиты все неподвижные и враждебные границы, установленные между людьми нуждой, произволом и "дерзкой модой". Теперь, при благодати о гармонии миров, каждый чувствует себя не только соединенным, примиренным, слитым со своим ближним, но единым с ним; как будто разорвано покрывало Маи, и только ключья его еще развеваются перед таинственным Первоединым. В пении и пляске являет себя человек сочленом высокой общины; он разучился ходить и говорить и готов в пляске взлететь в воздушные выси. Его телодвижениями говорит очарование. Как звери получили теперь дар слова и земля течет млеком и медом, так и в человеке звучит нечто сверхприродное; он чувствует себя богом, он сам шествует теперь восторженный и возвышенный; такими он видал во сне шествовавших богов. Человек уж больше не художник, он сам стал художественным произведением; художественная мощь целой природы открывается здесь, в трепете опьянения, для высшего, блаженного самоудовлетворения Первоединого. Благороднейшая глина, драгоценнейший мрамор – человек – здесь лепится и вырубается, и, вместе с ударами резца дионисического мироздателя, звучит элевсинский зов: "вы повергаетесь ниц, миллионы? Мир, чуешь ли ты своего Творца?"

10. Синтез аполлинизма и дионисизма. Греческий дух есть эти две стихии, аполлинизм и дионисизм, и их борьба, их соединение. Гомер – победа аполлинийского над дионисийским. Тут обожествление всего, безотносительно к тому, добро оно или зло. Наряду с этим блеск и роскошь гомеровского мира содержит в своей основе страшную мудрость лесного бога Силена, вещающего, что "наилучшее для тебя вполне недостижимо: не родиться, не быть вовсе, быть ничем", "а второе по достоинству для тебя – скоро умереть". Поэтому, Олимп для грека не есть предмет наивного оптимистического мировосприятия. Это – исполненное восторгов видение истязуемого мученика. Чтобы иметь возможность жить среди мук Первоединого, грек создал видения Аполлона.

"Тот, кто подходит к этим олимпийцам с другой религией в сердце и думает найти у них нравственную высоту, даже святость, бестелесное одухотворение, исполненные милосердия взоры, – тот неизбежно и скоро с недовольством и разочарованием отвернется от них. Здесь ничто не напоминает об аскете, духовности и долге; здесь все говорит нам лишь о роскошном, даже торжествующем существовании, в котором все наличное обожествляется, безотносительно к тому, добро оно или зло. И зритель, глубоко пораженный, остановится перед этим фантастическим преизбытком жизни и спросит себя, с каким волшебным напитком в теле прожили, наслаждаясь жизнью, эти люди, что им, куда они ни глянут, отовсюду улыбался облик Елены, как "в сладкой чувственности парящий" идеальный образ их собственного существования. Этому, готовому уже отвернуться и отойти, зрителю мы должны крикнуть, однако: "Не уходи, а послушай сначала, что народная мудрость греков вещает об этой самой жизни, которая здесь раскинулась перед тобой в такой необъяснимой ясности. Ходит стародавнее предание, что царь Мидас долгое время гонялся по лесам за мудрым Силеном, спутником Диониса, и не мог изловить его. Когда он наконец попал к нему в руки, царь спрашивает, что для человека наилучшее и наипредпочтительнейшее. Упорно и недвижно молчал демон; наконец, принуждаемый

Лосев А. Очерки античного символизма и мифологии filosoff.org
царем, он с раскатистым хохотом разразился такими словами: "Злополучный
однодневный род, дитя случая и нужды, что вынуждаешь ты меня сказать тебе то,
чего полезнее было бы тебе не слышать? Наилучшее для тебя вполне недостижимо: не
родиться, не быть вовсе, быть ничем. А второе по достоинству для тебя - скоро
умереть"".

Гомер - преобладание Аполлона над Дионисом. С Архилоха начинается более
самостоятельная дионисийская стихия; тут основа органического сращения начал
аполлинийского и дионисийского.

"Образное разрешение этого вопроса дает нам сама древность, когда она
сопоставляет на своих барельефах, геммах и т. д. Гомера и Архилоха, как праотцев
и священосцев греческой поэзии, в ясном ощущении того, что только эти оба могут
рассматриваться как вполне и равно оригинальные натуры, изливающие пламенный
поток на всю совокупность греческого будущего. Гомер, погруженный в себя
престарелый сновидец, тип аполлоновского, наивного художника, с изумлением
взирает на страстное чело дико носившегося в вихре жизни, воинственного
служителя муз - Архилоха".

11. Аттическая трагедия. Наивысший же синтез дионисизма и аполлинизма содержится
в аттической трагедии. Трагедия возникает как аполлинийское зацветание
дионисийского экстаза и музыки. Дионис не может существовать без Аполлона.
Оргийное безумие, являясь плодоносной почвой для всякой образности, порождает из
себя аполлоновское оформление, делая каждого носителя такого оформления
трагическим героем. Герой, ставший дионисийским безумцем в условиях
аполлинийской мерности, есть титан; на нем лежит обреченность к трагической
вине. Дионисийский герой очарован; сливаясь с окружающим, он превращается в
него, он уже по этому самому в существе оказывается лицедеем. Он драматичен.

"Дионисийское возбуждение способно сообщить целой массе это художественное
дарование, этот дар видеть себя окруженным толпой духов и чувствовать свое
внутреннее единство с ней. Этот процесс трагического хора есть коренной
драматический феномен; видеть себя самого превращенным и затем действовать,
словно ты действительно вступил в другое тело, и принять другой характер. Этот
процесс стоит во главе развития драмы. Здесь происходит нечто другое, чем с
рапсодом, который не сливается со своими образами, но, подобно живописцу, видит
их вне себя созерцающим оком; здесь налицо отказ от своей индивидуальности через
погружение в чужую природу. И при этом сказанный феномен выступает эпидемически:
целая толпа чувствует себя зачарованной таким образом. Поэтому дифирамб по
существу своему отличен от всякого другого хорового пения. Девы, торжественно
шествующие с ветвями лавра в руках ко храму Аполлона и поющие при этом
торжественную песнь, остаются тем, что они есть, и сохраняют свои имена
гражданок: дифирамбический хор есть хор превращенных, причем их гражданское
прошлое, их социальное положение совершенно забываются. Они стали вневременными,
вне всяких сфер общества живущими служителями своего бога. Вся остальная хоровая
лирика эллинов есть только огромный подъем и развитие единичного аполлоновского
певца; между тем как в дифирамбе мы имеем перед собой общину бессознательных
актеров, которые смотрят и на себя, и друг на друга как на превращенных".

Отсюда вся мистическая диалектика трагедии: "Очарованность есть предпосылка
всякого драматического искусства. Охваченный этими чарами, дионисийский
мечтатель видит себя сатиrom и затем, как сатир, видит бога, т. е. в своем
превращении видит новое видение вне себя, как аполлоновское восполнение его
состояния. С этим новым видением драма достигает своего завершения". Это
завершение достигается при помощи хора. "На основании всего нами познанного мы
должны представлять себе греческую трагедию как дионисический хор, который все
снова разряжается аполлоновским миром образов. Партии хора, которыми переплетена
трагедия, представляют, таким образом, в известном смысле материнское лоно всего
так называемого диалога, т. е. мира сцены в его целом, собственно драмы. В целом
ряду следующих друг за другом разряжений эта первооснова трагедии излучает
вышеуказанное видение драмы; это последнее - исключительно сновидение и в силу
этого имеет эпическую природу, но, с другой стороны, как объективация
дионисического состояния, представляет собой не аполлоновское спасение в
иллюзии, но, напротив, разрушение индивидуальности и объединение ее с
изначальным бытием. Таким образом, драма есть аполлоновское воплощение
дионисических познаний и влияний и тем отделена от эпоса как бы огромной
пропастью".

Лосев А. Очерки античного символизма и мифологии filosoff.org
Изображенная такими чертами аттическая трагедия является для Ницше наивысшим проявлением греческого духа, с точки зрения которого деятельность Сократа, Платона и последующей философии является не чем иным, как упадком, разложением и осложнением первоначального чистого эллинского духа. В Сократе и в диалектике Ницше увидел холодный и самодовольный оптимизм ученого, далекий от живой жизни и возможный лишь в века разложения и упадка древней мудрости.

12. Критическое замечание о концепции Ницше. Вся эта концепция Ницше, несмотря на явный импрессионизм и шопенгауэрианство, является замечательным явлением человеческой мысли, с небывалой глубиной проникшей в затаенные истоки и корни античной души. И я не буду защищать эту концепцию от тех ученых филологов, которым она кажется неосновательной и даже фантастичной. Я укажу только на то, что она отнюдь не содержит в себе чего-нибудь абсолютно нового и небывалого. Конечно, для филологического позитивизма и сенсуализма она была явлением совершенно неожиданным и фантастичным. Ей удивлялись те, кто вообще никаких "концепций" античности как некоей целостности не признавали и не понимали. Для того же, кому дороги именно эти обобщенные концепции, тут весьма много старого и давно известного. – Во-первых, сам Ницше сопоставляет свой взгляд на аполлоновское начало с учением Шиллера о наивном. Правда, он отбрасывает те просветительские предрассудки, которые с известной точки зрения можно находить у Шиллера. Но все же он находит тут нечто правильное. "Гомеровская "наивность" может быть понята, – говорит он, – лишь как совершенная победа аполлоновской иллюзии; это та иллюзия, которой так часто пользуется природа для достижения своих целей. Действительная цель прячется за образом химеры; мы простираем руки к этой последней, а природа своим обманом достигает первой". Я думаю, что в этих словах нетрудно узнать мысли Шиллера о наивном, в котором сущность тоже богаче выражения, хотя при помощи выражения и средствами выражения она только и дается. Значительно бледнее, конечно, "сентиментальное" Шиллера, чем "дионисизм" Ницше, но и тут нетрудно угадать родство по крайней мере одной логической конструкции, если не самого опытного и мифологического содержания обеих стихий. Однако через Шиллера концепция Ницше породнится и с рассуждениями Шеллинга и Гегеля. Конечно, нечего и говорить о том, что Шеллинг и Гегель тут являются как бы преломленными через призму Шопенгауэра. Но и у самого Шеллинга мы можем прочесть, напр., такое место, близко подходящее к антитетическому тождеству Аполлона и Диониса: "Основное созерцание самого Хаоса лежит в созерцании Абсолюта. Внутренняя сущность Абсолюта, в котором залегает все как одно и одно как все, есть сам первоначальный Хаос. Но именно также здесь встречаем мы это тождество абсолютной формы с бесформенностью. Этот Хаос в Абсолюте не есть только отрицание формы, но бесформенность в высочайшей и абсолютной форме, как и наоборот, – высочайшая и абсолютная форма в бесформенности: абсолютная форма, ибо в каждую форму образованы все (формы) и каждая – во все, и бесформенность, ибо именно в этом единстве всех форм ни одна не различима как особенная".

Из подобных утверждений немецких идеалистов (об общеизвестном влиянии Шопенгауэрова учения о мировой воле на Ницше я уже не говорю) вытекает то, что Ницше только заново пережил эти старые утверждения философов, пытавшихся проникнуть в существо античности, пережил их в новой, совершенно чуждой им обстановке библиотечной пыли и мертвечины немецкой позитивной филологии, и пережил со всей нервностью и напряжением, какая свойственна современному человеку, в отличие от старых, созерцательных эпох. Это придало всей концепции античности характер необычайной новизны и яркости, порою фантастичности, которой не может не удивиться человек, привыкший раскладывать по ящичкам останки умерщвленного тела античности. По существу же это старая-престарая концепция античности, уходящая корнями даже не к немецким философам начала прошлого века, но к тем первым попыткам диалектического обоснования греческой мифологии, которые мы находим у неоплатоника V в. после Р. Х. Прокла. Последний пишет: "Орфей противопоставляет царю Дионису аполлонийскую монаду, отвращающую ее от нисхождения в титаническую множественность и от ухода с трона и берегущую его чистым и непорочным в единстве".

Только одно критическое замечание я все же сделал бы по поводу учения Ницше. Что обе стихии античного духа уловлены и изображены здесь с гениальной прозорливостью, – опровергать это можно теперь лишь в порядке позитивистического ослепления или недостаточного внимания к существу вопроса. Однако есть одна сторона в концепции Ницше, которая делает ее слишком современной нам и слишком, действительно, модернизирующей древность, хотя и далеко не в том смысле, как это приписывали Ницше его враги. Аполлон и Дионис Ницше несут на себе, несомненно, печать новоевропейского мироощущения, от которой их, правда, легко можно

Лосев А. Очерки античного символизма и мифологии filosoff.org освободить. Именно, их природа существенно романтическая. "Романтизм", в отличие от "классицизма", есть бесконечное стремление и становление идеи, идущей в неведомую даль и ищущей утешения в неведомом и неопределенном, в то время как "классическая" идея есть вращение смысла в себе, пребывание вокруг собственного центра, блаженное и беспорывное самодовление вечности в себе. Налет этого "романтизма" несомненно лежит на всей концепции Ницше. Его Дионис построен на "воле" Шопенгауэра, на "хаосе" Фр. Шлегеля и Шеллинга, на музыке Рих. Вагнера. Его Аполлон слишком близок к музыкально-мистической Вальгалле того же Вагнера. Да и вся "аттическая трагедия" Ницше, конечно, очень сильно напоминает вагнеровскую "музыкальную драму", и притом совершенно определенный тип ее, - конечно, "Кольцо Нибелунга". В концепции Ницше слишком сильно бьется западная романтическая душа. Тут слишком много нервов, энергии, "воли"; слишком много блужданий, исканий, безысходной тоски, напряжения и неопределенности. Античность спокойнее, беспорывнее, сосредоточеннее, определеннее, телеснее, ограниченнее. Здесь больше дневного освещения, больше солнца, в конце концов больше здоровья, чем в учении Ницше. Надо понять Диониса и Аполлона "классически", а не романтически, - и тогда завоевание Ницше станет на совершенно твердую почву, и с ним нельзя будет уже спорить. Диониса и Аполлона нужно понять телесно. Их духовное содержание надо прикрепить к телу, отождествить с телом, чтобы был подлинный языческий "классицизм", а не европейский романтизм, выросший на выдохшемся христианстве. Гегель более прав, хотя и не столь яростен. Он неопровержимо правильно прозрел существо "классической" формы в равновесном отождествлении "духа" и "тела", когда получается единственно возможный результат - скульптурное произведение; и это учение Гегеля надо помнить в качестве корректива к учению Ницше. Останется целиком вся характеристика Аполлона и Диониса, но сразу переменится культурно-исторический коэффициент этих художественно-мистических концепций; и мы увидим, как вместо "Кольца Нибелунга", с его колоссальным оркестром и партитурой, с его сложнейшим текстом и всеми глубинами и тонкостями драматической мотивировки, появится подлинная "аттическая трагедия", с какой-нибудь примитивной кифарой, с двумя-тремя действующими лицами, с "плоскостной" а не "глубинной" мотивировкой, с рассказами вместо действия, с пустой сценой, устроенной под открытым небом в жаркий полдень, с неподвижными масками вместо живой мимики актера, с котурнами и рупорами для многотысячной толпы зрителей. Эту сторону античности великолепно подметил один современный автор, О. Шпенглер, - может быть впавший в противоположную крайность. Но Шпенглера необходимо иметь в виду, если мы хотим извлечь из Ницше все подлинное богатство его гениальных умозрений.

Часть 3

III

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

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

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

"Я буду называть душу античной культуры, избравшую чувственно-наличное отдельное тело за идеальный тип протяженности, аполлоновской. Со времен Ницше это обозначение стало для всех понятным. Ей противопоставляю я фаустовскую душу, пра-символом которой является чистое беспредельное пространство, а "телом" - западная культура, расцветшая на северных низменностях между Эльбой и Тахо одновременно с рождением романского стиля в X столетии. Аполлоновским является изваяние нагого человека; фаустовским - искусство фуги. Аполлоновские - механическая статика, чувственные культы олимпийских богов, политически разделенные греческие города, рок Эдипа и символ фаллуса; фаустовские - динамика Галилея, католически-протестантская догматика, великие династии времени барокко с их политикой кабинетов, судьба Лира и идеал Мадонны, начиная с Беатриче Данте до заключительной сцены второй части Фауста. Аполлоновская - живопись, отграничивающая отдельные тела резкими линиями и контурами; фаустовская - та, которая при помощи света и тени творит пространство. Так отличаются друг от друга фреска Полигнота и масляная картина Рембрандта. Аполлоновское - существование грека, который обозначает свое я словом $s\ v\ m\ a$, а $o\ n\ o\ t\ a\ s\ w\ m\ a\ t\ o\ V$ употребляет в смысле личного имени, которому чужда идея внутреннего развития, а следовательно, и всякая настоящая внутренняя и внешняя история; это эвклидовское, точко-образное, чуждое рефлексии существование, которое протекает с полным самосознанием в виде внутренней жизни, которое само себя наблюдает, в высшей степени личная культура мемуаров, размышлений, воспоминаний о прошлом и ожиданий в будущем и, наконец, совести. Стереометрия и анализ, толпы рабов и динамо-машины, стоическая атараксия и социальная воля к власти, гекзаметр и рифмованные стихи - таковы символы бытия двух в основе своей противоположных миров. И в стороне, хотя и служа посредником, заимствуя, перетолковывая, передавая по наследству формы, появляется магическая душа арабской культуры, пробудившаяся во времена Августа в странах между Евфратом и Нилом, со своей алгеброй и алхимией, мозаикой и арабесками, со своими калифатами и мечетями, со своими богослужебными ритуалами и "кисмет".

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

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

15. Античная математика по Шпенглеру. Это телесное понимание мира и жизни определило собой в античности решительно все отдельные сферы культурного творчества.

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

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

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

Для Пифагора число – оптический символ, не форма вообще или абстрактное отношение, "но разграничивающий признак ставшего, поскольку последнее проявляется в чувственно обозримых подробностях". "Вся античная математика в основе своей есть стереометрия". Для Эвклида треугольник всегда есть поверхность, ограничивающая тело, но никак не определенная система трех линий или трех точек. Линию он определяет как "длину без ширины". "При нашем способе выражаться это определение показалось бы убогим. В границах античной математики оно превосходно". В связи с этим делается понятным, почему античность знает только "естественные", т. е. положительные и целые, числа, что представляет собой полную противоположность сложным западным учениям о комплексных, гиперкомплексных, неархимедовых системах. По Эвклиду, несоизмеримые расстояния относятся между собой "не как числа". "Действительно, в законченном понятии иррациональных чисел лежит полное отделение понятия числа от понятия величины; причина этому та, что иррациональное число, напр. ρ , никогда не может быть отграничено или точно выражено при помощи известного расстояния. Из этого следует, что, напр., в представлении об отношении стороны квадрата к его диагонали античное число, представляющее собой собственно чувственную границу, замкнутую величину и не что иное, соприкасается с совершенно иной числовой идеей, в самой своей сути чуждой античному мироощущению и поэтому жуткой, как будто бы дело идет о том, чтобы вскрыть опасную тайну собственного

Лосев А. Очерки античного символизма и мифологии filosoff.org существования. На это указывает позднегреческий миф, согласно которому тот, кто впервые извлек рассмотрение иррационального из сокровенности и предал его гласности, погиб при кораблекрушении, так как невысказываемое и безобразное должно постоянно оставаться сокровенным". Античная математика – система, выросшая на привязанности к телу и на метафизическом страхе выйти из пределов того тела. "Кто поймет страх, лежащий в основе этого мифа, – тот же страх, который постоянно удерживал греков зрелого времени от расширения их крохотных городов-государств в политически организованные страны, от устройства широких проспектов и аллей с далеким видом и рассчитанным завершением, от вавилонской астрономии с ее устремлением в бесконечные звездные пространства, от преодоления границ Средиземного моря и исследования путей, давно открытых кораблями египтян и финикийцев, эту глубокую метафизическую боязнь перед преодолением осязательно-чувственного и настоящего, при помощи которого античное существование окружило себя как бы защитной стеной, за пределами которой лежало что-то жуткое, бездна и первоисточник в известной мере искусственно созданного и утвержденного космоса, – кто поймет это чувство, тому станет понятной основная сущность античного числа, являвшего собой меру в противоположность неизмеримому, а также глубокий религиозный этос, выражающийся в этом ограничении".

Полной противоположностью античному пониманию числа является западное понимание, основанное на категории не величины и меры, но отношения и функции. "Вместо чувственного элемента конкретного отрезка прямой линии и поверхности – специфического выражения античного чувства предела – появляется элемент отвлеченно-пространственный и таким образом совершенно не античный элемент точки, характеризующей отныне как группа сопряженных чистых чисел. Декарт разрушил литературно унаследованное понятие величины, чувственных размеров и заменил его изменяющейся значимостью отношений положения в пространстве. Однако упускают из виду, что это было равносильным упразднению геометрии вообще, которая с того времени среди мира чисел анализа ведет только призрачное существование, завуалированное античными реминисценциями. В слово "геометрия" вложен неустраиваемый аполлоновский смысл. После Декарта так называемая "новая геометрия" превратилась или в синтетический процесс, определяющий посредством чисел положение точек в каком-нибудь пространстве, притом не обязательно трехмерном (в некоторой "множественности точек"), или в аналитический процесс, определяющий числа положением точек. Заменять отрезки прямой положениями значит воспринимать понятие протяженности чисто пространственно, но уже не телесно". "Если определять античный мир, космос, исходя из его внутреннего требования видимой границы, как исчисляемую сумму материальных предметов, то, со своей стороны, наше мирочувствование находит свое выражение в образе бесконечного пространства, в котором все видимое воспринимается как нечто обусловленное по отношению к чему-то безусловному или даже, пожалуй, как действительность низшего порядка. Его символом является решающее, ни в какой другой культуре не встречающееся понятие функции. Функция не есть какое-то расширение одного из ранее имевшихся числовых понятий; она является их полным преодолением. Таким образом, не только эвклидовская, т. е. общечеловеческая популярная, геометрия, но и архимедовская сфера элементарного счисления, т. е. арифметика, перестают существовать для действительной обладающей значением математики Западной Европы. Остается один отвлеченный анализ. Для античного человека геометрия и арифметика были научными комплексами высшего порядка, причем и та и другая были наглядными и обращались с величинами при помощи графических и счетных приемов; для нас они только практические пособия повседневной жизни. Сложение и умножение, эти два античные метода счисления величин, родственные графическому конструированию, совершенно исчезают в бесконечности функциональных процессов. Так, напр., степени, по своему принципу являющиеся первоначально просто числовыми обозначениями определенных групп умножений (для множителей одинаковой величины), при посредстве нового символа показателя степени (логарифм) и способа его применения в комплексных, отрицательных и дробных формах становятся совершенно отрешенными от понятия величины и переносятся в трансцендентальный мир отношений, который для грека, знавшего только две целые степени в качестве изображения поверхности и тела, является совершенно недоступным (стоит только припомнить такие выражения, как e^{-x} , $p \pm x$, $a^{1/i}$)".

16. История, время, судьба и драма в античности. Античная аполлоновская душа всегда жила малым, обозримым. Греческий язык не знает термина, обозначающего пространство. "Равным образом у греков отсутствовало наше чувство ландшафта, чувство горизонтов, видов, дали, облаков, а также понятие отечества, распространяющееся на большое пространство и охватывающее большую нацию". "Родина для античного человека – это только то, что он может обозреть с высоты

Лосев А. Очерки античного символизма и мифологии filosoff.org
Кремля своего родного города. То, что лежит по ту сторону оптической границы этого политического атома, было чужим, даже враждебным".

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

"Ничто не должно было напоминать о прошедшем и будущем. Археологии в античности не существует, так же как и ее психологической обратной стороны – астрологии. Там не было и летосчисления, так как счет по олимпиадам был только литературным паллиативным приемом. В античных городах ничто не напоминало о длительности, о прошлом, о предстоящем, не было набожно охраняемых руин, не было никакого создания, задуманного в расчете на еще не родившиеся поколения, никакого материала, избранного со специальным значением, наперекор техническим трудностям. Дорический грек оставил без всякого внимания микенскую каменную технику и вновь начал строить из дерева и глины, несмотря на микенские и египетские образцы и несмотря на изобилие камня в его стране. Еще во время Павсания в Зевсовом храме в Олимпии можно было видеть последнюю незамененную деревянную колонну. В античной душе отсутствовал орган истории, память в установленном нами смысле, постоянно рисуемая внутреннему взгляду организм личного прошлого, генезис внутренней жизни. "Время" не существовало". С этой точки зрения любопытна оценка Шпенглером факта преобразования календаря при Цезаре. "Тот факт, что Цезарь преобразовал календарь, следует отметить чуть ли не как акт эманципации от античного мироощущения; но Цезарь думал об отказе от Рима, о превращении города-государства в династическое, следовательно, находящееся под символом длительности государство с центром в Александрии, откуда происходит его календарь. Его умерщвление рисуется как протест этого враждебного длительности мироощущения, воплощенного в полисе, в *Urbs Roma*" .

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

Другим символом концепции времени является форма погребения. "Античный человек, руководясь глубоким, бессознательным жизнеощущением, избирает сожжение мертвых,

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

Характерна эта чисто западная страсть к музеям и коллекциям. "А наши музеи, куда мы сносим всю совокупность ставшего чувственно-телесным прошлого! Разве и они не являются первостепенным символом? Разве их назначение не сохранить, наподобие мумии, "тело" всей культурной истории? Разве мы не собираем как бесчисленные даты в миллиардах напечатанных книг, так и все создания всех мертвых культур в сотнях тысяч зал западноевропейских городов, где в общей массе собранного каждый отдельный предмет совершенно отвлечен от мимолетного мгновения своей настоящей цели — единственно святого с точки зрения античности — и равномерно растворен в бесконечной подвижности времени? Вспомним, что понимали эллины под словом "музейон" и какой глубокий смысл лежит в этом изменении словоупотребления".

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

17. Космос и пространство. Далее, основным пра-символом телесности определяется у греков и воззрение на космос, на мировое целое. "Для античного глаза аттическая мраморная статуя в ее чувственном существовании выражает без остатка все то, что называется действительностью. Материальность, видимая ограниченность, осязаемость, непосредственное наличие — этим исчерпываются все признаки этого вида ставшего. Вселенная античности, космос, благоустроенное множество всех близких и вполне обозримых предметов завершается, телесным

Лосев А. Очерки античного символизма и мифологии filosoff.org небесным сводом. Кроме этого, ничего не существует. Античное мироощущение совершенно не знает нашей потребности вообразить новое пространство, даже за пределами этой оболочки. *T o m h o n* – вот наиболее резкое противоречие западному чувству, которое как раз требует этого чистого, необходимо-воспринимаемого как бесконечное, "абсолютного" пространства, которое воспринимает его как действительность, как подлинно и единственно существующее и, наоборот, сомневается в античной, пластической, абсолютной материальности вещей. "Материя", это – та сторона ощущений, от которой стремится отделаться западный дух всеми путями, философскими, физическими и религиозными". Даже религиозные воззрения западного человека имеют постоянную тенденцию к пространству. Так пантеизм XVIII в. совершенно отождествляет Божество с бесконечным пространством. Тут "пространство есть творящая форма объективных явлений". Западное понятие вещества диаметрально противоположно античному. Для Запада масса есть постоянное отношение между силой и ускорением. Такое понятие может существовать только в весьма нематериальном мышлении. "Античным понятиям материи и формы, представляющим собой оптические принципы телесного существования, мы противопоставили совершенно устраняющие наглядность понятия емкости и интенсивности, в которых формально находит себе выражение энергия пространства. Из этого способа восприятия действительности должна была произойти, в качестве главенствующего искусства, инструментальная музыка великих мастеров XVIII в., единственное из всех искусств, мир форм которого внутренне родственен интуиции чистого пространства. В противоположность изваяниям античных святилищ и рынков, в ней мы находим бестелесное царство звуков, звуковых пространств, звуковых морей; оркестр кипит прибоем, вздымает волны, затихает в отлив; он живописует совершенно потусторонние дали, сияния, тени, бури, полет облаков, молнии, цвета; припомним ландшафты инструментовок Глюка и Бетховена".

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

По мере приближения к зрелости искусство изолированного тела оттесняет все прочие виды искусства. "У Гомера еще ничего не говорится о статуях богов. Трудно себе представить, насколько был совместим с ними ранний дорический стиль. Позднее на древнеаттических погребальных вазах появляются мифические сцены. Древнеионическая вазовая живопись Милета и Самоса знала сюжетные сцены и изображения битв (этим славился живописец Буларх). Но потом начинается сокращение возможностей. Большая символика аполлоновской души выбирает и устраняет. Дорический периптерос и академическое изображение нагого тела допускают одинаково мало вариаций. Полиглот достигает в этих строгих границах вершины художественной выразительности и исчерпывает ее. Его искусство чисто линейное, без переходов, без взаимодействия света и теней, без заднего плана. Он помещает на плоскости одной и той же картины беспорядочное множество сцен, не связанных между собой никакими взаимоотношениями в смысле пространственной перспективы. Каждая фигура стоит отдельно. Пространство между ними, атмосфера есть "*m h o n*" и поэтому не подлежит никакому художественному изображению. Грек игнорирует тот факт, что далекие предметы кажутся маленькими, он вообще игнорирует даль и горизонты. Статуя есть экстракт близкого, беспространственного, оптически исчерпываемого. Она знаменует центр тяжести античного искусства. Драма по ее образцу стала искусством знаменитых трех единств, прежде всего единства места, представляющего собой принцип статуарности. Сцены античной трагедии задуманы в стиле фресок. Эллинская музыка стала пластикой тонов, без полифонии в гармонии, выражающих звуковую пространственность, и как самостоятельное искусство лишилась глубоких

Лосев А. Очерки античного символизма и мифологии filosoff.org возможностей. В то время как на Западе она достигла первенства среди всех прочих искусств, в Афинах значение ее пало до простого аккомпанемента других искусств, как-то – танца и драмы".

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

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

Самая исповедь, о которой нет и помину в Евангелии, говорит Шпенглер, сделалась обязательной для мирян только в IX в., да и то только на Западе. Это и было временем первого пробуждения романского стиля. Таинством же исповедь сделалась только с 1215 г., т. е. в эпоху расцвета готики. Это и понятно с точки зрения Шпенглера. Западная душа стремится в бесконечность; она вечно ищет, блуждает и тоскует. Эта фаустовская культура есть культура душевного исследования и самоиспытания. И напрасно протестанты отвергают исповедь. Отвергая исповедь перед священником, они все равно исповедуются самим себе, толпе или друг другу. "Вся северная поэзия есть искусство признания. Равным образом и портрет Рембрандта, и музыка Бетховена. Западный человек живет в сознании становления, со взором, устремленным на прошедшее и будущее. Грек живет точкообразно, аисторично, в телесности. Ни один грек не оставил мемуаров. Никто из них не был бы способен на настоящую самокритику. И это также заключено в явлении нагой статуи, этого в высшей степени неисторического изображения человека. Автопортрет есть полная параллель автобиографии в стиле Вертера и Тассо, и оба они в равной мере чужды античности. Нет ничего безличнее греческого искусства. Нельзя представить себе, чтобы Скопас или Лизипп работали над автопортретом".

19. Душа и жизнь. Неизгладимый отпечаток накладывает у греков эвклидовское мироощущение и на все отношение их к жизни и душе. Античный человек ощущает "душу", свою "психе", всегда пластически. "Так пребывает она в Аиде, тенеподобное, но легко узнаваемое подобие тела. Такой видит ее философ. Ее три благоустроенные части, *l o g i s t i k o n*, *e p i j u m h t i k o n*, *J u m o e i d e V*, напоминают группу Лаокоона. Мы стоим в сфере музыкального воображения; соната внутренней жизни имеет главной темой волю; мысль и чувство суть две другие темы; композиция подчинена строгим правилам душевного контрапункта, найти которые есть задача психологии. Простейшие элементы отличаются друг от друга как античное и западное число: там они – величины, тут – отношения. Душной статике аполлоновского бытия – стереометрическому идеалу *s w j r o s u n h i a t a r a x*

Лосев А. Очерки античного символизма и мифологии filosoff.org
і а – противостоит душевная динамика фаустовской – деятельной – жизни".

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

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

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

20. Познание природы. Наконец, отметим две-три черты, характерные, по Шпенглеру, для антитезы фаустовского и аполлоновского познания природы. – "Античные атомы суть миниатюрные формы, западные – минимальные количества, т. е. в первом случае основное условие картины – наглядность и близость, чего во втором случае нет. Атомистические представления современной физики, к которым относятся также теория электронов, гипотеза квантумов термодинамики, все более и более основываются на предпосылке того – чисто фаустовского – внутреннего созерцания, которое необходимо также в некоторых областях нашей математики, как, напр., неэвклидовых геометрий или теории групп, и недоступно для непосвященных". "Атомы Левкиппа и Демокрита различаются исключительно формой и величиной, они – чисто пластические единицы и только в этом смысле оправдывают название "неделимых"". – Западные атомы "родственны по существу, что подтвердит всякий философски образованный физик, монадам Лейбница; они суть последние инфинитезимальным способом теоретически отграниченные единицы действия, т. е. абстрактные точки приложения сил. Высказано мнение, что атом, как его представляет современная физика, есть образование более сложное, чем динамо-машина". – "Аполлоновский человек ощущал космос как совокупность телесных, обнимаемых взглядом предметов, находящихся в покое или в движении, – это второстепенный вопрос. Что же касается мировой системы фаустовского человека, то в этом для него главное, и только вторично возникает вопрос относительно того, что находится в движении. Поэтому "масса" – это нужно особенно настойчиво подчеркнуть – есть специфически западное понятие, которое возникает в качестве дополнения к метафизическому основному понятию силы. Всякий раз, как понятие о массе меняло свое содержание, это происходило только вследствие того, что понятие силы определялось иным образом.

Лосев А. Очерки античного символизма и мифологии filosoff.org
Понятие эфира обязано своим происхождением исключительно современному представлению об энергии. Масса, это – то, что нужно для осуществления действия, – логически или образно, – тогда как в "p a n t a g e i" в представлении Гераклита и в других соответствующих представлениях античного мироощущения субстрат имеет безусловное преимущество. Материя с античной точки зрения не есть носитель движения, но движение есть свойство материи. Изначальна в античности – форма, у нас – сила".

Другим примером антитезы мира греческого и западного в области познания природы может служить политеизм греков, противопоставленный западному теизму. "Природа, как ее ощущал и познавал античный человек, не могла ни в какой другой форме получить одушевление и обожествление. Римлянин находил в притязании Иеговы быть единым Богом что-то атеистическое. Один Бог для него совсем не был богом. Отсюда происходит сильное нерасположение всего греко-римского народного сознания к философам, поскольку они были пантеистами и, следовательно, безбожниками. Боги суть s w m a t a совершенного рода и c s w m a в математическом, как и в физическом, юридическом и поэтическом, словоупотреблении соединяется множественное число. Понятие z v o p r o l i t i k o n распространяется также и на богов; ничто им так не чуждо, как уединение, бытие в одиночестве и бытие в себе. Чтобы понять это, надо мыслить математически, притом антично-математически. Подчеркиваю еще раз: бесчисленные телесные, наличные боги античной природы, это – неисчислимы возможные, строго ограниченные тела Эвклидовой геометрии. Единый Бог Запада, проникающий фаустовскую природу, есть единое безграничное пространство аналитической геометрии. Пифагор, возведший в своей религиозной реформе на высокое место вновь оживленный древний культ Деметры в Кротоне и выразивший этим символом освященность тела, одновременно основывает математику тел, идею числа как величины, как меры. Паскаль, развивавший в своих "Pensées" строжайший янсенизм, чистую трансцендентную идею Бога и идею первородного греха, основывает в то же время геометрию чистых отношений: проективную геометрию. "Олимп и подземное царство обладают резкой чувственной определенностью; царство карликов, эльфов, koboldов, Вальгалла и Нифльгейм – все это затеряно где-то в мировом пространстве". В то время, как, напр., "Паны и сатиры суть воспринятые как существо отдельные, строго ограниченные поля и пастбища", а "Дриады и Гамадриады суть деревья", – "северные демоны, мары и вихты, карлы, ведьмы, валькирии и родственные им скитающиеся сонмы душ умерших, "блуждающих" по ночам, не имеют, напротив, никакой вещественности, связанной с местом. Наяды суть источники. Но русалки и альруны, духи деревьев и эльфы суть души, заключенные в источниках, деревьях, домах и жаждущие освобождения, чтобы снова блуждать в пространстве. Это – совершенная противоположность пластическому эвклидовскому природоощущению. Предметы переживаются здесь только как пространства другого вида. Нимфа – источник – принимает человеческий вид, когда хочет посетить красивого пастуха, русалка – (никсе) – заколдованная принцесса, с кувшинками в волосах, выходящая в полночь из озера, в глубинах которого она обитает. Император Ротбарт (Барбаросса) заключен в Кифхейзере, а фрау Венус – в Хёрзельберге. Кажется, будто в фаустовской вселенной нет ничего материального, непроницаемого. В предметах предчувствуются другие миры; их плотность, твердость только кажущиеся и – черта, которая не могла бы встретиться в античном мифе, которая его бы упразднила – избранные смертные обладают даром видеть сквозь скалы и горы. Но разве это не есть также скрытое мнение нашей физической теории? Разве всякая новая гипотеза не есть своего рода разрыв-трава? Никакая другая культура не знает такого количества сказаний о сокровищах, глубоко покоящихся в горах и морях, о таинственных подземных царствах, дворцах, садах, в которых живут иные существа. Вся субстанция видимого мира отрицается фаустовским природоощущением. Нет ничего земного, только пространство действительно. Сказка растворяет вещество природы, подобно готическому стилю, растворяющему каменную массу собора, которая как привидение расплывается в изобилии форм и линий, освобожденных от всяких тяжестей, которая не знает больше никаких границ".

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

Во-первых, если задаться вопросом об оригинальности воззрений Шпенглера на

Лосев А. Очерки античного символизма и мифологии filosoff.org
античность, то мы едва ли ошибемся, если скажем, что вся оригинальность и новизна их сводится лишь к колоссальной обобщительной силе и к чрезвычайно острой и тонкой проницательности автора в отдельных мелких и крупных проблемах античного искусства, религии, философии и истории. Что в основе античности лежит пластическая интуиция тела, – разве это есть действительно нечто новое после Винкельмана, Гёте, Гегеля и Ницше? С Ницше у Шпенглера, между прочим, самая непосредственная связь. Учение об Аполлоне, о Дионисе целиком вошло в концепцию Шпенглера, причем основное значение получил аполлинизм, и дионисизм выявлен значительно меньше. Вся новизна Шпенглера – в необычайных обобщениях, которые в одной идее обнимают и математику, и религию, и искусство, и астрономию, и историю. То, чем Шпенглер в существе дела отличается от обычного пластического понимания античности, может и не быть принимаемо во внимание. Это – общая Винкельмано-Шиллеро-Гегеле-Ницшевская традиция.

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

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

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

Прежде всего ты увидишь сирен; неизбежною чарой

Ловят они подходящих к ним близко людей мореходных.

Кто, по незнанию, к тем двум чародейкам приблизишься,
их сладкий

Голос услышит, тому ни жены, ни детей малолетних

В доме своем никогда не утешить желанным возвратом:

Пением сладким сирены его очаруют, на светлом

Сидя лугу; а на этом лугу человеческих белеет

Много костей, и разбросаны тлеющих кож там лохмотья.

Ты ж, заклеивши товарищам уши смягченным медвяным

Воском, чтоб слышать они не могли, проплыви без оглядки
Мимо; но ежели сам роковой пожелаешь услышать
Голос, вели, чтоб тебя по рукам и ногам привязали
К мачте твоей корабельной крепчайшей веревкой; тогда ты
Можешь свой слух без вреда удовольствовать гибельным
пением.

Если ж просить ты начнешь, иль приказывать станешь,
чтобы сняли

Узы твои, то двойными тебя пусть немедленно свяжут.

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

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

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

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

Наконец, в-третьих, необходимо отдавать себе отчет в существовании метода, применяемого Шпенглером в анализе всемирной истории и ее отдельных эпох. Это – метод, который он сам называет физиогномическим. Как бы к нему ни относиться и в какое бы отношение его ни ставить к существующим "научным" методам, – было бы несправедливо отказывать этому методу в глубине, убедительности и внутренней обоснованности. Из того, что современная "наука" не выработала в себе навыков к

Лосев А. Очерки античного символизма и мифологии filosoff.org такому физиогномическому наблюдению, отнюдь не следует, что такие методы неосновательны, что им не надо обучаться и что в них нельзя приобрести навык. Сама "наука", как это легко можно было бы показать на ряде примеров, отходит теперь от слепого и тупого позитивизма и приходит к обобщающим методам, для которых надо иметь весьма развитое философское сознание и четкую философско-историческую интуицию. Но все это и многое другое, что можно было бы сказать в защиту метода Шпенглера, отнюдь не способно сделать незаметным одно свойство построений Шпенглера, которое зависит как раз от гипертрофии этой исторической физиогномики. Я разумею отсутствие в концепции Шпенглера осознанного диалектического метода. Разумеется, нельзя требовать от гениального автора, чтобы он был гениален решительно во всех возможных отношениях. Физиогномика Шпенглера есть явление настолько поразительное и поучительное, что тут и без диалектики есть о чем задуматься и на что направить свой философский и исторический интерес. И сам Шпенглер настолько увлечен и пленен именно этой самой физиогномикой, настолько ярко чувствует он своеобразие и индивидуальную несводимость лика каждой культуры, что он не стесняется утверждать прямо абсолютную разорванность всемирно-исторической культуры человечества, полную независимость и изолированность каждой культуры, полную непереваемость ее на язык всякой другой культуры. Это учение можно объяснить только слишком тонко развитым чувством своеобразия каждой культуры. Эта яркость восприятия отдельных культур помешала Шпенглеру представить ряд человеческих культур как нечто целое, как жизнь единого всечеловеческого организма. Эти же самые свойства построений Шпенглера помешали ему также и дать диалектику как всемирной истории, так и каждой культуры в отдельности. Диалектика обнаружила бы единство тех категорий, которые входят в структуру каждой культуры; и диалектика показала бы, что каждая культура отличается от всякой иной только своеобразием в комбинации и акцентуации тех или других категорий, общих для культуры вообще. Так и в отношении античности Шпенглер не проделал той философско-исторической и логической работы, которая показала бы трансцендентальную связь всех основ, определяющих собой строение античной культуры. Эти основы суть интуиция телесности. Но что это за телесность и каково ее смысловое содержание, в чем, собственно говоря, структурно-смысловая разница между античной телесностью и западным пространством и, наконец, с какой диалектической необходимостью вытекает реальная структура античности из этих первичных интуиций, – все это остается неразработанным в системе Шпенглера и даже не поставленным в виде проблемы. Замечательные наблюдения и потрясающие обобщения Шпенглера все-таки не в силах заменить этой работы, которую проделывал, напр., Гегель. И как ни ярки картины отдельных культур у Шпенглера, это все-таки есть действительно физиогномика, но не философия истории. У Гегеля античность есть диалектическое понятие. У Шпенглера она – физиогномически точно восстановленная картина. И эти две концепции, несмотря ни на какие усилия обоих гениальных авторов, никогда не смогут заменить одна другую и сделать одна другую ненужной. Их надо соединить. И их легко соединить, если не упускать ни на минуту из глаз всего своеобразия как физиогномического, так и диалектического метода.

Часть 4

IV

22. Отвлеченная и общая формула античности. Рассмотревши ряд наиболее заметных концепций античности, мы можем теперь подвести им и некоторый итог, чтобы было возможно извлечь что-нибудь и для интересующего нас вопроса о происхождении греческой философии, греческой эстетики и вообще греческих теорий символизма.

Нетрудно заметить, что каждая из рассмотренных концепций содержит в себе ту или иную правду и что нужно только избежать тех крайностей и преувеличений, которые вносились эпохами, создававшими эти концепции.

Секуляризирующий и натуралистический взгляд на античность, характерный для ряда мыслителей и художников Возрождения, несомненно, должен найти место в нашем понимании античности. Но уже тут, на первой концепции, мы видим ее односторонность и гиперболизм. Что античное мироощущение, по существу своему языческое, пантеистическое, связанное с землей и в существе своем телесное, необходимым образом противостоит христианству, что оно действительно дает опору для земных и телесных утешений, лишая их характера разгула и порочности, но в то же время не уничтожая их во имя чисто духовных идеалов, – об этом не может быть никакого спора. Но ясно и то, что возрожденское отношение к античности слишком узко и эгоистично, слишком заинтересованно и несвободно, слишком тесно связано

Лосев А. Очерки античного символизма и мифологии filosoff.org насыщены потребностями эпохи с реальной борьбой и с реальной жадой освобождения от средневековых идеалов духа. Конечно, такое понимание античности останется у нас как момент подчиненный и зависимый, как момент выводной, предполагающий понимание других, более внутренних сторон античности. – То же надо сказать и о французском "классическом" понимании античности. Стройное изящество и точность формы; какое-то не то что отсутствие глубины, но преимущественное наличие "плоскостных" изображений; умеренная "природа" и введенная в условные рамки страстность; строгая канонизация и согласованность с "приличием" и "вкусом" – все это, несомненно, какие-то остатки античности в XVII–XIII вв. и все это, если не сама античность, та, несомненно, какой-то перевод античных канонов на французский язык, какое-то романское и картезианское понимание античности. Однако слишком очевидна вся односторонность такого понимания; и нужно быть совершенно чуждым античности, чтобы не заметить всей второстепенности и производности тех черт, которые увидело в античности романское понимание XVII–XVIII вв. Если Возрождение слишком чревато было заинтересовано в античном оправдании телесного раскрепощения, то Просвещение, можно сказать, слишком воспитано в картезианском духе, чтобы уловить в античности ее подлинно существенные стороны. И так как античность – весьма сложная и синтетическая категория, то в ней достаточно могли найти для себя образцы для подражания и анти-аскетически настроенные возрожденцы, и картезиански мыслившие просветители. Французская "raison", парижский придворный "bon sens" – слишком узкое и слишком рационалистическое ложе, чтобы уложить на нем античность, с ее Дионисом и Аполлоном, с ее эпосом и драмой, с ее Платоном и Аристотелем, с ее неоплатонизмом и мистериями. Но если для греческой философии характерно понятие Эйдоса и Идеи, то, конечно, и "raison" как-то содержится в ней, да и все картезианство может быть рассматриваемо как потухший и пересаженный на почву дуализма и ньютоновского "пространства" платонизм.

Гораздо ближе подошли к античности Винкельман и мыслители, от него зависящие. Винкельман прямо формулирует принцип телесности и телесной оформленности, хотя все еще, в связи с характером времени, в нем промелькивают отдельные черты некоего абстрактного одухотворения. Величие и благородство античного тела должны быть понимаемы вне какого бы то ни было, абстрактного или конкретного, спиритуализма. Иначе мы опять впадем в романтизм и дадим учение не об античной, но о западной культуре. Шиллер устраняет черты этой невольной абстрактности, резко противопоставляя "наивную" античность "сентиментальному" Новому времени. От этого вся концепция Винкельмана получает гораздо большую ясность и определенность; она резко отделяется от всякого христианизирования, романтизма и западного мироощущения. Не хватало этой концепции только лишь конструктивно-логической обработки; она – слишком описательна. Эту обработку и дали Шеллинг и Гегель. В изображении этих философов античность предстает как определенная и завершенная культурно-социальная категория, выведенная и обработанная чисто-диалектическими средствами. Ницше и Шпенглер уже ничего не дают нового по сравнению с Шеллингом и Гегелем; и только при помощи гениальной интуиции оживляют в этой концепции один – черты живого и трепещущего всеми красками жизненного мировосприятия и миростановления в античности, другой – черты стационарного, телесного, "ставшего", статуарного и оптического оформления в античности. Если античность есть, как мы говорили, актуальная бесконечность идеи (в отличие от романтической потенциальности), т. е. такая бесконечность, которая не уходит в беспредельность становления и растекания, но возвращается на себя, как бы описывая круг, и вращается в собственном блаженном самодовлении, то можно сказать, что Ницше формулирует это становление внутри идеи, это дионисийски-экстатически самопорождающееся бытие идеи, Шпенглер же формулирует эту "актуальность", эту оформленность, эту телесность, которой завершается экстатическое становление. Оба они, поэтому, лишь дополняют друг друга и могут быть поняты лишь в свете взаимного сравнения.

Итак, наше понимание античности: 1) должно видеть в ней в качестве основания интуицию человеческого тела как существенную характеристику бытия вообще (Шпенглер), 2) где фиксируется, прежде всего, пластическая и оптическая законченность благородного и прекрасного тела (Винкельман), 3) резко противостоящая всякому романтическому исканию беспредельного и таинственного (Шиллер), 4) со своей собственной беспредельностью и тайной и со своим собственным уходом в становление и экстаз (Ницше), 5) причем вся эта мистическая и одновременно земная телесность, освобождая от чисто-духовных устремлений и аскетического преодоления плоти (Возрождение) и 6) давая ясно закругленную и осознанную, четкую и резкую структуру и форму бытия (Просвещение), 7) оказывается не чем иным, как синтезом бесконечного и конечного, или идеального и

Лосев А. Очерки античного символизма и мифологии filosoff.org
реального, данного, однако, средствами конечного и реального, и по смыслу своему
- в сфере конечного и реального (Шеллинг и Гегель).

23. Диалектика тела в античном мироощущении. Так можно было бы рассуждать, принимая во внимание вековую работу человеческой мысли и творчества, желавших охватить античность и зажить единой с ней жизнью. Каждая эпоха получала от античности то, на что она только была способна, и каждая эпоха увидела в ней правильную сторону, хотя и неправильно игнорировала другие стороны. После всего вышесказанного нам теперь нет нужды заниматься систематическим конструированием глубинно-интуитивного основания античности. Достаточно будет в кратчайшем виде формулировать то, что по частям мы находим у изложенных выше авторов. Это последнее лоно и исток всей античной культуры, откуда ведут свое происхождение отдельные ее сферы, - религия, философия, искусство, воспитание и т. д., может быть представлено в следующем виде.

I. В вещах есть отвлеченный смысл и фактически-телесное его осуществление, и в вещах есть начало идеальное и реальное. Есть, стало быть, сфера идеального и реального, и есть цели идеальные и реальные. Античная культура вырастает на реальной почве, из реального источника. Она - синтез идеального и реального в реальном. Поэтому, она по преимуществу телесна. В телесности тоже есть свой смысл и своя идея. В телесности тоже ведь есть своя бесконечность. И вот, античная культура есть актуальная бесконечность тела. Это апофеоз биологически-прекрасного, идеально-божественного тела.

II. Поскольку тело это есть не просто обычное человеческое тело, с его слабостью, болезнями и смертью, оно необходимо есть идеальное тело. Это - такое тело, в котором нет ничего, кроме духа. И это такой дух, в котором нет ничего, кроме тела. Это - полная взаимопронизанность духа и тела, абсолютное равновесие духовного и телесного. Отсюда, античное тело с диалектической необходимостью оказывается человеческим телом, а основная интуиция античности с диалектической необходимостью оказывается скульптурной интуицией. Античная интуиция есть узрение тела с резкими и точными формами, вырастающего на темном фоне и отчетливо вырисовывающегося на нем. На темном фоне, в результате игры и борьбы света и тени, вырастает бесцветное, безглазое, холодное, мраморное и божественно-прекрасное, гордое и величавое тело - статуя. И мир есть такая статуя, и божества суть такие статуи; и города-государства, и герои, и мифы, и идеи - все таит под собой эту первичную скульптурную интуицию.

III. Легко впасть в роковую ошибку и отождествить эту скульптуру с мертвенностью, с могильной холодностью и безжизненностью, с неподвижностью и отвлеченностью. Разумеется, античность и холоднее и неподвижнее нового западного мироощущения. В этом неумолимая диалектика: в экстазах плоти и в ее безраздельном господстве всегда есть нечто холодное и отвлеченное, нечто неумолимо мрачное и жестокое; и в этом отношении духовное всегда животворнее и теплее, хотя и тут возможно абстрактное гипостазирование и мертвенная изоляция. Однако Ницше учит нас другому. В античной телесности не только эта застывшая мраморной, холодной статуи. Под ней кроется своя ожигающая мгла и экстаз, свое оргийное рождающее лоно, свое безумие и преодоление тела. Существует особая мистика тела. И хотя и всякая мистика телесна и чувственна, но не всякая мистика имеет своим предметом тело. Античная же мистика имеет своим предметом тело и телесное. Она - существенно пантеизм. В ней есть свой ум, но это ум - существенно тварно-телесный. В ней есть свое восхождение к чистому уму, но это - восхождение к бестелесному, которое по смыслу своему телесно. В ней есть восхождение превыше ума и идеи, но это платоническое *e p e k e i n a t h V o u s i a V* есть не что иное, как лоно, порождающее языческих богов. Плотин восходит к бестелесному умному состоянию, но ум для него - Кронос (*V 1,4; V 1,7*). Он восходит также и к сверх-умному первоеди-ному, но оно для него не что иное, как "Аполлон" (*V 5, 6*). А что такое греческие боги? Правда, в жилах их течет вместо крови какой-то "ихор" и питаются они амброзией и нектаром, но ведь если послушать Гомера, то ведь "священной" окажется и весьма подозрительная смесь лука, "желтого меда" и ячменной муки, - кушанье, которым лакомились "богоравные", благодаря усердию "прекраснокудрявой" Гекамеды.

24. Религия. Если мы достаточно глубоко вчувствуемся в эти античные интуиции и приучим свою мысль к оперированию с такими интуитивными построениями, то вопрос происхождения любой сферы античной культуры будет для нас уже принципиально разрешен. Нами будет найдена руководящая идея; и уже позитивное исследование должно показать, как зарождалась и развивалась, как завершалась и процветала и

Лосев А. Очерки античного символизма и мифологии filosoff.org как вырождавшаяся и гибла та или иная культурная сфера на лоне так понимаемой античной идеи. Это – задача эмпирического исследования. Мы же теперь обратим только внимание на то, что отдельные культурные области античного мира действительно зависят от обрисованной нами идеи и незримо управляются ею на протяжении всего своего существования. Несколько примеров будут нелишними.

Что греческая религия и мифология образовались как стихия художественная по преимуществу – об этом можно и не говорить. Это все – слишком известно. Я тут сошлюсь уже не на Гегеля и Шеллинга, а на такого современного ультра-позитивного исследователя истории греческой религии, как Группе, который центральный период греческой религии так и озаглавливает: "Ausbildung der griechischen Religion durch die Kunst", разделяя его еще на ряд более мелких периодов. Исследование Группе вообще показывает, как под влиянием искусства постепенно оформлялась и греческая мифология в целом и отдельные мифы. Проследить эту художественную эволюцию на отдельных богах было бы здесь весьма интересно, но, к сожалению, приходится ограничиться лишь указанием на труд Группе. Ясно только то, что какая-то специфически-телесная сущность должна быть в той религии, которая позволяла аркадским пастухам сечь крапивой своего Пана, в случае плохого заработка, а Гомеру в конце концов сознаться:

Ныне уже не троян и ахейн свирепствует битва,

Ныне с богами сражаются гордые мужи Данаи.

Удивительна эта принципиальная телесность греческой религии. Она делает ее совершенно несоизмеримой с христианством, хотя логические и отвлеченные линии всякой религии настолько определены и одинаковы, что доходят почти до тождества. Всем известна человекообразность гомеровских богов. Но надо, однако, понять до конца мистическое и диалектическое происхождение этого человекообраза. Тут нет ни малосовершенной морали, ни низких намерений авторов мифов, ни вообще недостатков, связанных якобы с недостаточным культурным развитием. Тут – единственно возможная для грека и вполне законная форма религиозных представлений. Не нужно скромно опускать глаза, когда мы слышим миф о том, что Арес и Афродита были пойманы Гефестом на месте преступления и что Гефест сковал их вместе, в том виде, как он их застал, так что боги, увидевши эту скованную пару, предались своему "гомерическому" смеху. Наше скромное опускание глаз в этом случае показывает, что мы стоим на какой-то другой, не греческой точке зрения и оцениваем античность с этой другой точки зрения, вместо объективного ее восприятия в ее самостоятельно-нетронутым виде. У Гомера читаем целый эпизод о том, как Гефест сковал железную сетью Афродиту и Ареса на их прелюбодейном ложе, причем

В двери вступили податели благ, всемогущие боги;

Подняли все они смех несказанный, увидя, какое

Хитрое дело ревнивый Гефест совершить умудрился.

Весь этот эпизод Прокл толкует философско-мистически. Афродита для него – принцип тождества, Арес – принцип различия, Гефест-сверх-космический принцип их объединения и отождествления, в результате чего соответствующее мифолого-мистическое значение получает и указание на "узы", в которые были закованы Арес и Афродита, равно как последовавший за этим "смех" богов. Смех богов – торжествующее бытие плоти и тела. Это воистину наш символ (как тождество конечного и бесконечного), данный конечными же, земными средствами, так что все бытие превращается в блаженное состояние цветущего прекрасного тела. Смех – это незаинтересованность в факте, отсутствие боязни страданий и смерти, но – такая незаинтересованность, которая сама выявлена только телесно и живет телом. Следовательно, тут – бессмертие, вечно-юное и самодовлеющее телесное бытие. Вот этот знаменитый конец 1-й песни "Илиады". "Деловые разговоры" кончились. Замолкла уверенная в себе фетида. Замолкла ревнивая Гера. Рассказал Гефест свое низвержение от Зевса с неба на Лемнос.

Рек, улыбнулась богиня, – лилейно-раменная Гера

и с улыбкой от сына блистательный кубок прияла.

Он и другим небожителям, с правой страны начиная.

Сладостный нектар подносит, черпая кубком из чаши.
Смех несказанный воздвигли блаженные жители неба,
Видя, как с кубком Гефест по чертогу вокруг суетится.
Так во весь день до зашествия солнца блаженные боги
Все пировали, сердца услаждая на пиршестве общем
Звуками лиры прекрасной, бряцавшей в руках Аполлона,
Пением Муз, отвечавших бряцанию сладостным гласом.
Но, когда закатился свет блистательный солнца,
Боги, желая почить, уклонились каждый в обитель,
Где небожителю каждому дом на холмистом Олимпе
Мудрый Гефест хромоногий по замыслам творческим создал.
Зевс к одру своему отошел. Олимпийский блистатель,
Где и всегда почивал, как сон посещал его сладкий;
Там он, восшедши, почил, и при нем златотронная Гера.

Правда, Платон не одобряет этот смех богов. "Не следует нам любить и смех, ибо кто предается сильному смеху, тот напрашивается почти на столь же сильную и перемену". "Нельзя допускать, - говорит он, - чтобы людей, достойных уважения, заставляли предаваться смеху; а еще менее прилично это богам". "Поэтому мы не примем у Гомера и подобных речей о богах". Но на то Платон и занимается педагогией. А вот у Прокла дело обстоит совершенно иначе. И это потому, что у Прокла не педагогика, но чистая символика и мифология.

Зевса ни в каком случае нельзя сравнивать с богом какой-нибудь монотеистической религии. Из слов Посейдона к Ириде следует, что Зевс вовсе не единственный в своем роде бог. Посейдон первый "не ходит по уставам Зевесовым". Больше того. Ахилл напоминает Фетиде, как однажды против Зевса затеяли заговор олимпийские боги, не больше не меньше как Гера, Посейдон и Афина Паллада, так что если бы "Сторукий", "кочему имя в богах Бриарей, Эгеон - в человеках", "страшный тиран и отца своего превышающий силой", не воссел бы рядом с Зевсом, то Зевсу было бы плохо. Зевс не все и знает. Во всяком случае Гере ничего не стоит его обманывать. Не все он и может. Во всяком случае о нем сказано совершенно просто и без оговорок в связи с поражением ахейцев: "Не возмог бы сам Громовержец того, что свершилось, устроить иначе". Афине ничего не стоит заклеить его вполне определенно: "Лютый, всегда неправдивый, моих предприятий рушитель, он никогда не вспомнит, что несколько раз я спасала сына его, Эврисфеем томимого в подвигах тяжких". Тут обвинение сразу в нескольких пороках и неблагоприятных поступках. Хотя Зевс и "все хорошо знает", "все может", но, с одной стороны, и вообще боги тоже "все знают" и тоже "все могут", а с другой, на поверку выходит, что Зевс не может даже предвидеть, что царем Аргоса будет не Геракл (как это он сам объявил), а Эврисфей. Гера и тут оказалась более "знающей" и более "могущей", чем Зевс. В конце концов самое бессмертие богов отнюдь не абсолютно, как это и должно быть, раз они суть тела. О клятве водами Стикса читаем у Гесиода:

Кто, ложную клятву допустив, поклянется
Из бессмертных, что населяют вершину снежного Олимпа,
Целый год он лежит
И не к амброзии и не к нектару не подходит он ближе,
Чтобы питаться, но бездыханен лежит и безгласен

Лосев А. Очерки античного символизма и мифологии filosoff.org
На разостланных ложах, и злой сон объемлет его.

Но после того, как погребенный в болезни год великий он пребывает,

Одна за другою тягчайшие скорби объемлют его.

На девять лет отделяется он от вечно сущих богов

И ни к совету, ни к трапезе присоединиться не может

Все девять лет. Но в десятый присоединяется он

К собраниям бессмертных, что населяют дома Олимпа.

Таким образом, боги хотя и не лишаются бессмертия, но могут омертвевать. Большая ли тут разница с человеком, который тоже ведь может, по воззрению греков, периодически и жить, и быть мертвым? Боги небезупречны и своим видом. Гефест хромой, даже родился таким и вечно таким останется. Гера имеет глаза, похожие на бычачьи. А когда разъяренный Диомед ранит Афродиту в руку и та вскрикивает, а он шлет ей ругательства, то "быстро Ириса ее, поддержав, из полчищ выводит, в омраке чувств, от страданий" и – добавляет Гомер – "померкло прекрасное тело". Пришлось выпрашивать у Ареса коней, чтобы ехать на Олимп, а приехавши на Олимп, выслушивать издевательства Геры и Афины.

Быть может, наиболее любопытную параллель надо провести между орфически-дионисийскими воззрениями и христианскими. В последнее время различные ученые много говорили о связи христианства с этими культами и верованиями, доходя до полного отождествления той и другой религиозной стихии. Это нужно считать прямо близорукостью и наивностью. Представления о загробном существовании, несмотря на всю свою высоту, являются у греков, прежде всего, концепцией, неразрывно связанной с пантеизмом. Аид у Гомера прямо подчинен земле и представляет лишь жалкое и бессильное ее отражение. Тут в особенности ясно, что бытие, как субстанция, есть земное бытие, в более совершенной форме – Олимп, в менее совершенной – земля. Аид же вовсе не есть субстанциальное бытие. Это – царство "эйдосов", т. е. несубстанциальных смысловых форм, лишенных тела и жизни. Это действительно какие-то тени, оживающие только тогда, когда они приобщаются к земной жизни и к ее наиболее одушевляющим началам, напр. к крови. Отсюда знаменитые слова Ахилла, пребывающего в Аиде:

О, Одиссей, утешения в смерти мне дать не надейся,

Лучше б хотел я живой, как поденщик работая в поле,

Службой у бедного пахаря хлеб добывать свой насущный,

Нежели здесь над бездушными мертвыми царствовать мертвый.

На земле все хорошо и божественно – пасти свиней, мыть грязное белье, быть поденщиком и пр. Аид же есть просто отсутствие всего этого, отсутствие жизни. И поэтому бытие его мрачное и тоскливое. Однако тут нет ровно ничего похожего на христианский Ад. Христианский Ад – есть нечто гораздо более интересное, живое и яркое. Тут – активные вечные муки, что предполагает умный мир и духовное бытие – субстанциально самостоятельными. Если существует только земля, то, по ее уничтожению, остается некое изображение ее как в зеркале – бессильное, несубстанциальное и потому лишенное всяких душевных и духовных состояний. Но представим себе, что не загробная жизнь есть слабая копия земной, а земная есть лишь слабое и бессильное подражание небесной и духовной, что последняя только и есть субстанциально-вечное и самостоятельное. Тогда земная жизнь будет играть роль только проявления и выражения небесной жизни. Земная жизнь будет указывать не на себя саму, как нечто самодовлеющее, а лишь на то, как небесная жизнь вообще утверждает себя; и вся наша земная жизнь покажется лишь недостаточной степенью самоутверждения небесной жизни. И ясно, что при свете вечности, когда все тайное оказывается явным и душа узнает до последних подробностей, насколько она жила "праведно" на земле, т. е. насколько утверждала себя в вечности, – тогда все это ложится на само вечное существование, и оно, оставаясь в полноте духовной силы (иным оно не может быть в христианском учении), в случае осуждения, всю эту полноту превращает в полноту вечных мучений. Такова неумолимая диалектика гомеровского Аида и христианского Ада. Там – бессильное,

Лосев А. Очерки античного символизма и мифологии filosoff.org
бесчувственное существование теней; здесь – полновесное, бесконечно-яркое и отчетливое для сознания бытие живой, трепещущей жизнью души. Там – мрак, не-бытие и бесчувствие. Здесь – полнота самочувствия вечных мучений. Соответственная разница и между гомеровским Элизием и христианским Раем – Элизий, как и Олимп, лишь усиление земных радостей; христианский Рай – лицезрение Невидимого и чисто духовное радование. Однако и орфические представления о загробной жизни, как они ни противоположны гомеровским, ничего не прибавляют существованию нового, что делало бы их принципиально более близкими к христианству. Достаточно указать хотя бы на учение о переселении душ, чтобы сделалось ясным все существенное обесценивание орфического "рая". Скульптурная интуиция духовно-чувственного равновесия, быть может, в этом учении о переселении нашла свое наиболее яркое выражение. Здесь – воистину равновесие (и вечное подвижное равновесие) небесного и земного, взаимно переходящих друг в друга, без индивидуальности, без неповторимой историчности, – наподобие вращения космических сфер. Да это душепереселение и есть, впрочем, само космическое круговращение сфер. Вспомним хотя бы платоновский миф в "Федре". Тут нет ничего общего с христианством, которое знает только одну, совершенно неповторимую судьбу человека, ибо для него субстанция – в чистом духе, и в земле оно нуждается только как в методе самоутверждения и самовыявления. Для этого не нужно много жизни, а достаточно только один или несколько временных моментов, или если нужно некое продолжение жизни в виде "мытарств", то во всяком случае не нужно и даже просто невозможно вечное возвращение и переселение. "Мытарства" так же неповторимы и специфичны для каждой души и так же происходят однажды в вечности, как и земная жизнь; они суть не больше как ее завершение. Отсюда, теософское словоблудие, конечно, есть язычество, а не христианство, если вообще рационалистическую выдумку можно считать религией.

В особенности много говорилось о предвосхищении христианства в религии Диониса. Это вопиющее недоразумение должно быть в корне пресечено всяким, кто захочет базироваться в истории религии на фактах, а не на собственной фантазии. Как бы ни превозносить умозрение, возникшее на основе дионисийства, и каким бы образом ни объединять орфическую аскетическую мистику с религией Диониса, – все равно нельзя ни в каком случае забывать, что дионисийский экстаз есть оргии пьяного разврата, незабываемая картина которого содержится, напр., в "Вакханках" Эврипида. Перечитайте эту печальную повесть об Агаве и Пенфее, и – вы убедитесь, что тут нет ровно ничего общего с христианством. Дионисизм есть, прежде всего, религия тела. Это, конечно, мистическая и умозрительная религия и доктрина. Но это именно телесный экстаз и чувственная оргийность. Правда, это потом породило из себя "умные" экстазы и чисто "духовные" восхождения. Но суть дела от этого не переменялась. Непосредственная чувственная воспаленность заменилась "умной прелестью", но прельщенность тварью не исчезла. Платонизм с этой точки зрения есть сплошная "прелесть". И тут не может быть никакого сравнения с христианством, основанным на мистике и умозрении действительно чистого духа. Из того, что там – экстаз и тут – экстаз, или из того, что там – аскетизм и тут – аскетизм, – ровно ничего не вытекает. Цели и смысл этого умозрения и этой аске-тики диаметрально противоположны. Также растерзание Диониса и распятие Христа только очень и очень отвлеченно могут быть сравниваемы в отношении некоторых отдаленных сходных черт. По существу тут очень мало, как равно нет ничего общего между христианским причащением божественных плоти и крови и людоедством, которое, как известно, тоже основано на мистическом вкушении плоти и крови тех или других важных или просто чем-нибудь выдающихся людей. Конечно, какие-то очень формальные черты сходства тут имеются. Но эти черты суть конститутивные признаки всякой религии вообще; и с такой точки зрения греческая религия сходна не только с христианством, но и со всякой другой, с египетской, индийской и т. д. Это есть, однако, формальное и отвлеченное тождество, ничего не говорящее о спецификуме отдельной религии и являющееся только отвлеченным понятием религии, а не самой религией. Напр., в пасхальном каноне есть такие выражения, как: "Богоотец убо Давид пред сенным ковчегом скакаше играя" или "веселыми ногами Пасху хваляще вечную". Но считается кощунством танцевать в христианском храме; и был бы совершенно глуп тот "ученый", который бы стал на основании указанных выражений говорить о влиянии языческого религиозного танца на христианство и выводить последнее из язычества. Равным образом, тут мы ничего не получим для реальной характеристики и греческой религии, а, наоборот, от этого сравнения утеряем даже и то, что имеем конкретного в греческой религии до сравнения. Интересно отметить, что интеллигентские рационалистические выдумки, вырастающие на отсутствии конкретного и живого религиозного опыта, как раз приходят в теософии к утверждению тождества всех религий, что указывает только на чистейший формализм мысли и полное неумение проникнуть в существо как вообще

Лосев А. Очерки античного символизма и мифологии filosoff.org
религии, так и каждой религии в отдельности.

25. Искусство и поэзия. Телесные интуиции, то ли в виде зрительного пластического образа, то ли в виде преобладания телесных характеристик над смысловыми и духовными, то ли в каком-нибудь другом виде, лежат в основе и греческого искусства. Нечего и говорить о том, что у греков существует один термин для понятия "искусства" и "ремесла", что "практическими" и "утилитарными" являются самые яркие "идеалисты". Таковы – Сократ со своим утилитарным взглядом на искусство, Платон со своим подчинением художественного творчества религиозным и общественным задачам, Аристотель со своей теорией "музыкального" воспитания, Плотин со своим подчинением художественного эроса мистическому восхождению и т. д., и т. д. Немыслим был взгляд на чистое искусство как на нечто ценное и даже просто возможное. "Искусство для искусства" – невозможная вещь для античности. Учение Канта о бескорыстии эстетического наслаждения показалось бы греку диким извращением нравов и варварской порочностью и глупостью. Эта телесная придавленность и духовная несвобода лучше всего иллюстрируется отдельными искусствами, как они трактовались и существовали в Греции. Поговорим о наиболее ясных примерах – из поэзии.

О пластичности греческой поэзии писано очень много. Но можно сказать, что далеко не все исследователи одинаково хорошо и глубоко чувствуют эту пластику. Пластика греческой поэзии не есть нечто только внешнее или только украшающее. Она существенно организует самый смысл и структуру этой поэзии. Можно не говорить специально о Гомере, так как и всякий эпос более или менее пластичен, и везде в эпических сказаниях телесное изображение заслоняет внутренне развивающуюся логику субъекта. Но то же самое, однако, надо сказать и о греческой драме. Здесь также почти полное отсутствие самостоятельной логики событий духа; и действия оказываются почти немотивированными. Судьба тут не есть имманентная логика жизни, но насильственно врывающийся извне слепой случай. Почему Эдип убил своего отца и женился на своей матери, – это так и останется неизвестным навсегда, хотя и ясно, что он – ответчик сам за себя, ибо не только Плотин мыслит себе человека как самостоятельного актера на мировой сцене, "разыгрывающего" войну, вражду, взаимное пожирание и смерть, но отказать человеку в свободной воле не осмелился даже "механист" Эпикур. В особенности статуарность и пластика трагедии видна на писателях, в которых кульминирует аттический гений, на Эсхиле, Софокле и Эврипиде. У Эсхила трагедия почти ничего общего не имеет с нашей драмой. Это – своего рода лирические оратории, в которых монологи и десятки, сотни стихов уничтожают в корне всякую внутреннюю логику и динамику жизни. Прометей висит на скале целую трагедию, и действие ни на шаг не подвигается в течение всей трагедии. В "Семи против Фив" эпическое чередование монологов доведено до полного схематизма. Характеры – одноцветны, неприступны, монолитны. Каждый герой стоит перед нами как статуя; и мы не видим, а только верим и догадываемся, что между этими статуями происходит какая-то драма и трагедия. Оценка убийства Орестом своей матери, хотя и отличается большей пространностью от простого гомеровского одобрения этого события, все же получает окончательную форму и смысл только с появлением Афины. Проклятие, тяготеющее над всем родом и тем ослабляющее или часто просто уничтожающее драматизм действующих лиц, вполне налицо не только в эпосе, но и у трагиков. Орест как будто и сам проявляет инициативу в мести за отца; но оказывается, что и тут решающую роль играет повеление Аполлона. Даже самые мучения Ореста даны в виде Эриний, о пластическом образе которых у Эсхила можно было бы написать целое небольшое исследование. Развязка сплошь да рядом принадлежит богам, а не людям. Наконец, наличие длинейших хоров у Эсхила, наполняющих большую часть его трагедий, уже достаточно говорит об отсутствии у него психологии, трагедии и драмы в нашем смысле слова. Что такое хор? Это есть как бы объективированная мысль, отелесенное чувство, обезличенный субъект. Это – мысль, чувство и субъект – в пластической трактовке.

Нельзя принижать греческую трагедию на том основании, что она не дает внутренней логики событий и обрывает действие вмешательством богов. Кто винит за это греков, тот ничего не понимает в греческой трагедии. *Deus ex machina*, это – именно пластический стиль трагедии, эвклидовское, как сказал бы Шпенглер, понимание трагедии. Тут есть своя логика, но логика не чисто духовного субъекта, как у Шекспира или Гёте, но логика скульптурного субъекта. Надо оценивать вмешательство богов не логически и духовно, но эстетически-пластически, телесно, скульптурно. Это и есть подлинно классический стиль трагедии в ее существе. Напрасно Софокла хвалили за его психологию и сравнивали в этом отношении его драму с новой, западной. У Софокла целые трагедии иной раз посвящаются телесным

Лосев А. Очерки античного символизма и мифологии filosoff.org страдания, как, напр., "Филоклет", а трагедия Электры только в том, по-видимому, и состоит, что она в своем доме лишена самостоятельности. Это – тоже вполне "классический" стиль. У Софокла нет, правда, верховной воли Судьбы, намеренно обрекающей целые поколения на преступление и на несчастье. Но зато у него, с другой стороны, еще "классичнее": это – не разумное решение судьбы, но просто слепой случай. Эдип просто случайно убил отца и случайно женился на матери. И виноватого тут нет, и спрашивать тут не с кого. Все – из этого гесиодовского Хаоса, "зияющей пасти", разобраться в котором не могут сами боги. Такова логика пластической судьбы, подчеркиваемая определением знающего все наперед оракула. Но Эдип страдает и мучится, а Антигона совсем лишена всякой внутренней борьбы. Нет в ней ни колебаний, ни раскаяния, ни даже жалобы, ибо та жалоба, с которой она идет на смерть, есть не жалоба, а просто прощание с жизнью. Зато в Антигоне много внешней борьбы, и мы видим тут Антигону во всей красоте ее молодой натуры. Упрекали Софокла в том, что трагедия Креонта не вполне удачна потому, что она связана случайно с любовью его сына к Антигоне. Но, мне кажется, это "случайность" – с точки зрения Шекспира. Для Софокла же и вообще для античной трагедии это есть не больше как обыкновенная трагическая пластика, единственно "классическое" понимание трагического стиля. Шеллинг пишет (и тут видно, как не новы рассуждения Шпенглера): "кто, особенно не имея наглядного знания о музыке, захочет все-таки составить себе представление об отношении ритма и ритмической гармонии, то пусть сравнит мысленно вещь, примерно, Софокла с вещью Шекспира. Произведение Софокла имеет чистый ритм. Тут изображено только необходимое, и в нем нет никакой чрезмерной широты. Шекспир, напротив того, есть величайший гармонист, мастер драматического контрапункта. Это – не простой ритм единственного происшествия. Это есть одновременно все его сопровождение и с разных сторон идущее его преломление, которое через него нам изображается. Сравните, напр., Эдипа и Лира. Там – не что иное, как чистая мелодия происшествия, в то время, как здесь судьбе отверженного своими дочерьми Лира противопоставлена история сына, отверженного своим отцом, и так каждому отдельному моменту целого – снова другой момент, которым он сопровождается и отражается".

Быть может, еще ярче сказывается основная античная интуиция на характере древнегреческой музыки. Если западная драма ни в каком случае не может быть помещаема в один отдел с драмой античной, то музыка древних есть нечто уже совсем несоизмеримое с музыкой западной. При нашей обычной, ходячей "классификации" искусств, где мы распределяем искусства самым внешним и несущественным образом, т. е. по роду материала, из которого сделано произведение, мы должны стать совершенно в тупик перед тем явлением, которое именуется греческой музыкой. Уже о Пасторальной симфонии Бетховена можно сказать, что она настолько же близка к ландшафтам Рембрандта, насколько к искусству Палестрины, а футуризм и Пикассо почти ничего не имеют общего с бытовой и реалистической живописью старых времен. То же надо сказать и о музыке греков. Она гораздо ближе к фидию, чем к Баху и Бетховену. Грек и здесь продолжает как бы ощупывать статую, хотя, казалось бы, столь бестелесное искусство, как музыка, и очень мало дает к этому оснований. Я отмечу здесь две-три характерных черты.

Во-первых, греческая музыка есть музыка почти исключительно вокальная. Инструменты немногочисленны и поразительно примитивны, и существуют они почти исключительно для сопровождения. Музыка имела значение лишь как придаток поэзии. Она не имела у греков самостоятельного значения; и для Аристотеля музыка – лишь "главнейшее из украшений трагедии". Музыка только подчеркивает содержащиеся в самой поэзии мелодические и ритмические отношения. Это – в значительной мере лишь выразительная декламация или же речитатив (p a r a k a t a l o g h). Платон отнюдь не высказывает никакого парадокса, когда пишет: "Никогда Музы не смешали бы вместе голоса зверей, людей, звуки орудий и всяческий шум с целью воспроизвести что-либо единое. Человеческие же поэты сильно спутывают и неразумно смешивают все это, так что вызвали бы смех тех людей, которые, по выражению Орфея, получили в удел "возраст услад"; эти-то ведь видят, что здесь все спутано. Подобного рода поэты отделяют, сверх того, ритм и облик от напева, прозаическую речь помещают в стихи, а, с другой стороны, они употребляют напев и ритм без слов, пользуясь отдельно взятой игрой или на кифаре, или на флейте. В таких случаях, т. е. когда ритм и гармония лишены слов, очень трудно бывает распознать их замысел и какому из достойных внимания роду воспроизведения употребляется это произведение. Необходимо, впрочем, заметить, что, насколько подобного рода искусство весьма пригодно для скорой и без запинки ходьбы и для изображения звериного крика, настолько же это искусство, пользующееся игрой на

Лосев А. Очерки античного символизма и мифологии filosoff.org
флейте и на кифаре, независимо от пляски и пения, полно немалой грубости. Применение отдаленно взятой игры на флейте и на кифаре заключает в себе нечто в высокой степени безвкусное и достойное лишь фокусника". Грек не мог бы стерпеть нашего оркестра; это для него было бы просто какофонией и безобразием, безвкусицей. Тут действовал строгий императив, не раз сформулированный тем же Платоном: "Гармония и ритм должны следовать словам; "размер и гармония должны сообразоваться со словом, а не слово с ними". Итак, греческая музыка есть искусство преимущественно вокальное и словесное, где слово подчиняет себе ритм и мелодию и где никакой инструмент не имеет самостоятельного значения.

Во-вторых, греческая музыка, вообще говоря, не знает многоголосия. Это почти всегда монодия, а хор поет в унисон или в октаву. Греческая музыка есть не только вокальная музыка, но это еще и очень бедная гармонически и примитивно-вокальная музыка.

В-третьих, бедны, и совершенно неразвиты инструменты. Даже в качестве аккомпанирующих они поразительно примитивны. Инструменты были струнные и духовые. Струнные были иной раз довольно сложны, если имели иноземное происхождение (таковы многострунные пектис, магадис, эпигонейон, тригон). Все же туземные поразительно примитивны. Это – или кифара, имевшая 7, 8, 11 струн (большее количество характерно для эпохи упадка), или лира. Нужно, кроме того, заметить, что на этих инструментах очень мало могла варьироваться интенсивность звука, но, ввиду невозможности перебирать "по ладам", струны издавали здесь всегда один и тот же звук, как на нашей цитре, да и сам звук получался только в моменты удара или щипка, потому что нашего смычка тоже не было. Еще беднее духовые инструменты, сводившиеся к так называемому авлосу, или флейте разных видов. Это – вполне наша пастушеская свирель. Вся эта инструментальная музыка никогда не поднималась выше нашего аккомпанемента *ad libitum*. Здесь не было ни западного волшебства тембров, ни бесконечного разнообразия наших гармоний. Надо было не слушать, а видеть, осязать и – понимать.

В-четвертых, греческая музыка ставит выше всего ритм и весьма спокойно, даже безразлично относится к мелодии. Самое слово "мелодия" часто значит не мелодия в нашем смысле, но пропетая песня. Таков, напр., текст Платона: "мелодия слагается из трех частей, – из слов, гармонии и ритма", где "гармония" есть наша мелодия, а "мелодия" есть наша пропетая песня. А для Аристотеля мелос по своей природе есть нечто вялое и тихое, и с присоединением ритма – нечто быстрое и подвижное. Довольно распространено было и воззрение на мелодию как на женский и на ритм – как на мужской принцип.

В-пятых, наконец, греческая музыка, совершенно не имея никакого самостоятельного значения, не могла также и сама по себе выражать какие-либо чувства вне их логического оформления. Новоевропейская музыка богата своей алогической стихийностью, своей неутолимой самостоятельной жизненностью и стремлением, своей чистой и абсолютной временной природой. В греческой же музыке не было ни романтического томления, ни любовных восторгов. Ей чужд эмоциональный энтузиазм и самостоятельная патетическая восторженность. Это все для греков – варварство. Она всегда – для чего-нибудь. Есть в ней всегда нечто тяжелое и вязкое, несмотря на весь пафос, – как и в мистической педерастии Платона. Исследователи отмечают поразительный факт неподвижности греческой музыки в течение огромных периодов истории. Во времена Александра Македонского мы встречаем музыкально-поэтические вещи, созданные еще в мифические времена, а от Аристоксена (III в. до Р. Х.) до Птолемея (II в. после Р. Х.) техника музыки, как это видно из их сочинений, не обогатилась ни одним существенным дополнением.

Объяснить все эти свойства греческой музыки "некультурностью" – значит обнаружить полную неспособность отдавать себе отчет в существе изучаемой культуры. Почему народ, имевший Гомера, Эсхила, Софокла, Эврипида, Платона, Аристотеля, Фидия, Праксителя и т. д., вдруг не имеет ни самостоятельной музыки, ни композиторов в западном стиле? Почему тонкое греческое ухо, плохо терпевшее всякую температуру и слышавшее не два новоевропейских, но по крайней мере семь разных ладов, не создало музыки, которую хотя бы отдаленно можно было сравнивать с нашими партитурами, с нашим оркестром, с нашим разнообразием музыкальных родов? Почему греки, прошедшие сквозь экстаз и алогическое мироощущение религии Диониса, не дали ни Бетховена, ни Вагнера и даже не додумались до нашей скрипки или клавесина? Явно, что дело тут не в "детскости" греческой культуры и не в примитивности ее. Удивительные свойства греческой музыки объяснимы только теми исходными интуициями, о которых мы все время говорили. Древнегреческое

Лосев А. Очерки античного символизма и мифологии filosoff.org
мироощущение есть узрение и осязание мира как тела. Здесь все сводится к живым телам – ярко оформленным и очерченным, внутри которых бьется и трепещет органическая жизнь, заявляющая о себе на поверхности тела теми или другими чертами. Боги суть совершенные и прекрасные тела. Люди – тела. Космос – живое тело. Число – тело. Так же телесно, и стационарна и музыка. Она не уходит в бесконечные дали, но лишь наполняет внутреннюю жизненностью и трепещущей органичностью видимое и осязаемое тело, созерцаемое на расстоянии, наиболее удобным для ясно различающего глаза. Отсюда – отсутствие сложных инструментов, ибо инструмент есть нечто алогичное, лишённое слова, не говорящее ни о какой телесной оформленности. Отсюда – преобладание вокальной музыки как наиболее связанной со словом – преобладание ритма, ибо последний, как нечто количественное, лучше следует за словом, в то время как звуковая качественность могла бы спорить со смыслом словесным, – отсюда, наконец, и все прочие свойства, в том числе и вековая неподвижность, ибо достаточно двигалась вперед поэзия и искусства пластические. Только этим и можно объяснить соединение у греков подлинного и восторженного музыкального энтузиазма с поразительной бедностью и несамостоятельностью музыки как специфического искусства. Орфей играет так, что его слушают камни и деревья и чарам этой музыки подчиняется даже "неумолимый" Аид, когда Орфей хотел вывести оттуда свою Эвридику. Но это-то и значит, что все дело тут не в музыке как таковой, а в ее волшебном и магическом действии. Это очень интересно для пластической культуры, но для европейского музыканта эта телесная магия просто скучна, и она никогда для него не заменит волшебства чистой музыки как таковой.

26. Математика и космология. Скульптурна и осязательна у греков не только поэзия и музыка или вообще искусство. Скульптурна наука – математика, физика, астрономия. Об античном стиле математики уже достаточно говорилось выше; и тут трудно сказать что-нибудь лучше, чем сказал Шпенглер. И кажется, об этом меньше спорят. Но физику и астрономию все еще продолжают причислять на западный манер; и конечно, в результате такого причисления получается нечто в высокой мере наивное, бездарное и вялое, какие-то басни и анекдоты, вместо подлинной греческой физики и астрономии.

Клевета на атомы Левкиппа и Демокрита, объединяющая их с атомами нового естествознания, продолжается до нашего времени и объясняется только ослеплением собственной культурой и неспособностью воспринять что-нибудь не-свое. Атомы суть, прежде всего, некоторые пластические тельца, и признак "полноты" друг другу наперерыв приписывают им Аристотель, Аэций, Диоген Лаэртский, Симплиций, Цицерон. Симплиций говорит, что у Демокрита атомы бывают кривые, крючковатые, впалые, выпуклые; и если тот же Симплиций понимает их как вечные и неделимые, а Гален называет "тельцами, лишёнными качеств" и даже "лишёнными всякого чувственного состояния", так что Сексту Эмпирику пришлось демокритовское "в действительности" понимать как "истинное", то это и значит, что атомы скульптурны и безглазы, как и любая статуя, ибо статуя даёт тело, но – вне его эмпирической случайности и болезненности. Толкуют о Демокритовой "необходимости", что она есть учение о "законах природы". Смело можно сказать, что это или сознательная ложь, или невежество. Мыслитель, который объясняет все "необходимостью", на манер Парменида (Аэций), и для "необходимости" которого характерно, что "одно и то же – Судьба, Справедливость, Провидение и Творец мира", может быть только в порядке насилия притянут в контекст западного атомизма. Атомы – маленькие эйдосы, эйдолы, "видики". Отсюда – вся теория зрения Демокрита, против которой нечего возразить ни мифологу Платону (Tim. 45b-d), ни мистику Плотину (IV 5, 4). То, что круглые атомы образуют ум и огонь, и "солнце и луна возникли из скопления гладких и круглых атомов", это несколько не принижает систему Демокрита и не делает ее детской и наивно-мечтательной. Атомизм Демокрита – это настоящий "классический" стиль философии, как и учение об идеях у Платона. Натурализм и диалектика – антиподы, но они оба могут быть пластическими. Атомизм Демокрита пластичен, как и его этика, которая заставляет его изрекать: "Соразмерное прекрасно во всем. Недостаток и избыток мне не нравится". "Великий материалист древности" любит божественный строй космоса души и само божественное. "Божественное постигается в духе"; и "все, что пишет поэт от божественного наития и священного духа, то безусловно прекрасно". Едва ли иначе думал и сам Эпикур, поместивший своих богов в тихие и блаженно-просветленные "междумирия".

В своем специальном исследовании "Античный космос и современная наука" я пытался раскрыть пластическую сущность античного миропредставления, и здесь я позволю себе лишь отослать читателя к этому сочинению. Там я анализирую центральный для

Лосев А. Очерки античного символизма и мифологии filosoff.org
античности платонический космос и вскрываю его диалектическую и скульптурную сущность. Этот космос – вечно юное, живое тело. Он – конечен, имеет определенную пространственную границу. Пространство и время его не имеют ничего общего с ньютоновской однородностью. Пространство и время здесь расширяемы и сжимаемы. Они – неоднородны, имеют разную уплотненность; и кроме того, эта уплотненность расположена по определенным степеням, так что пространство получает некий рисунок – вернее, становится им. Отдельные сферы космоса, заполненные одной из четырех стихий, суть разные степени сгущения пространства. Космос этот предполагает с диалектической необходимостью "всеобщую симпатию" и связанную с ней астрологию, полную взаимопроникаемость и взаимопревращаемость элементов, или алхимию, и – всемогущую силу мифического имени, или магию. Такой космос можно сравнивать с чем угодно, но только не с новоевропейской вселенной, которая есть абсолютно темное, абсолютно однородное и неподвижное, не имеющее никакой реальной границы и очертания пространства, в котором затеряна и растеряна аморфная пыль бесконечных миров-атомов.

27. философия. Однако самое, быть может, замечательное выражение основной скульптурно-световой и осязательно-пластической интуиции античности заключено в ее философии; и тут мы вплотную подходим к разрешению главного вопроса нашего очерка, к вопросу о происхождении древнегреческих теорий символизма.

Уже и сейчас нам ясно, что принципиально не может быть у греков такой философии, которая не была бы эстетикой, и такой эстетики, которая не была бы в то же время философией, и именно "первой философией", употребляя термин Аристотеля. Бытие для греков есть храм, или дворец, наполненный статуями: как же античная онтология может не быть эстетикой? И какая еще возможна для грека онтология, если построено бытие (и в нем мир и человек) как божественное изваяние, как мраморная статуя, как божественно-прекрасное и вечно-юное, цветущее тело? Там, где бытие есть нечто отдельное от статуарности, там, где быть – не значит быть изваянием, – еще возможно разделение онтологии и эстетики. Но это невозможно в Греции. И вот почему Плотин мог бы и не писать своих двух трактатов о красоте, и мы все равно знали бы с той же точностью его эстетику из его общей эйдологии, а эстетику Аристотеля меньше всего можно понять из его формальной "Поэтики", если не привлекать еще "метафизики", которая на первый взгляд как раз ничего эстетического в себе не содержит. Эта печать статуарности и оптической, скульптурной телесности лежит на всех самых отвлеченных системах античной философии; и мы чувствуем, как не может успокоиться ни мысль Платона, ни мысль Аристотеля, ни мысль Плотина и Прокла, пока не дойдет до статуи, до светового символа, до мифа. В основе этой философии лежит скульптурная мифология. Ее задача, как философии, – уразумение этой мифологии в разуме. И она умирает тотчас же после того, как разумно и диалектически раскрывается в ней сущность первоначальной скульптурной мифологии. Миф питает философию, и скульптурно-осязательный материал отдает себя на волю логоса. Иссякает и исчерпывается этот опыт – кончается и умирает философия.

Ясно нам также, что философская проблема человека и человеческого воспитания есть проблема, прежде всего, эстетическая, хотя эта эстетика ничего общего не имеет с эстетикой и эстетическим воспитанием Запада. Все наше предыдущее изложение должно показать, что всякое, решительно всякое воспитание для грека есть воспитание эстетическое, ибо сам человек есть не что иное, как статуя.

Это доходило до буквального отождествления, так что Платон называет обучение пению и метрике просто воспитанием, а Цицерон, излагая мнение греков, высшую форму воспитания находит "*in nervorum vocisque cantibus*". Что такое статуя? Это и тело, и не просто тело. Это – дух. Но мы теперь уже хорошо знаем, что это тело – только в меру необходимости для осуществления духа и это дух – в меру вмещения духовного начала телесным. Недаром учителя назывались в Греции "софронистами", т. е. целомудренниками, учителями целомудрия, а также "косметами", охранявшими в питомцах их "евкосмию". Кто не отдаст себе ясного отчета в диалектической сущности скульптуры, тот не поймет ни платонического учения об идеях, ни общеантичного учения о человеке и его воспитании. Это воспитание – насковзь эстетическое. Нет неэстетического воспитания, как нельзя сначала изготовить статую саму по себе, а потом изготовлять ее художественную форму. Что значит статуя без художественной формы? Это значит, что нет еще никакой статуи, что еще ничего не сделано для того, чтобы была статуя. Так и в воспитании человека. Когда греки хотели сказать, что данный человек совсем необразован, говорили: *ο υδεταιρίας τής σορου*. "Образованный" по-гречески – "мусический" (*μουσικός*). И конечно, не только Эврипиду не хотелось "жить среди

Лосев А. Очерки античного символизма и мифологии filosoff.org амусии". Может быть, только суровый Арес да неумолимая Мойра лишены хорических способностей, как на то намекают Эсхил и Софокл. Вот почему нельзя разграничить для грека сферу воспитания эстетического и воспитания вообще; и Аристотель, желая дать теорию общественного воспитания, неизбежно ограничивается "гимнастикой" и "музыкой", – конечно, в античном значении этих слов. Делается понятным, почему иные философы протестовали против музыки, геометрии, астрономии и пр. "искусств", указывая на их непрактичность. И едва ли Диоген Лаэртский, говоря об этом, имеет в виду только одних киников.

Все это необходимо помнить всякому, кто хочет понять и усвоить себе как античную философию вообще, так и теорию эстетического и всякого иного символизма, напр. хотя бы педагогическую теорию. Эстетическое воспитание тут абсолютно неотделимо ни от физического, ни от морального, – ни от умственного воспитания. Только в свете предложенного мною изображения исходного пункта античных интуиции можно понять такие системы воспитания, как Платона, Аристотеля, пифагорейцев и Плотина. Изучая все эти тексты, решительно не знаешь, в какую рубрику отнести те или другие педагогические построения, в эстетическую или в моральную. И кто разделяет эти сферы настолько, что находит возможным говорить отдельно о моральном воспитании по Платону, Аристотелю и Плотину и отдельно об эстетическом, тот вообще не разбирается в античной системе мысли и в античном воспитании, и тот не знает подлинного "классического" стиля философии и педагогики. Даже мистик Плотин, говоря о восхождении души к умному свету, сравнивает это восхождение с работой скульптора (p o i h t h V a g a l m a t o V) и советует здесь не прекращать обделявать свою "статуя" (t o s o n a g a l m a), как и Платон, рисуя умную красоту, говорит о "блаженном зрении и созерцании", о "видениях", о "чистом сиянии", об "изображениях", об "умно-видимых формах тела" (s w m a t o V i d e a); и, наконец, "влюбленный" у него прямо готов приносить жертву предмету своей блаженной любви "как кумиру" (w V a g a l m a t i). Прокл, развивая Платона и Плотина, вводит "демиургию" как диалектическую категорию (в триаде третьего начала: "парадегма", "демиург", "идея"), не говоря уже об отмеченной уже ориентированности Аристотеля на произведения искусства. Таким образом, на всех стадиях человеческого воспитания, от внешнего тела до за-умных экстазов, руководящей интуицией является интуиция тела и скульптурно-мифического существа. И можно говорить о разных предметах этого воспитания, о теле, душе, уме и т. п., но нельзя говорить о разных методах этого воспитания. Метод этот – единственный; он – эстетический, он же и моральный, он же умственный и "умный", он же, наконец, и религиозный, ибо все это для греков есть нечто единое и нераздельное. Вот почему, по сообщению Плутарха, музыка у древних была всецело "приурочена к богопочитанию и воспитанию юношества", и вот почему Платон не понимает никакой не-телесной музыки, утверждая с нашей точки зрения совершенно неоправданное соединение "ритма" и "гармонии" в хорею, т. е. в балетную форму: "Порядок в движении носит название ритма, порядок в звуках, являющийся при смешении высоких и низких тонов, получает название гармонии. То и другое вместе называется хореей".

История греческой мысли еще не написана с той точки зрения, чтобы были видны исходные пластические интуиции и их судьбы, расцвет и падение, в недрах именно мысли. Конечно, имеется уже много материалов для этого. Но цельная история мысли с такой точки зрения не будет написана скоро. Если бы мы захотели конкретнее ощутить эту связь греческой философии с исходными пластическими интуициями, мы должны были бы усвоить и пережить одну великую стихию, которая является как раз переходным звеном между неформленными интуициями изначального мироощущения и законченными философскими теориями. Эта стихия есть язык. Кто понимает греческий язык, тот тем самым принципиально понимает и греческую философию. В имени, в слове впервые фиксируется сущность изначальной интуиции. Слово – первое выявление скрытой интуитивной сущности. Потому и философия есть не что иное, как раскрытие внутреннего содержания слов и имен, открывшихся данному народу и созданных им. Слово – не звук и не знак просто. Слово есть орган оформления самой мысли, след., и самого предмета, открывающегося в мысли. Слово и язык есть орган всенародного самосознания. И вот, историк греческой философии должен уметь выводить эту философию из греческого языка. Он должен знать, что философия есть не больше, как раскрытие глубинных интуиций и мыслей, заложенных в языке и что философская теория есть не что иное, как осознанный и проанализированный язык. Тогда греческая философия получает свое подлинное национальное значение и становится неповторимым и единственным в своем роде творчеством, как неповторим и единственен и сам греческий язык.

Какую философию мог создать народ, для которого сама s o j i a , "мудрость",
Страница 40

Лосев А. Очерки античного символизма и мифологии filosoff.org
есть, по корню слова, мастерство, умение создавать вещь, понимание ее устройства? Гомер прямо говорит о "мудрости" плотника, или зодчего (t e k t w n), подобное чему встречаем и в гомеровских гимнах, и у Пиндара, и у Эврипида. "Мудрыми" оказываются у Пиндара, Аристотеля и в надписях – художники. "Мудрые" у Эврипида, Поллукса и др. значит – "полководцы", у Архилоха, Вакхилида, Эсхила, Платона и др. – штурманы, в надписях – врачи, у Пиндара и Платона – возницы, у Софокла – борцы. Древние грамматики прямо приравняют эту "мудрость" – "искусству" и "ремеслу" (t e c n h); Аристотель понимает ее как "добротность искусства" (a r e t h t h v t e c n h v), а лингвист Бругман относит это слово к тому же семейству, что и греческое o r a w и латинское videre, "видеть", при особенном родстве с латинским tuor. Удивительно ли после всего этого, что Плотин дает эстетику и учение об уме на основании понятия "софии", и удивительно ли, что, по Плотину, "жизнь есть мудрость", что "сущность сама по себе есть мудрость", так что "все подобное зрится там наподобие изваяний", и что "все возникающее, будь то искусственное или природное, создает некая мудрость и везде водительство над творчеством мудрость", так что "истинная мудрость – сущность, и истинная сущность – мудрость", и боги проводят жизнь не в рассудочном мышлении, но в блаженных созерцаниях "прекрасных изваяний", "изваяний не написанных, но сущих", "почему древние и называют идеи сущими и сущностями"? Все это глубоко понятно и оправданно. Раз Плотин – философ, то о какой же "софии" он может говорить, как не о той самой телесно-пластической, которая зафиксирована в его родном языке?

Философ – любитель мудрости, любитель знания. Но что это такое для грека – знание? Я думаю, многие филологи замечали, что слово g i g n w s k w , "узнаю", "познаю", у Гомера весьма часто соединяется с глаголом, означающим видение. Елена говорит Приаму (пер. Гнедича): "Вижу и многих других быстрооких данайских героев. Всех я узнала б легко и поведала б каждого имя". "Спешно с поверженных он совлекал прекрасные брони, вспомнивши (g i g n w s k w n) юношей: прежде он их пред судами ахейан видел..." "И Эней пред собою познал (e g n w) Аполлона, в очи воззревши". "Знал я тебя, предчувствовал я (g i g n w s k w n p r o t i o s s o m a i), что моим ты молением тронут не будешь". Да и что значит греческое o i d a , "знаю", как не то, что "я увидел", и всегда ли греки так уж четко различали e i d e n a i и i d e i n ? Когда мы читаем у Гомера:

Ныне поведайте Музы, живущие в сенях Олимпа.

Вы – божества вездесущи и знаете все в поднебесной.

Мы ничего не знаем (i d m e n), молву мы единую слышим –

или у Ксенофана: "что касается истины, то не было и не будет ни одного человека, который знал бы ее относительно богов и относительно всего того, о чем я говорю", так что "если бы даже случайно кто-нибудь и высказал подлинную истину, то он и сам, конечно, не знал бы (o i d e) об этом, ибо только мнение – удел всех", – то явно, что здесь греческий язык противопоставляет "знание" "слышанию", т. е. "знание" скрыто понимается здесь как знание на основе видения, оптическое знание. Грек одинаково может сказать: "я слышу и вижу" и – "я слышу и знаю". Этот оптический смысл знания можно наблюдать вообще довольно часто. Платон пишет: "Это мы не услышали от других, но сами знаем (o i d a m e n) воочию". Эсхил употребляет выражение: "говорю знающим", т. е. "вы ведь сами видите, о чем я говорю". О позднейшем смешении этих глаголов можно найти у Плутарха.

Кроме того, – что такое греческая "идея", как не видение, зрение, узрение, если уже сама этимология указывает на это? Пусть в древнем языке "идея" равносильна чувственному виду, как и s u n e s i v связано со слуховыми впечатлениями. Но вот уже столь развитый философский язык, как у Платона, нисколько не стесняется употреблять это слово в чисто оптически-чувственном смысле. Charm. 157d, 158a, 175d, Prot. 315e, R.P. IX 588c (2), Politic. 291b, Alcib. I 119c и отчасти Tim. 70c, 71 a – все эти тексты говорят об идее человеческого тела в смысле его наружности и фигуры. Многочисленные тексты у Платона и с "эйдосом" в смысле наружности и чувственного тела. О прекрасном теле мальчика говорят тексты Charm. 154d, 159e, Lys. 222a, Phaed. 73d. В Charm. 154d сам Сократ формулирует эту красоту: "все смотрят на него как на статую". Наружность Сократа – эйдос, Men. 80a, Conv. 215b. Внешний вид андрогина – эйдос, Conv. 189e. У Эроса – гибкий эйдос, т. е. гибкое тело, Conv. 196a. Физическое сложение одного из коней в знаменитом мифе из "Федра" – эйдос, Phaedr. 253d. Этих примеров можно было бы привести очень много. И тут я опять спрошу: могла ли греческая философия не

Лосев А. Очерки античного символизма и мифологии filosoff.org иметь оптически-символического и светового учения об идеях и могло ли центральное русло ее – платонизм – не быть диалектикой? Ведь что такое диалектика? Диалектика есть всегда утверждение и полагание смысла в его четком отграничении от всего иного, с четкой границей, т.е. такое полагание смысла, когда тут же мыслится и инобытие, когда смысл полагает это инобытие (ибо требует границы), когда во взаимоотношении с этим инобытием, в различии с ним, в тождестве с ним, в борьбе с ним, в примирении с ним и совершаются все его смысловые судьбы. Значит, античная диалектика необходимым образом вытекает из первоначальных световых интуиции, она есть не что иное, как философия света и свето-тени. Диалектика у греков есть философия статуй, и в основе платонического учения об идеях лежит скульптурное мироощущение. Платоническая диалектика есть переведенный на язык философских понятий мир, данный как разнообразно освещенная статуя. Учение об идеях есть учение о скульптуре.

Диалектическая *επιστήμη* есть буквально (*ἰσθμῖ*) "привхождение", "стояние при вещи". У Гомера еще не сразу поймешь, где тут "знание", где "стояние при вещи":

я и его под песком погребу и громадой камней

Страшной кругом замечу; не сберут и костей Ахиллеса

Чада Ахеян.

Перевод Гнедича тут не передает точно нужного нам оттенка: "не соберут костей" – по-гречески *οὐδε...επισθῶναί...ἀλλεῖαί*, т.е. не будут в состоянии (схолиаст: *δὴν ἴσονται*,) собрать, не окажутся тут, возле, чтобы собрать. Иной раз этот глагол прямо говорит о физической силе, и его необходимо соединять с первоначальной моторной интуицией, как *οἶδα* – со зрительной. У Гомера он большею частью значит "sich auf etwas verstehen, кцппен". То же у Пиндара, Геродота и др. Что эпистемное знание очень близко к "техническому" (от *τέσπῃ*), об этом уж не раз делались наблюдения. В сократических диалогах Платона это сближение – обычно, да и вообще до Аристотеля едва ли эти понятия были особенно четко различаемы. В аттической философии эпистемное знание, в связи с духом времени, приобрело весьма широкий смысл и стало охватывать все виды знания, не только знание, двигателью направленное на чувственные вещи. Но и тут надо отдавать себе полный отчет в значении этого слова.

Сократовская философия, говорят, есть этика, и эпистемное знание направлено у него на этические понятия. Но что такое *ἀγαθόν*; слово, столь бесцветно переводимое нами как "хороший", и что такое *ἀρετή*, слово, которое еще до сих пор переводят как "добродетель"? *ἀγαθόν* ровно не имеет никакого морального смысла. Теперь первоначальный смысл этого слова понимают как "приличный", "подобающий" и выводят из религиозно-ритуальной сферы. Оно употребляется и относительно людей, и относительно вещей, и я бы его часто переводил как "настоящий", "правильный", "соответствующий цели". Нельзя ведь сказать по-русски: добродетель свиней, лошадей, добродетель карандаша, пера, сапога. Вот почему "хорошее" или "благое" у Сократа совпадает с "полезным" и "нужным". И вот почему система платонизма увенчивается этим "Благом", которое почти вся толпа исследователей Платона и Плотина упорно продолжает понимать этически, хотя оба философа называют его солнцем, дающим силу видеть и быть видимым, и, след., пребывающим само по себе уже как нечто сверх-видимое и сверх-видящее. Ясно, что "Благо" платонизма есть обоснование зримой мировой скульптуры, а не какая-то скучная моралистика, к которой силится большинство свести Платона. У нас даже нет такого термина, чтобы передать это платоническое *ἀγαθόν*. И мы никак не можем понять, что переводить подобные термины с греческого на современный европейский язык все равно что впечатление от античной статуи передавать средствами современной балалайки.

ἀρετή, "добродетель", которую эпистемно исследуют Сократ и Платон, всегда имеет под собой значение способности строить, мастерить, конструировать. Снелль прямо говорит: "Образ ремесленника, из которого постоянно снова исходит Сократ, имел для него гораздо большую, чем просто иллюстративную, ценность". А Г. Мейер написал целую книгу, в которой доказывает, что Аристотель решительно во всех главнейших построениях своей философии имел искусство в качестве основного опыта и образца, исходного пункта для философствования. Даже Платон не раз отмечает эту знаменитую склонность Сократа к плотникам, кожевникам, сапожникам и т. д.,

Лосев А. Очерки античного символизма и мифологии filosoff.org хотя у него самого мастер, *d h m i o u r g o v*, тоже смотрит на "идею", чтобы сделать стол или кровать. Кто вчитывался в греческий философский текст, тот заметил, что как *g i g n w s k w* связано с *a r c h*, "началом", "принципом", как *s u n i e n a i* связано с "логосом", так *e p i s t a s J a i* связано с *t e l o v*, "целью", с *a g a J o n*, "благом", "добром". Вот почему *i d e a t o u a g a J o u* - венец платонической философии и исходный пункт всей античной диалектики, - оказалась только смысловой силой бытия, организованного как художественное целое, как изваяние; и вот почему не только у Гераклита "глаза более точные свидетели, чем уши", но и у Платона - "философия есть величайшее благо очей".

Так рождается греческая философия в стройную теорию, получая у Платона и Аристотеля форму диалектического осознания объективного строя скульптурного космоса; и так гибнет она, когда Плотин и Прокл дают полное диалектическое осознание и всех внутренне-интимных корней греческого духа, т. е. языка, и когда строят они законченную диалектику всей греческой мифологии. С мифа началась философия, мифом и кончилась. Но в начале мифология - слепая и жизненная интуиция и сила, в конце - разумно явленная смысловая система духа. Там и здесь одухотворенное тело и его изваянный лик - единственная руководящая нить жизни и мысли.

28. Итоги. В заключение, резюмируя сказанное, формулируем основные черты древнегреческих символических построений и теорий.

1. Античный символизм (если его брать как теорию) есть учение о бытии, или онтология, поскольку последнее понимается как явленный лик и осмысленно-телесное изваяние, и платоническая, напр., эстетика есть не что иное, как учение об идеях и идеях-символах. Античные эстетическо-антропологические и эстетическо-педагогические теории, в общем, также не различают между бытием или вещью и художественной формой, откуда явствует, что в Греции нет и не может быть никаких только эстетических жизни и воспитания, что т. н. эстетическое воспитание античными теоретиками мыслится и оправдывается всегда только как завершительный момент общего устройства.

2. Античный символизм понимает красоту как нечто принципиально ограниченное телесным и материальным миром (даже платоническое возвышение в умный мир есть только переселение с темной и тяжелой Земли на светлое и тонкое огненное Небо), почему его учение об идеях-символах есть в основе учение о мире как произведении скульптуры; скульптура совмещает жизненность и конкретность бытия, доходящую до человеческого тела, с идеальностью и безболезненностью, доходящей до безглазых и холодных мраморных изваяний. Это остается и тогда, если под символизмом понимать не теорию, а практику жизни. Античные социально-политические, этические, эстетическо-педагогические и прочие теории имеют целью воспитать земного и телесного человека, жизнь которого всецело ограничена его жизнью на Земле и в теле, но они хотят сделать такого человека биологически-прекрасным и благородным, максимально похожим на беспечальных и бессмертных олимпийцев, так что и Небо греков есть та же Земля, но только данная во всем благородстве и чистоте своей изваянности.

3. Как в античном символизме, в античной эстетике нет чистого духа, данного в своей абсолютной идеальности (наиболее "духовный" платонизм есть все же теория пантеистического космоса), и как нет тут чистого тела, во всей своей абсолютной бесформенности и, быть может, безобразии (наиболее "материалистически" настроенный эпикуреизм живет в своем утонченно-философском "саду" у Дипилонских ворот мудрым и эстетически-самонаслаждающимся размериванием телесных наслаждений), - так и в античных "практических" теориях эстетического воспитания и общественного строительства отрицается полезность и нужность развития одного ума, или одного тела, или одной морали. Эти теории просто не знают, что такое эти сферы сами по себе, взятые вне их объединенности с другими. Музыка у Аристотеля, напр., есть средство воспитания ума. "Этическое" воспитание у Платона просветляет и очищает опять-таки ум. Гражданские добродетели у Платона должны вести также к уму. И т. д. Быть может, нигде вообще или нигде в такой мере, как в Греции, не проповедовалось физическое и моральное воспитание ради усовершенствования ума и очищения созерцания. Это возможно было только благодаря тому особенному, античному складу "ума", который делал этот ум "местом идей", т. е. местом скульптуры и пластики вообще. Можно и нужно было "помогать ближнему", но не для "помощи" и не для "ближнего", а для умозрения и эстетики. Можно и нужно было устраивать и регулировать государство и общество, но не для прогресса как такового и не для общества как такового, а ради идеально-телесных умозрений.

Лосев А. Очерки античного символизма и мифологии filosoff.org
Отсюда самая "идеальная" и "моральная" философия, платонизм, есть вместе с тем и апология рабства.

4. Античный символизм очень мало имеет общего с западной эстетикой в смысле степени своей автономности. Прекрасное в античном смысле не есть то отъединенное и изолированное прекрасное, что мы мыслим теперь, переживая его так, что оно не зависит у нас от самих фактов. Кант прекрасно формулировал эту западную точку зрения в своем учении об эстетической целесообразности и, главным образом, в учении о бескорыстии. Не то в античности. Там прекрасно-то, что биологически и жизненно отвечает своей цели; прекрасно – добротное, сильное, здоровое, живое, – если хотите, "полезное". Поэтому чистое искусство, "искусство для искусства", – это не античный стиль, это – противно античным теориям. И не только Платон изгоняет таких художников из своего государства. Это – убеждение всей Греции. Но это-то и значит, что искусство в нашем смысле имело там лишь гетерономное и лишь прикладное значение. С нашей точки зрения это так, ибо мы смотрим на искусство гораздо духовнее и гораздо более считаем его самодовлеющей сферой. Для античности же тут не было никакой гетерономии или утилитаризма. Ведь античность, как и Средние века, есть религиозная культура и религиозная жизнь. Поэтому, биологически-прекрасное (а оно для язычников-греков и было религиозно прекрасным) не переживалось там как "прикладное". Наоборот, это-то и было там настоящей автономией. Вот почему Платон оставляет в своем государстве все виды искусства, под условием, чтобы они не были "подражательными", т. е. под условием, чтобы они были подлинным выражением религиозной души, а не простым изображением этой души, т. е. в античном смысле слова подлинно автономными. Это все относится и к теориям этики, общества, государства, эстетического воспитания и пр. С нашей точки зрения они – гетерономны, морали-стичны; они "подчиняют прекрасное этическому". Но совсем не то было для самих греков. Для них автономия прекрасного не в том, что оно существует само по себе, как "идея", как "бескорыстное наслаждение", но в том, что оно есть прекрасная жизнь, т. е. здоровая, благородно-телесная, прекрасно-осуществленная жизнь. А так как язычество есть религия тела, то автономным для грека и было то, что является благородно-телесным, т. е. скульптурным и изваянным целым. Поэтому, античная теория эстетического воспитания, хотя и воспитывала для "морали", для "ума" и для "тела", все же оставалась всегда по существу основанной не на чем ином, как на автономии искусства. Сравнивая это с западными теориями, мы видим, что разница тут вовсе не в гетерономии искусства и не в автономии (раз искусство существует как такое, оно всегда автономно), но в том, что античное искусство-телесно и "конечно", западное же хочет быть "духовным" и "бесконечным", что одно "классично", другое "романтично" (беря терминологию Гегеля), что одно – "эвклидовское", другое – "инфинитезимальное" (беря терминологию Шпенглера).

Все эти особенности греческих как теоретически-символических (эстетика, онтология, эйдология, космология и пр.), так и практически-символических (напр.. эстетически-педагогических) теорий можно было вывести только на основе тех общих учений об античности, которые были предложены нами выше. Эти особенности очерчены тут кратко и бегло. Но настоящий первый очерк есть только вступление и постановка вопроса. Последующие очерки будут проверять выставленную тут общую гипотезу об основном характере античного культурного типа на отдельных мелких и крупных проблемах, с тем, чтобы после такой проверки на ряде основных проблем можно было бы в дальнейшем говорить уже не о гипотезе, но дать законченное адекватное изображение античного символизма как теоретически – в смысле общей идеи, – так и эмпирически – в смысле обзора и анализа отдельных многообразных фактов.

Спасибо, что скачали книгу в бесплатной электронной библиотеке
<http://filosoff.org/> Приятного чтения!
<http://buckshee.petimer.ru/> форум Бакши buckshee. Спорт, авто, финансы, недвижимость. Здоровый образ жизни.
<http://petimer.ru/> Интернет магазин, сайт Интернет магазин одежды Интернет магазин обуви Интернет магазин
<http://worksites.ru/> Разработка интернет магазинов. Создание корпоративных сайтов. Интеграция, Хостинг.
<http://dostoevskiyfyodor.ru/> Приятного чтения!